



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE PAUL VERLAINE-METZ  
UFR LETTRES ET LANGUES**

**THESE**  
pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE de METZ**

présentée et soutenue publiquement par  
Stéphanie LORRAIN  
le 28 octobre 2006

**Espace privé et espace public dans les récits longs de  
Nathaniel Hawthorne**

**Directeur de thèse**

Mme Kathie BIRAT, professeur à l'Université Paul Verlaine-Metz

**Membres du jury**

Mme Annick DUPERRAY, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille 1  
M. André KAENEL, Professeur à l'Université de Nancy 2  
Mme Claire MANIEZ, Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble 3  
Mme Kathie BIRAT, Professeur à l'Université Paul Verlaine-Metz

**Centre de recherche: Centre d'Etudes de la Traduction**

UNIVERSITE PAUL VERLAINE-METZ  
UFR LETTRES ET LANGUES

THESE  
pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE METZ

présentée et soutenue publiquement par  
Stéphanie LORRAIN  
le 28 octobre 2006

## Espace privé et espace public dans les récits longs de Nathaniel Hawthorne

### **Directeur de thèse**

Mme Kathie BIRAT, professeur à l'Université Paul Verlaine-Metz

### **Membres du jury**

Mme Annick DUPERRAY, Professeur à l'Université d'Aix-Marseille 1  
M. André KAENEL, Professeur à l'Université de Nancy 2  
Mme Claire MANIEZ, Professeur à l'Université Stendhal-Grenoble 3  
Mme Kathie BIRAT, Professeur à l'Université Paul Verlaine-Metz

**Centre de recherche: Centre d'Etudes de la Traduction**

## **REMERCIEMENTS**

Mes remerciements s'adressent en premier lieu à ma directrice de thèse, Madame Kathie Birat, pour son encadrement, ses conseils, son exigence et sa patience.

Je tiens également à remercier mes parents, pour leur amour et leur gentillesse. Merci aussi à ma sœur, mon frère et à leurs enfants, et surtout à Jamel, pour m'avoir rassurée et supportée quotidiennement.

Et enfin, j'exprime toute ma reconnaissance à mes amis, pour leurs conseils, leur aide et leur soutien.

## AVERTISSEMENT

Les abréviations suivantes sont utilisées tout au long de la thèse pour donner les références des citations extraites des récits longs de Nathaniel Hawthorne:

*The Scarlet Letter* = *Letter*

"The Custom-House" = CH

*The House of the Seven Gables* = *House*

*The Blithedale Romance* = *Blithedale*

*The Marble Faun* = *Faun*

## TABLE DES MATIERES

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Contexte et définitions .....	14
I. Espace public et dimension symbolique.....	14
1. Les mutations sociales au dix-neuvième siècle.....	14
2. La rhétorique de la Destinée Manifeste.....	16
3. Les paradoxes de l'Américain idéal.....	22
II. Lieux et discours publics.....	25
1. Le domaine du travail.....	25
2. Le domaine de l'éducation et de la culture.....	29
3. Le domaine de la famille .....	31
III. Synthèse.....	31
Chapitre 2 : L'individu dans la société américaine au dix-neuvième siècle .....	34
I. L'évolution du rapport entre l'individu et la société.....	34
1. Boston au dix-septième siècle.....	35
a. Boston comme symbole de la société punitive.....	35
b. Hester donnée en spectacle.....	38
c. Du corps supplicié au corps docile.....	42
2. Le rapport entre individu et société au dix-neuvième siècle.....	46
a. Les mécanismes de surveillance dans <i>The Scarlet Letter</i> .....	46
b. Discours officiels et normalité au dix-neuvième siècle.....	51
3. Des personnages prisonniers des discours officiels.....	77
a. Dimmesdale et la culture puritaine.....	77
b. La rigidité de Hollingsworth.....	80
II. Le manque d'interaction entre l'individu et le groupe.....	84
1. Le voyeurisme de Coverdale.....	85
a. Les diaporamas de Coverdale.....	85
b. Limites et simplifications.....	89
c. Coverdale ridiculisé.....	91
2. La quête de signes dans <i>The Marble Faun</i> .....	93
a. Art et réalité.....	95
b. Art et identité.....	97
c. Dépasser la lecture référentielle.....	121
3. La rue comme spectacle dans <i>The House of the Seven Gables</i> .....	129
a. La musique de l'orgue de Barbarie.....	129
b. Le voyage en train.....	132
c. La maturation des personnages.....	135
4. Les détournements de la voix narrative.....	138
a. La légende de Zenobia.....	138
b. La légende de Holgrave.....	141
III. La méfiance de Hawthorne.....	147
1. Les scènes de carnaval et le renversement de l'ordre établi.....	147
2. Les choix narratifs de Hawthorne.....	161
Chapitre 3 : L'individu et le monde des échanges .....	169
I. De la nation agraire à la nation marchande.....	170
1. La fin de la nation agraire.....	170
2. La naissance de la société marchande.....	173

II.Le scepticisme de Hawthorne.....	179
1.Hawthorne et la thèse de l’harmonie des intérêts.....	180
2.Hawthorne et le libre-échange.....	184
3.Le fatalisme de Hawthorne.....	190
III.Le monde des échanges et le domaine privé.....	198
1. Les erreurs de Hepzibah et des utopistes de Blithedale.....	199
2.Repenser le rapport au monde des échanges.....	220
3.Préserver l’espace privé.....	226
Chapitre 4 : L’espace social .....	240
I.Renouer avec le groupe.....	240
1.La communauté de Blithedale.....	242
2.Les scènes de confession dans The Scarlet Letter et The Marble Faun.....	245
3.L’Italie antique et l’Italie moderne.....	262
II.Construire un espace social.....	270
1.Hester et la philosophie de l’ordinaire.....	272
2.Phoebe et le discours de la domesticité.....	281
a.Discours de la domesticité : définition et contexte.....	282
b.La transformation de la maison en un espace social.....	292
c.Phoebe et Holgrave.....	301
3. L’impossible compromis.....	304
III.Art et espace social.....	311
1.Art et réalité.....	311
2.L’espace social imaginaire dans les récits longs de Hawthorne.....	319
3.Hester et l’espace social imaginaire.....	322
Conclusion.....	328
Bibliographie.....	333
Nathaniel Hawthorne : romans, contes, nouvelles, journaux et lettres.....	335
I.Romans.....	335
II.Contes et nouvelles.....	335
III.Œuvres inachevées.....	335
III.Journaux.....	336
IV.Lettres.....	336
Sources secondaires.....	337
I.Ouvrages entièrement consacrés à Nathaniel Hawthorne.....	337
1.Biographies.....	337
2.Analyses générales.....	337
3.Ouvrages collectifs.....	338
4.Articles.....	339
5.Documentation en ligne.....	341
II.Ouvrages sur la littérature américaine du dix-neuvième siècle.....	341
1.Théories littéraires.....	341
2.Littérature américaine et espace.....	342
3.Littérature américaine et culture populaire.....	342
4.Littérature américaine et contexte historique.....	343
5.Littérature américaine et contexte idéologique.....	343
6.Littérature américaine et contexte économique et juridique.....	344
7.Littérature américaine et réception.....	344
8.Littérature américaine et culture européenne.....	344
9.Autre.....	345
La notion d’espace.....	345

I.L'espace des géographes.....	345
II.L'espace des littéraires.....	345
III.L'espace des philosophes et des sociologues.....	346
La dichotomie privé / public.....	347
I.En littérature.....	347
II.En histoire, en sociologie et en philosophie.....	347
La société américaine au dix-neuvième siècle.....	348
I.Sources primaires.....	348
1.Discours, essais, conférences :.....	348
2.Littérature classique.....	350
3.Littérature populaire.....	350
4.Poésie.....	351
5.Autre.....	351
6.Journal consultable en ligne.....	352
II.Sources secondaires.....	352
1.Analyses historiques.....	352
2.Aspects idéologiques.....	352
3.Le rapport entre individu et société.....	353
4.Le monde du travail et de l'économie.....	353
5.Le domaine de la culture.....	354
6.La religion.....	354
7.L'éducation.....	355
8.La famille.....	355
9.La politique.....	355
Autres sources.....	355
I.Ouvrages de (ou sur la) littérature.....	355
II.Ouvrage de (ou sur la) sociologie, philosophie, psychanalyse.....	356
Ouvrages de référence.....	358
Index.....	359



## Introduction

La présente thèse a pour point de départ la volonté de relire la fiction de Nathaniel Hawthorne (1804-1864) en prêtant attention aux processus en jeu dans l'élaboration de l'identité nationale des Etats-Unis au dix-neuvième siècle. Nous choisissons d'aborder cette question à travers le concept d'espace. En effet, nous avons le sentiment que c'est un enjeu idéologique majeur dans la construction des Etats-Unis. L'espace géographique s'est toujours présenté comme le symbole de la construction nationale, culturelle et politique du pays. Pour s'en rendre compte, il suffit de penser aux premiers colons américains qui prirent possession de la nature sauvage pour marquer leur éloignement de leur pays d'origine et construire une société sur des bases totalement nouvelles. Par ailleurs, les géographes n'ont cessé de souligner la charge symbolique de l'espace, et en particulier son importance dans la mise en place d'une identité collective, de ce qu'ils nomment un « territoire ». Ainsi, pour Guy Di Méo, le territoire est le résultat de l'appropriation économique, idéologique et politique (et donc sociale) de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation d'eux-mêmes, de leur singularité et de leur histoire : « L'espace de vie, enrichi par la pratique sociale et par l'imaginaire [...] donne naissance au territoire<sup>1</sup> ». Envisagé de la sorte, l'espace participe « de l'ordre des représentations collectives, sociales et culturelles. Elles lui confèrent tout son sens et se régénèrent, en retour, au contact de l'univers symbolique dont il fournit l'assise référentielle<sup>2</sup> ». On comprend alors que l'espace a une double fonction. Il possède à la fois une visée politique, au sens où il permet d'asseoir un pouvoir. Mais il a également une ambition symbolique, puisqu'il permet de créer une cohérence entre les citoyens, de « réduire les distances à l'intérieur et d'établir une distance infinie avec l'extérieur, par-delà les frontières<sup>3</sup> ». Pour résumer cette idée, nous retiendrons tout particulièrement la définition de la géographe canadienne Anne Gilbert qui déclare que l'espace « est un révélateur des tensions entre les acteurs sociaux, dans leur pratique de l'espace, dans l'idéologie qui guide cette pratique<sup>4</sup> ».

Ce projet nous oblige à questionner le classement établi par F.O. Matthiessen en 1941. Dans *American Renaissance*<sup>5</sup>, il met en place des cadres pour étudier les écrivains américains du

<sup>1</sup> Guy DI MEO, *Géographie sociale et territoire*, Paris: Nathan Université, 2000, p. 91.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>3</sup> Denis RETAILLE, *Le monde du géographe*, Paris: Presses de sciences politiques, 1997, p. 38-39.

<sup>4</sup> Anne GILBERT, « L'idéologie spatiale : conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie », *L'espace géographique*, 1 (1998) 57.

<sup>5</sup> F.O. MATTHIESSEN, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, New York: Oxford University Press, 1941.

dix-neuvième siècle. Sa réflexion constituera le socle théorique de plusieurs générations de critiques littéraires. Dans son étude, F.O. Matthiessen identifie et oppose deux types de fictions au dix-neuvième siècle. Il définit tout d'abord la « romance », dont l'intrigue se situe en marge de la réalité contextuelle. Il considère que les écrivains de « romances » centrent leurs récits sur la question de la moralité individuelle à travers des personnages en rupture avec le groupe. F.O. Matthiessen range Nathaniel Hawthorne parmi ces auteurs. Il oppose la « romance » aux récits naturalistes, qui se caractérisent par l'étude précise et minutieuse des conditions sociales. Les auteurs naturalistes ont pour préoccupation l'analyse des contraintes qui pèsent sur l'individu et qui nuisent à son épanouissement personnel. F.O. Matthiessen considère la « romance » comme un genre caractérisant la littérature de l'avant-guerre civile, tandis qu'il associe les écrivains naturalistes au contexte de l'après-guerre. La caractéristique première de la lecture théorique de F.O. Matthiessen et de ses successeurs est la stricte séparation des œuvres littéraires de leur contexte socio-historique immédiat. Dans le sillage de F.O. Matthiessen, des critiques comme Richard Chase (*The American Novel and its Tradition*<sup>6</sup> (1957)) ou encore Richard Poirier présentent l'écriture des romanciers américains comme une métaphore de la construction des Etats-Unis. Dans *A World Elsewhere* (1966), Richard Poirier explique :

The most interesting American books are an image of the creation of America itself [...] They carry the metaphoric burden of a great dream of freedom of the expansion of national consciousness into the vast spaces of a continent and the absorption of those spaces into ourselves [...] The classic American writers try through style temporarily to free the hero (and the reader) from systems, to free them from the pressures of time, biology, economics, and from the social forces which are ultimately the undoing of American heroes and quite often of their creators [...] The strangeness of American fiction has [...] to do [...] with the environment [the novelist] tries to create for his hero.<sup>7</sup>

Pour le critique, la grandeur et la spécificité de la littérature américaine du dix-neuvième siècle résident dans sa capacité à faire abstraction du réel et du quotidien : « The books which in my view constitute a distinctive American tradition [...] resist within their pages forces of environment that otherwise dominate the world<sup>8</sup> ». De façon générale, la critique des années 1960 nie le rôle du contexte d'écriture dans la finalisation de l'œuvre. Ainsi, dans *Theories of American Literature*, on peut lire :

<sup>6</sup> Richard CHASE, *The American Novel and its Tradition*, Garden City, N.Y.: Doubleday and Co., Inc., 1957.

<sup>7</sup> Richard POIRIER, *A World Elsewhere: The Place and Style in American Literature*, New York: Oxford University Press, 1966, p. 5, 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 5.

Such a condition of nearly absolute freedom to create has appeared to our authors both as possibility and liability, an utter openness suggesting limitless opportunity for the imagination, or an enormous vacancy in which they create from nothing. For some it has meant an opportunity to play Adam, to assume the role of an original namer of experience<sup>9</sup>.

A la fin des années 1980, la critique littéraire remet en question ces définitions et s'interroge sur l'opposition assez rigide entre la « romance » et le roman naturaliste<sup>10</sup>. Elle s'intéresse aussi au rôle et à la place des écrivains « mineurs » dans l'élaboration de l'identité culturelle et littéraire américaine. Parmi ces critiques, nous pouvons citer Donald Pease<sup>11</sup> ou encore, plus récemment, Jane Tompkins<sup>12</sup>. Leur redéfinition du cadre théorique servant à l'étude de la littérature américaine a deux objectifs principaux. Tout d'abord, ils souhaitent questionner la hiérarchie établie par F.O. Matthiessen et acceptée par l'ensemble de la critique américaine pendant plusieurs décennies entre les « grands » romanciers et les écrivains populaires. Ensuite, ils désirent opérer une relecture des œuvres en prêtant attention au contexte immédiat des écrivains, c'est-à-dire aux conditions sociales et historiques de leur lecture et de leur écriture. Ils déplorent que F.O. Matthiessen se soit intéressé davantage à la forme qu'au contenu des œuvres. Leur démarche s'inscrit dans le sillage des philosophes français comme Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida ou Michel Foucault, qui tentèrent de mettre à jour dans les textes (en particulier les textes littéraires) les modalités de l'inscription des discours publics. Cette approche historiciste donna naissance au New Historicism qui s'est développé à Berkeley, sous l'influence de Stephen Greenblatt<sup>13</sup>. Ce courant de pensée se caractérise par l'analyse des processus de négociation entre les facteurs sociaux, les discours officiels, la liberté du créateur et les attentes du lecteur. Il fonctionne sur la base d'aller-retour permanents entre le texte et le hors-texte. Ces va-et-vient permettent de comprendre si l'œuvre correspond à un projet de subversion de l'ordre établi ou au contraire si elle est fidèle à la culture de son époque.

---

<sup>9</sup> Donald M. KARTIGANER and Malcolm A. GRIFFITH, eds., *Theories of American Literature*, New York: Macmillan, 1962, p. 4-5.

<sup>10</sup> L'objectif de notre thèse n'étant pas une analyse générique de la fiction de Hawthorne, nous utiliserons le terme « récits longs » pour désigner ce que la critique a traditionnellement appelé les « romances » de Hawthorne.

<sup>11</sup> Donald PEASE, *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*, Madison: University of Wisconsin, 1987.

<sup>12</sup> Jane TOMPKINS, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, New York: Oxford University Press, 1985.

<sup>13</sup> A propos de l'influence des philosophes français aux Etats-Unis, voir François CUSSET, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & C. et la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris: Découverte Poche, 2005.

Pour notre analyse, nous ne cherchons pas à débattre de la validité ou de la non-validité des canons de la littérature américaine. La démarche des critiques que nous venons de citer nous intéresse avant tout parce qu'elle tient compte du hors-texte pour analyser la fiction du dix-neuvième siècle. Il ne nous appartient pas de juger, comme Jane Tompkins le fait dans *Sensational Designs*, de la pertinence de Hawthorne parmi les auteurs canoniques de la littérature américaine. La critique pense en effet que Hawthorne doit sa notoriété uniquement à ses fréquentations :

Unlike Hawthorne, [Susan] Warner<sup>14</sup> had not lived in Concord, did not know Emerson and his circle, was not published by Fields, had not known Longfellow at college, had not roomed with a former [sic] President of the United States whose campaign biography she would write and who would get her a consulship when she needed money<sup>15</sup>.

L'analyse féministe de Jane Tompkins ne coïncide pas avec notre projet de recherche et nous sommes davantage sensible<sup>16</sup> à l'approche de David Reynolds (*Beneath the American Renaissance*<sup>17</sup>). Même s'il accepte les canons de la littérature érigés par F.O. Matthiessen, il questionne le lien mis en avant par le même critique qui considère que le romantisme européen a eu une grande influence sur le romantisme américain. David Reynolds pense que, plus que des influences lointaines du Vieux Continent, les écrivains américains se sont inspirés du contexte politique, social ou encore économique de leur pays. Pour lui, il est nécessaire de mettre en parallèle les écrivains populaires et les « grands auteurs ». Aussi, l'un des objectifs de la présente thèse est-il d'étudier l'influence de la culture populaire sur les récits longs de Hawthorne. Pour ce faire, nous observerons la façon dont sont traités les motifs récurrents de cette littérature (le mariage, la séduction, la lecture, la mort, pour n'en citer que quelques-uns) dans les récits de Hawthorne. Ceci nous permettra de situer Hawthorne par rapport à ses contemporains et de comprendre comment il réagissait aux discours qui entouraient ces thèmes.

On voit que pour la critique contemporaine, il est important de tenir compte du contexte d'écriture et de lecture des œuvres de Hawthorne. Lors du colloque célébrant le deux-

---

<sup>14</sup> Susan Warner est notamment l'auteur du roman populaire *The Wide Wide World* (Susan Warner, *The Wide Wide World* (1850), New York: Feminist Press, 1987.

<sup>15</sup> Jane TOMPKINS, *op. cit.*, p. 76.

<sup>16</sup> Pour notre analyse, nous employons cette forme rhétorique au singulier.

<sup>17</sup> David S. REYNOLDS, *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, New York: Knop, 1988.

centième anniversaire de la naissance de Hawthorne<sup>18</sup>, Millicent Bell a souligné la pertinence de l'approche de la nouvelle critique. Dans sa communication<sup>19</sup>, elle a analysé le rapport assez ambivalent de Hawthorne à l'écriture réaliste. Ainsi, elle évoque la frustration de l'auteur qui, dans une lettre à son éditeur, James T. Fields écrite en 1860, juste après la publication de *The Marble Faun*, déplore n'avoir pas su (ou pu) égaler les écrivains réalistes européens :

My own individual taste is for quite another class of works than those which I myself am able to write. Have you ever read of the novels of Anthony Trollope? They precisely suit my taste; solid and substantial, written on the strength of beef and through the inspiration of ale, and just as real as if some giant had hewn a great lump out of the earth and put it under a glass case with all its inhabitants going about their daily business, and not suspecting they were being made a show of<sup>20</sup>.

Hawthorne fait référence à Anthony Trollope mais ne mentionne pas explicitement le réalisme, très certainement parce qu'il n'avait pas conscience de l'existence d'un tel courant littéraire en Europe. Par ailleurs, en s'appuyant sur une observation de Henry James, l'un des premiers biographes de Nathaniel Hawthorne, la critique souligne que Hawthorne ne cherchait pas à conceptualiser sa fiction : « [Hawthorne] was not a man with a literary theory; he was guiltless of a system<sup>21</sup> ».

Dans cette communication, Millicent Bell évoque également la façon dont Hawthorne construisit son image d'écrivain romantique, préoccupé davantage par des questions d'ordre spirituel que par son environnement immédiat. Pour elle, l'auteur est en partie responsable du portrait que les critiques ont dressé de lui. Dans une lettre envoyée à Henry Wadsworth Longfellow datée de 1837, juste après la parution de son premier recueil de nouvelles, *Twice-Told Tales*, Hawthorne affirme mener une vie solitaire : « I have seen so little in the world, that I have nothing but thin air to concoct my stories of, and it is not easy to give a lifelike semblance to such shadowy stuff<sup>22</sup> ». Hawthorne tente par la suite de rectifier cette déclaration qui ne correspond pas véritablement à l'homme qu'il était. Lorsque le deuxième recueil de

---

<sup>18</sup> The Nathaniel Hawthorne Society Bicentennial Conference, Salem, Mass., 1-4 juillet 2004.

<sup>19</sup> Millicent BELL, « Hawthorne and the Real », in *Hawthorne and the Real*. Bicentennial Essays, edited by Millicent Bell, Columbus: Ohio State University Press, 2005, pp. 1-21

<sup>20</sup> Nathaniel HAWTHORNE, *Letters 1857-1864*, in *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. 18, ed. Thomas Woodson *et al.*, Columbus: Ohio State U.P., 1985, p. 229, cité par M. Bell, *op. cit.*, p. 1.

<sup>21</sup> Henry JAMES, *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers* (1878), Leon Edel ed., New York: Library of America, 1984, p. 321, cité par Millicent Bell, *op. cit.*, p. 1.

<sup>22</sup> Nathaniel HAWTHORNE, *The Letters 1813-1843*, *The Centenary Edition of the Works of N. Hawthorne*, ed. William Charvat *et al.*, Columbus: Ohio State U.P., 1985, p. 494, cité par M. Bell, *op. cit.*, p. 3.

contes est publié, il cherche à nuancer ses propos. Cependant, ses contemporains, tout comme la critique, préféreront ignorer ce rectificatif. Comme le souligne Millicent Bell, ils souhaiteront au contraire retenir la déclaration liminaire de *The House of the Seven Gables* :

We are entitled, I want to argue, now, to read Hawthorne's own directions to readers with the same distrust due to his descriptions of his personal character as that of someone remote from common reality. Hawthorne has misled critics who have often begun discussion of his fiction by quoting the brief passage of *The House of the Seven Gables'* preface which offers a definition of the romance with its vague grant of "a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a Novel" – that is, a work in which literal realism played a major part<sup>23</sup>.

Pour Millicent Bell, Arlin Turner, qu'elle reconnaît comme l'un des meilleurs biographes de Hawthorne, s'est laissé abuser par les déclarations contradictoires de Hawthorne. En ce sens, il a contribué à véhiculer une image erronée de l'auteur, celle d'un homme qui, à l'ordinaire et au vulgaire, préférerait l'imaginaire et le rêve. En 1980, Arlin Turner écrit en effet : « [...] for Hawthorne, the author of moral romances and studies of human character, the important consideration was not what an event or situation was, but rather what his creative imagination conceived it to be<sup>24</sup> ».

Pour montrer en quoi cette image est erronée, Millicent Bell nous renvoie aux éléments périphériques des textes de Hawthorne, c'est-à-dire à leurs préfaces et leurs conditions de publication. Ainsi, évoquant le premier récit long, elle souligne que le sous-titre, « A Romance », n'est venu se greffer au titre que quelques jours avant la publication. L'éditeur de Hawthorne, James T. Field, avait d'ailleurs annoncé le récit sous le titre de *The Scarlet Letter, A Novel*. Par ailleurs, le premier récit long de Hawthorne aurait dû initialement paraître dans un recueil de textes dont le titre prévu (*Old Time Legends: Together with Sketches, Experimental and Ideal*) suggère à nouveau l'importance du réel dans l'élaboration du récit, l'adjectif « experimental » évoquant des faits ancrés dans la vie quotidienne et non pas purement nourris de l'imaginaire de l'auteur.

En analysant les préfaces des quatre récits longs de Hawthorne, Millicent Bell conclut que Hawthorne ne savait pas lui-même comment se situer et qu'il oscillait entre le genre de la

<sup>23</sup> Millicent BELL, *op. cit.*, p. 6.

<sup>24</sup> Arlin TURNER, *Nathaniel Hawthorne*, New York: Oxford University Press, 1980, pp. 88-89.

« romance » et celui de l'écriture réaliste. Dans *The Marble Faun*, l'auteur souligne la difficulté du projet qu'il s'est fixé lorsqu'il a entrepris de dresser « un portrait du peuple italien et de ses coutumes » (« a portrait of Italian manners and character » (*Faun*, 3)), ce que Millicent Bell interprète comme la volonté d'approcher de façon réaliste le contexte italien. Ceci signifie que Hawthorne projette de faire, dans ce qui allait être son dernier récit, ce qu'il a précisément refusé de faire dans les trois autres. C'est là qu'apparaît sans doute la plus grosse incohérence de la préface puisque, quelques lignes plus loin, l'auteur se contredit quand il prétend ne pas avoir trouvé dans son environnement immédiat, aux Etats-Unis, le matériau nécessaire à l'élaboration d'une « romance » :

No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a Romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything, but common-place prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land. (*Faun*, 3)

Millicent Bell se demande si l'hésitation de Hawthorne ne traduit pas en fait la méfiance de l'auteur à l'égard des prétentions du réalisme. Selon la critique, Hawthorne refusait d'entrer en compétition avec le réel, très certainement parce qu'il avait conscience que les textes ne donnaient à voir qu'une image, qu'une représentation, du quotidien. Ainsi, les incohérences de Hawthorne auraient pour origine un problème de terminologie. Mais, pour la critique, il ne fait aucun doute que Hawthorne s'est véritablement interrogé sur la modalité du traitement du réel dans ses récits. Elle prend l'exemple d'une de ses premières histoires courtes, « Alice Doane's Appeal<sup>25</sup> » (1835), où Hawthorne met en scène une conversation entre un narrateur, écrivain de profession, et deux jeunes filles. Leur visite à Gallows Hill fournit au narrateur l'occasion de montrer à ses deux compagnes la façon dont il peut aborder le contexte historique dans ses récits. Il déclare tout d'abord qu'il pourrait opérer une réécriture du contexte historique, en favorisant l'imaginaire plutôt que la précision des faits, afin de faire de son récit « un conte merveilleux » (« a wonderful tale of old times »). Il dit ensuite pouvoir aborder l'histoire en respectant rigoureusement les faits et en décrivant l'horreur des procès de sorcellerie et des exécutions sur le pilori. Pour Millicent Bell, ces deux approches illustrent le dilemme face auquel se trouvait Hawthorne au moment de prendre la plume.

---

<sup>25</sup> Nathaniel HAWTHORNE, « Alice Doane's Appeal » (1835) in *Twice-Told Tales*, cité par M. Bell, *op. cit.*, p. 12.

Pour finir, Millicent Bell nous renvoie au contenu des récits longs. Elle rappelle que, même s'ils ne sont pas explicitement évoqués, les sujets politiques et sociaux du dix-neuvième siècle occupent une large place dans la fiction de Hawthorne. Ainsi, par exemple, elle s'intéresse au thème de l'esclavage dans *The Scarlet Letter* et souligne que le personnage de Hester Prynne évoque la condition des esclaves dans les plantations du Sud des Etats-Unis. La lettre écarlate est très souvent comparée à une chaîne qui maintient l'héroïne prisonnière : « The chain that bound her was of iron links and galling to her inmost soul » (*Letter*, 107). Bien évidemment, à travers l'héroïne de son premier récit long, Hawthorne évoque également la question des féministes dont il refusait les revendications. Ce thème est repris dans *The Blithedale Romance*, où l'héroïne principale, Zenobia, rappelle Margaret Fuller, l'une des premières féministes que connurent les Etats-Unis. Millicent Bell conclut ainsi sa communication en déclarant : « We may want to say that nothing the writer writes escapes the taint of reference, that the realities of literal history speak even through the figurations of fantasy<sup>26</sup> ».

La pertinence de l'analyse des conditions sociales et historiques de l'écriture des récits longs de Hawthorne ne fait donc aucun doute. Cependant, il faut préciser ici ce qui différencie notre projet de recherche des analyses menées par les critiques que nous venons de citer. De façon générale, ces derniers cherchent à montrer les correspondances entre la fiction de l'auteur et l'actualité politique et sociale de son pays. Ainsi, par exemple, pour David Reynolds<sup>27</sup>, l'impétuosité de Pearl illustre le manque de repère de la génération de Hawthorne ainsi que ses interrogations quant à l'avenir des Etats-Unis. Il en va de même pour l'épisode du train dans *The House of the Seven Gables*. En ce qui concerne notre thèse, plutôt que de chercher des détails précis, nous aimerions nous intéresser aux phénomènes d'ensemble et trouver la trace des discours publics de l'époque dans les récits longs de Hawthorne. Le dix-neuvième siècle est en effet synonyme de construction nationale pour les Etats-Unis. Nous pensons que Hawthorne fut témoin des discours qui accompagnèrent l'élaboration de l'identité politique et culturelle de son pays. Il put sans doute observer les processus donnant naissance aux structures autour desquelles s'organise la société. En tant que jeune nation venant à peine de se séparer de ses dernières attaches avec l'Angleterre, les Etats-Unis ne possédaient pas de cadres orchestrant la vie en société ou le rapport au groupe. Bien évidemment, elle avait hérité de ceux des Pères Pèlerins. Mais ils n'étaient plus appropriés à la société du dix-neuvième siècle et à ses changements sociaux (l'urbanisation, l'industrialisation, par exemple). Il fallait

---

<sup>26</sup> Millicent BELL, *op. cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> David REYNOLDS, *Beneath the American Renaissance*, *op. cit.*, pp. 263-68.

donc réinventer le mode d'interaction entre les citoyens et la communauté. Il fallait aussi déterminer les obligations et les devoirs du citoyen et de l'état. De façon plus précise, il était nécessaire de définir quel rôle allait être donné à l'éducation, la religion, au monde du travail, la famille ou la culture, dans la construction de l'identité nationale. Par ailleurs, il était important de songer à ce que l'on attendait des acteurs de ces domaines. On voit ici comment les structures régissent la façon dont l'individu s'insère dans le groupe. En effet, elles conditionnent le rapport à la société et définissent des pratiques concrètes par lesquelles l'individu actualise son rapport aux autres. Nous pourrions donc dire qu'elles jouent un rôle important dans l'élaboration de l'identité sociale de l'individu. On comprend alors la pertinence d'une analyse de l'espace public et de l'espace privé puisque l'espace privé (entendu comme l'espace qui s'organise autour de l'individu) est intimement lié à l'espace public (qui est à la fois le lieu d'élaboration et d'expression des structures de la société)<sup>28</sup>.

Une autre raison explique pourquoi nous souhaitons analyser l'espace public et l'espace privé dans les récits longs de Hawthorne. Elle a trait à la biographie de l'auteur. Comme l'a montré Millicent Bell, les critiques se sont très certainement trompés en faisant de Hawthorne un écrivain fuyant les contacts et recherchant la solitude. Cependant, nous pensons que les ambiguïtés relevées par la critique témoignent d'une réelle difficulté à trouver un mode d'interaction avec la société. Nous ne pensons pas que l'image associée à Hawthorne fut uniquement le résultat d'une stratégie savamment élaborée pour séduire ses lecteurs. En effet, en interrogeant sa correspondance, nous comprenons plus précisément la façon dont il envisageait à titre personnel les contacts avec la société, autrement dit quelle image il avait de l'espace public et de l'espace privé. Notre attention s'arrête tout particulièrement sur une déclaration de l'auteur, reprise par nombre de ses biographes : « In this dismal chamber FAME was won<sup>29</sup> » (1836). Hawthorne associe à sa chambre un adjectif à forte connotation négative. Son espace privé est présenté comme un endroit lugubre, austère et sombre. La notoriété, écrite en lettres majuscules, semble salutaire. Elle vient au secours de l'écrivain qui, dans cette déclaration, se présente comme étant en mal de reconnaissance. La suite de sa biographie nous montre que, sa vie durant, Hawthorne oscille entre son désir de rencontrer la notoriété et celui de protéger son intimité.

---

<sup>28</sup> Les définitions que nous fournissons ici ne sont que provisoires. Elles servent uniquement à montrer la pertinence de notre sujet. Le premier chapitre de notre thèse précise davantage les notions d'espace privé et d'espace public.

<sup>29</sup> Nathaniel HAWTHORNE, cité par Henry James, « Early Writings » in *Nathaniel Hawthorne. English Men of Letters*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1879; reprint, New York: Collier-Macmillan, 1966. <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/nhhj3.html> Consulté le 17 août 2006.

En fait, l'auteur semble éprouver une difficulté à construire un lien avec son lectorat, et plus généralement, avec le monde extérieur. Nous avons l'impression qu'il cherchait inlassablement un juste équilibre entre son espace privé et son espace public. Aussi, les contradictions relevées par Millicent Bell ne seraient pas uniquement d'ordre esthétique. Elles seraient aussi d'ordre personnel puisque Hawthorne semblait incapable de construire une interaction satisfaisante avec l'extérieur. Nous avons le sentiment que sa solitude témoigne, certes, d'une difficulté à créer un contact avec le groupe, mais certainement pas d'un désintérêt pour le groupe. Hawthorne ne fuyait pas. Nous ne pensons pas qu'il préférât la solitude à la compagnie. Les entrées de son journal, méticuleusement annoté depuis 1835, sont là pour témoigner de son intérêt pour ce qui l'entourait. Elles illustrent sa curiosité pour des choses aussi diverses que la politique, la vie culturelle, la vie quotidienne, la nature, les sciences, le progrès. Elles suggèrent aussi que Hawthorne pensait que l'individu ne pouvait se réaliser en tant qu'homme qu'en allant à la rencontre de l'autre. Il savait que seule l'interaction lui donnait une connaissance réelle du monde qui l'entourait et que les connaissances livresques n'en étaient que des représentations partielles, comme il l'admet dans son journal en 1840 :

I used to think that I could imagine all passions, all feelings, and states of the heart and mind; but how little did I know! [...] Indeed, we are but shadows; we are not endowed with real life, and all that seems most real about us is but the thinnest substance of a dream – till the heart be touched. That touch creates us – then we begin to be – thereby we are beings of reality and inheritors of eternity<sup>30</sup>.

Nous abordons donc les récits de Hawthorne en gardant présent à l'esprit sa difficulté à concevoir une forme de participation à la vie de groupe qui lui semble pourtant essentielle. Un passage de son journal daté de 1840 et cité par Henry James souligne assez bien le dilemme ressenti par l'auteur. Ignoré du public, confiné dans l'anonymat et dans la solitude depuis trop longtemps, Hawthorne dit souffrir et se languir de communiquer avec l'extérieur :

If ever I should have a biographer, he ought to make great mention of this chamber in my memoirs, because so much of my lonely youth was wasted here, and here my mind and character were formed; and here I have been glad and hopeful, and here I have been despondent. And here I sat a long, long time, waiting patiently for the world to

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

know me, and sometimes wondering why it did not know me sooner, or whether it would ever know me at all – at least till I were in my grave. And sometimes it seems to me as if I were already in the grave, with only life enough to be chilled and benumbed<sup>31</sup>.

Cependant, lorsqu'il connaît le succès, autrement dit, lorsqu'il quitte la solitude de sa chambre et trouve une forme d'interaction avec la société, il ressent une grande frustration. Les espoirs qu'il avait mis dans ce contact avec l'extérieur sont déçus :

By and by the world found me out in my lonely chamber and called me forth – not indeed with a loud roar of acclamation, but rather with a still small voice – and forth I went, but found nothing in the world I thought preferable to my solitude till now<sup>32</sup>.

Bien évidemment, ces citations nous livrent les réactions de l'écrivain, de l'homme public, que Hawthorne aspirait à être. Il semble évident que, en tant qu'homme de lettres, Hawthorne n'avait pas d'autre choix que d'attendre passivement que le public le découvre et s'intéresse à sa fiction. Mais nous pouvons cependant nous demander si son ressenti en tant que personnage public n'est pas transposable à ses impressions en tant que personne privée. Comme nous le montrons dans notre analyse, ses récits témoignent en effet de la même difficulté à trouver une forme d'interaction avec le groupe. Soulignons également un autre élément très intéressant pour la suite de notre analyse. La dernière citation nous montre que Hawthorne ressort frustré de sa rencontre avec le groupe. Ceci nous pousse à penser qu'il avait une vision assez idéaliste de la participation avec le groupe et que cette vision ne correspondait pas avec ce qui se produisait en réalité.

De ces questionnements sur le contexte et sur la biographie de l'auteur découlent nos interrogations sur la fiction de Hawthorne. A partir d'un corpus réunissant ses quatre récits longs, la présente thèse propose d'analyser, d'une part, le rôle et la place réservés à l'individu dans la société américaine du dix-neuvième siècle et, d'autre part, d'étudier les formes d'interaction possibles entre l'individu et le groupe. En d'autres termes, cette thèse vise à comprendre comment se conjugaient espace privé et espace public au milieu du dix-neuvième siècle. Notre étude vise également à mettre en lumière les attentes, les espoirs ainsi que les déceptions de l'auteur, afin de cerner sa réaction face aux décisions politiques, économiques ou sociales et de comprendre comment il aurait aimé voir la société fonctionner.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

Il nous est donc nécessaire de trouver des correspondances entre le texte et le hors-texte, ce que nous tentons de faire en regardant les discours de l'époque ainsi que les recherches sur cette période de l'histoire américaine. Ceci nous permet d'appréhender de façon globale la première moitié du dix-neuvième siècle et de trouver une cohérence dans les choix opérés par les autorités publiques américaines. Par ailleurs, cette confrontation entre sources primaires et sources secondaires nous fait prendre conscience des problèmes qu'engendrèrent les décisions publiques. Elle nous aide également à décrypter les motivations qui se cachaient derrière elles, en d'autres termes, de cerner l'implicite de ces discours, ce qui, sans analyse précise préalable, pourrait échapper à notre attention.

Avant de détailler davantage notre démarche, il nous faut justifier notre corpus. Nous choisissons de ne pas procéder à une analyse précise des contes et des nouvelles et de centrer notre étude sur les récits longs de Hawthorne. Ce choix s'explique par la nature même de notre projet. Nous cherchons en effet à cerner la réaction de l'auteur face aux discours politiques, économiques et sociaux de son époque. Or, les œuvres courtes prennent souvent une forme allégorique. Il est évident que, l'allégorie peut aussi livrer des informations sur les conditions d'écriture de l'œuvre, mais, cependant, la concision du texte rend difficile le rapport que nous essayons de mettre en lumière. Les récits longs offrent en effet un recadrage historique plus précis qui nous aide à établir des correspondances entre le texte et le contexte. Pour autant, nous ferons parfois référence à certaines œuvres courtes afin d'illustrer nos propos. En effet, une fois le recadrage historique effectué grâce aux récits longs, il nous semble plus aisé d'interpréter l'allégorie.

Pour réaliser notre projet, nous commencerons par préciser ce que représentaient l'espace privé et l'espace public pour un citoyen américain du dix-neuvième siècle. La définition de ces concepts émergera d'une étude concise sur les discours publics de l'époque. Ceci nous permettra d'éviter d'attribuer aux domaines privé et public des valeurs qu'ils ne possédaient pas au dix-neuvième siècle. Il nous faut préciser cependant que cette première étape de notre analyse, bien que nécessaire, nous apportera une vision seulement imprécise des concepts. Ce n'est qu'en analysant les œuvres que nous arriverons à comprendre ce qu'ils représentaient réellement pour l'auteur. Avec la deuxième étape de notre étude commencera véritablement l'analyse des récits longs de Hawthorne. Dans un premier temps, nous jetterons la lumière sur l'émergence des structures de la société américaine au dix-neuvième siècle. Les discours de l'éducation, de la médecine et de la philanthropie nous aideront à comprendre comment

s'articulait le rapport de l'individu au groupe. *The Scarlet Letter* sera le point de départ de notre réflexion parce que ce récit remonte, en quelque sorte, à l'origine du lien entre individu et société dans la culture américaine. Cette première étape nous donnera également l'occasion de cerner comment Hawthorne percevait l'élaboration des cadres qui organisaient la vie en société. Dans un deuxième temps, notre analyse s'intéressera au contexte économique, c'est-à-dire à l'émergence d'une autre structure organisant la vie en société. Nous faisons le choix de consacrer un chapitre entier à ce thème parce qu'il fait apparaître très clairement le rôle qu'était censé endosser le citoyen américain au dix-neuvième siècle et aussi parce qu'il illustre très précisément comment s'articulait le rapport de l'individu à la société. Par ailleurs, nous pensons qu'en abordant la question des discours économiques, Hawthorne dévoile sa conception de l'espace privé et de l'espace public. Cette deuxième étape sera donc l'occasion de préciser les définitions élaborées dans le premier chapitre. Enfin, pour finir, nous montrerons comment Hawthorne envisageait le rapport entre l'individu et le groupe. Nous soulignerons qu'il déplorait, d'une part, la rigidité des nouvelles structures et, d'autre part, la perte du sentiment d'appartenance à une société fonctionnant sur l'idée d'un consensus entre l'individu et le groupe. Ce sera aussi l'occasion de montrer que Hawthorne opère dans ses récits une redéfinition de l'espace public afin que cette sphère devienne un lieu d'investissement personnel et collectif. Nous illustrerons nos propos à partir des exemples de Hester Prynne et de Phoebe. Cependant, nous verrons également qu'il est impossible pour Hawthorne de trouver un compromis entre, d'une part, sa vision idéale de la vie en société et, d'autre part, son désir d'épargner et de protéger l'espace privé. La seule réponse à son idéalisme semble se trouver dans la littérature.

## **Chapitre 1**

### **Contexte et définitions**

#### I. Espace public et dimension symbolique :

##### 1. Les mutations sociales au dix-neuvième siècle

Avant de débiter l'étude des récits de Hawthorne proprement dite, il nous semble nécessaire de décrire ce qu'était l'espace public aux Etats-Unis au dix-neuvième siècle. Pour commencer, nous sommes tentée de dire que, au milieu du siècle, tous les secteurs d'activité (la justice, la politique, la religion, l'éducation, l'économie, la famille) font l'objet de discours ayant trait à la formation de l'identité nationale et individuelle. Chacun de ces domaines semble être un outil servant à la construction de l'identité nationale. Ainsi, même s'il est sans doute abusif de dire que toutes ces activités appartiennent à l'espace public, elles relèvent néanmoins d'un intérêt commun et national. Elles sont liées à l'espace public américain, de façon directe ou non, et participent donc à l'élaboration des structures sur lesquelles repose la société américaine.

L'idée d'une société américaine au tissu institutionnel très serré n'est pas propre au dix-neuvième siècle. C'était même le mode de structuration de la théocratie puritaine, dont la force reposait sur une forte conscience collective des citoyens. Cette forme d'organisation prévalut jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Henry Adams souligne la solidité des institutions de la Nouvelle Angleterre :

Its strengths [the society's] lay in the Congregational churches and in the cordial union between the clergy, the magistracy, the bench and the bar, and respectable society throughout the state. This union created what was unknown beyond New England, – an organized social system, capable of acting at command either for offence or defense, and admirably adapted to the uses of the eighteenth-century<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Henry ADAMS, « The United States During the Jefferson and Madison Administrations », in *The Education of Henry Adams*, cité par Yves CARLET dans *Morales et Moralités aux Etats-Unis*, Actes du colloque des 4, 5 et 6 mars 1988, Aix: Université de Provence, 1988, p. 71.

Mais, l'une des conséquences des développements solidaires de l'industrie, des transports, des communications et de l'urbanisation au cours du premier tiers du dix-neuvième siècle fut la restructuration spectaculaire de la nature des organisations politiques et sociales. L'élite locale, dont faisaient partie les hommes d'église et de loi, auparavant seuls représentants de la sphère publique dans les communautés villageoises, perdit de son importance lorsque apparut une élite politique régionale et nationale. A mesure que le monde politique se complexifia, le pouvoir sembla s'éloigner de plus en plus du quotidien du citoyen américain. Le rapport aux autorités publiques fut modifié, et les intermédiaires représentant le gouvernement fédéral se multiplièrent. Ceci créa parfois le sentiment, chez le citoyen américain, d'avoir affaire à des autorités très éloignées du peuple, comme l'explique Mary P. Ryan dans *Cradle of the Middle-Class*<sup>34</sup> :

The public sphere seemed to expand and become more awesome, austere, remote. The public authority was more forcefully represented by the august halls of the nation's capitol than by the familiar visages of the village officers or church deacons<sup>35</sup>.

L'urbanisation grandissante et les différentes vagues d'immigration nécessitèrent également une réorganisation de la société américaine. En effet, à cette époque, les autorités cherchèrent à donner une cohérence et une caractéristique permanente à la nouvelle organisation politique, sociale et économique. Ceci se traduisit par la professionnalisation des métiers de la politique, et par une plus grande centralisation des prises de décisions. Par ailleurs, la peur des débordements dans les villes engendra un besoin d'encadrement. De nouvelles institutions chargées de garantir l'ordre public furent créées. C'est à cette époque que les villes, en croissance numérique constante, se dotèrent de forces de police. Celles-ci sont la manifestation du pouvoir des autorités locales et incarnent la volonté d'encadrer les citoyens. En outre, la révolution des transports (notamment avec l'essor du train et la création de canaux) et des moyens de communication (comme la presse) modifièrent les dimensions des Etats-Unis. Alors que, avant les années 1830, l'échelle locale prévalait, la perspective nationale s'esquissa dans l'esprit des élites. Tous ces changements nécessitaient de repenser le fonctionnement et l'organisation de la société américaine afin de trouver une cohérence nationale dans la diversité.

---

<sup>34</sup> Mary P. RYAN, *Cradle of the Middle-Class: The Family in Oneida County, New York, 1790-1865*, Cambridge: Cambridge UP, 1981, p. XI.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 233.

Le domaine de la politique fut également marqué par cette volonté d'harmonisation nationale. Dans *Community and Social Change in America*<sup>36</sup>, Thomas Bender analyse l'évolution des partis politiques aux Etats-Unis. Il souligne que, à l'époque où la sphère politique était constituée de notables, les partis étaient organisés de façon lâche, sans qu'il y ait une distribution stricte des compétences. Les partis étaient alors des clubs politiques locaux (des associations de circonstance, des unions d'électeurs) dont seuls les députés assuraient la cohésion. Ceux dont la politique était l'occupation principale étaient peu nombreux et leurs fonctions restaient subalternes. Thomas Bender montre ensuite comment, au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle, naquirent les partis politiques. Les structures électorales se centralisèrent à l'échelon national, en se dotant d'un appareil bureaucratique construit en fonction de deux objectifs : l'intégration idéologique et la mobilisation politique des larges masses électorales.

## 2. La rhétorique de la Destinée Manifeste

Les discours publics de la première moitié du dix-neuvième siècle reflètent également la volonté de créer une identité américaine. Ils témoignent du désir de construire un espace national unique, une sorte d'espace public idéal. Intéressons-nous à la nature de ces discours afin de comprendre qu'elle était le credo de la nation américaine. Le dix-neuvième siècle américain est marqué par la rhétorique de la Destinée Manifeste, ce discours idéologique qui confère à l'avenir national une vision téléologique. La Destinée Manifeste comporte son lot de métaphores, mais l'image la plus complète est sans doute celle de la Frontière des pionniers, avec en fer de lance, l'Anglo-Saxon idéal, fleuron d'une race conquérante, dont les traits de caractère principaux (pragmatisme, réalisme, courage, ardeur au travail, moralité, discrétion) lui garantissent le succès personnel. Le discours de la Destinée Manifeste trace les contours d'un espace public idéal. Il présente les Etats-Unis comme une nation unie dans la volonté de conquérir de nouveaux territoires. L'expansion territoriale trouve sa légitimité dans l'idée de progrès individuel et collectif. Dans le célèbre éditorial du *United States Magazine and Democratic Review*, où apparaît pour la première fois en 1845 le concept de Destinée Manifeste, John O'Sullivan met l'accent sur la mission presque divine d'étendre la nation américaine pour promouvoir les opportunités individuelles, l'autonomie économique et les vertus républicaines. Il justifie en effet cette revendication territoriale par une sorte de destin providentiel :

---

<sup>36</sup> Thomas BENDER, *Community and Social Change in America*, New Brunswick, N.J.: Rutgers U.P., 1978.

The far-reaching, the boundless future will be the era of American greatness. In its magnificent domain of space and time, the nation of many nations is destined to manifest to mankind the excellence of divine principles; to establish on earth the noblest temple ever dedicated to the worship of the most high, – the Sacred and the True...<sup>37</sup>

On comprend que, aux Etats-Unis, le domaine religieux ne se localise pas uniquement dans les lieux de culte. La religion accompagne l'individu dans toutes ses démarches et pénètre tous les domaines. Le protestantisme permet d'expliquer et de légitimer l'expansionnisme. Il sert également à justifier l'individualisme puisqu'il s'appuie sur la notion de libre arbitre et l'idée que le croyant peut jouer un rôle actif dans son salut et celui de la nation. L'individu est donc amené à agir en toute indépendance, selon son sens du devoir et son appréciation du bien et du mal. C'est ce que fait remarquer Lawrence Sargent Hall :

The doctrine of conscience and the inner check was essential to the social and political philosophy of the century's serious democratic thinkers. It furnished the ethical justification for the laissez-faire spirit of government. The regulatory and policing interference of the state in the lives of the individuals could be kept at a minimum since each man's behavior was policed by his own conscience in direct accordance with the immutable laws of the universe<sup>38</sup>.

L'emblème de la construction de l'espace national est bien évidemment le chemin de fer, à propos duquel le journaliste Samuel Bowles s'exclamait, dans l'introduction de son ouvrage *Across the Continent* (1865) : « The Railroad is [...] the great work of the day; the great want, the great revealer, the great creator of this Empire of ours west of the Mississippi<sup>39</sup> ». Ainsi conçu, le chemin de fer n'a pas uniquement une utilité géo-politique. Il ne vise pas seulement à agrandir l'espace national. Il a également une visée culturelle puisqu'il exporte la culture de la côte est vers les territoires nouvellement conquis. C'est ce que souligne Samuel Bowles :

You will feel hearts breaking, see morals struggling slowly upward against odds, know that religion languishes; feel, see, and know that

---

<sup>37</sup> John O'SULLIVAN, « The Great Nation of Futurity », in *Major Problems in American Foreign Policy*, T. G. Paterson ed. New York: Houghton Mifflin, 2005, p. 241.

<sup>38</sup> Lawrence Sargent HALL, *Hawthorne Critic of Society*, New Haven: Yale UP, 1944, p. 175.

<sup>39</sup> Samuel BOWLES, *Across the Continent: A Summer's Journey to the Rocky Mountains, the Mormons, and the Pacific States, with Speaker Colfax*, Springfield, Mass.: Samuel Bowles and Co., 1865. *March of America Facsimile Series*, n°94, Ann Arbor University Microfilms, 1966, cité par Dominique Daniel, dans *La « Destinée Manifeste » des Etats-Unis au 19<sup>ième</sup> siècle. Aspects politiques et idéologiques*, sous la direction de Pierre Lagayette, Paris : Ellipses, 1999, p. 129.

all the sweetest and finest influences and elements of society and Christian civilization hunger and suffer for the lack of this quick contact with the Parent and Fountain of all our national life<sup>40</sup>.

A nouveau, on peut remarquer à quel point le discours religieux pénètre tous les secteurs d'activité, y compris l'univers économique. Par ailleurs, cette dernière citation renferme une métaphore très souvent utilisée pour parler de l'espace public américain et qui est celle de la famille. Ici l'état-nation est un parent, une référence, vers qui se tourne le continent tout entier. Tout au long du dix-neuvième siècle, la famille sert de modèle sur lequel doit se construire l'espace public des Etats-Unis. L'utilisation de cette métaphore permet d'introduire une forme de stabilité, là où les frontières du territoire sont sans cesse redessinées, et là où le citoyen est confronté à l'inconnu et à la nature sauvage. C'est sans doute la raison pour laquelle le discours de la domesticité (qui, dans le cadre des conquêtes de nouveaux territoires, s'apparente davantage à un discours de la domestication) est omniprésent dans la rhétorique de la Destinée Manifeste. Amy Kaplan déclare à ce sujet : « The language of domesticity functions as anchor, a feminine counterforce to male activity of territorial contest<sup>41</sup> ». La critique ne manque pas de relever les paradoxes et les incohérences de cette métaphore familiale. Elle dénonce en particulier le sort réservé aux Indiens qui, dans le discours de la Destinée Manifeste, n'étaient ni étrangers à, ni membres de la nation américaine. Dans une décision de la Court Suprême de 1831, la communauté indienne était en effet définie comme « [a] domestic dependant nation ». Amy Kaplan déclare ainsi :

Rather than stabilizing the representation of the nation as home, [the language of domesticity] heightened the fraught and contingent notion of the boundary between the domestic and the foreign, a boundary that breaks down around questions of the racial identity of the nation as home<sup>42</sup>.

La métaphore de la famille comme modèle de l'espace public est également utilisée pour légitimer l'expansionnisme. Le célèbre et très populaire magazine *Godey's Lady's Book*, édité par Sarah Joseph Hale, témoigne de cette étroite cohabitation des discours de l'expansionnisme et de la domesticité. Dans son magazine, l'éditorialiste insiste sur la nécessité de fêter Thanksgiving partout dans les territoires nouvellement conquis, afin d'y célébrer l'union nationale et d'y ancrer la culture américaine :

---

<sup>40</sup> *Ibid.* p. 136.

<sup>41</sup> Amy KAPLAN, « Manifest Domesticity », in *No More Separate Spheres!*, Edited by Cathy N. Davidson and Jessamyn Hatcher, Durham and London: Duke UP, 2002 p. 187.

<sup>42</sup> *Ibid.* p. 187.

THANKSGIVING DAY. When shall it be? The last Thursday in November falls on the 29th. We petition each and all the State governors to appoint that day for our national rejoicing. Then all the land will be glad together, and union among the people would be a sure pledge of heart-thankfulness to God, who has given to us, as a nation, such wonderful prosperity, such universal blessings<sup>43</sup>.

Une fois encore, Amy Kaplan met en lumière les contradictions de ce type de discours en montrant que c'est uniquement lorsque les populations noires sont tenues à distance qu'elles sont envisagées comme des membres à part entière de la nation américaine.

A ce stade de notre analyse, nous pouvons déjà donner une première définition de l'espace public américain au dix-neuvième siècle. Il apparaît comme l'espace de légitimation de la démocratie américaine. A cet égard, il peut s'incarner de manière concrète dans des lieux physiques dédiés au débat public de questions politiques (le congrès américain), mais il possède surtout une forte dimension symbolique. Il est, en quelque sorte, la scène d'apparition des événements et des actions politiques et la matrice d'une communauté politique. C'est en ce sens que cet espace public symbolique s'incarne dans une multitude de lieux et est relayé par de nombreux discours, comme nous le montrons plus loin dans ce chapitre.

D'une certaine façon, cette continuité entre espace physique et espace symbolique trouve des correspondances dans la pensée de Jürgen Habermas. L'auteur de *L'espace public*<sup>44</sup> s'intéresse davantage à cette sphère pour ce qu'elle représente idéologiquement que pour ses manifestations et ses expressions concrètes. Par ailleurs, dans son analyse, l'espace public est un modèle dynamique, qui se construit progressivement. Ainsi, Jürgen Habermas décrit l'apparition par étapes d'un contre-pouvoir (celui de la bourgeoisie) et l'affaiblissement progressif de la domination de l'autorité monarchique dans l'Europe des dix-huitième et dix-neuvième siècles. Or, c'est très spécifiquement cette dynamique qui nous intéresse pour notre projet puisque nous cherchons à mettre en lumière les processus qui contribuèrent à l'élaboration des structures de la société américaine. Enfin, soulignons une dernière correspondance entre notre projet de recherche et l'approche habermassienne. Nous sommes particulièrement sensible à l'importance qu'il accorde aux discours dans la construction de l'espace public. Le philosophe prend en compte leur dimension performative. Pour lui, ils ne

<sup>43</sup> Sarah J. HALE, *Godey's Lady's Book*, October 1855, p. 373 <http://www.uvm.edu/~hag/godey/shtable/shtable-thanks.html> Consulté le 14 août 2006.

<sup>44</sup> Jürgen HABERMAS, *L'espace public*, Paris: Payot, 1962.

se contentent pas de révéler des tensions sociales, mais, par leur circulation et leur répétition, ils sont susceptibles de résoudre concrètement les tensions qu'ils décrivent. Jürgen Habermas s'intéresse en particulier à la littérature et aux discussions des salons au dix-huitième siècle puis, au siècle suivant, à l'apparition de la presse. Ces différentes formes de discours encouragèrent les échanges de points de vue. Elles permirent ainsi la mobilisation et la sensibilisation du plus grand nombre. L'émulation qui en résulta donna toute leur force aux revendications de la bourgeoisie et aidèrent à contre-balancer le pouvoir étatique. Dans le chapitre qui suit, nous soulignons l'impact des discours, non pas sur l'apparition d'un contre-pouvoir, mais sur l'élaboration d'une identité politique et collective aux Etats-Unis.

Cependant, il existe plusieurs différences entre l'approche habermassienne et la nôtre. Alors que, pour nous, la sphère publique englobe des domaines aussi variés que le monde du travail ou de l'éducation, le philosophe allemand la considère uniquement comme un lieu où s'exerce un pouvoir d'ordre politique et / ou économique. Pour le philosophe, l'espace public européen aux dix-huitième et dix-neuvième siècles est un espace double. Il contient « la sphère publique de l'autorité étatique ». Mais il recouvre aussi « la sphère publique bourgeoise », qui est une sorte de contre-pouvoir, composée de personnes privées réunies pour défendre les intérêts de leur classe sociale :

La sphère publique bourgeoise peut être tout d'abord comprise comme étant la sphère des personnes privées rassemblées en un public. Celles-ci revendiquent cette sphère publique réglementée par l'autorité, mais directement contre le pouvoir lui-même, afin d'être en mesure de discuter avec lui les règles générales de l'échange, sur le terrain de l'échange des marchandises et du travail social – domaine qui reste essentiellement privé, mais dont l'importance est désormais d'ordre public.<sup>45</sup>

Habermas concentre précisément son analyse sur les transformations des domaines de la politique, de l'économie et de la culture. Cela lui permet de comprendre les enjeux et l'évolution de la lutte entre le pouvoir et le contre-pouvoir. Notre approche se veut plus globale. Une autre différence apparaît entre l'approche habermassienne et notre projet d'analyse. A partir de sa définition de la sphère publique, le philosophe définit les notions de privé et de public :

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 38.

La ligne de démarcation entre l'Etat et la société, et qui dans le contexte qui nous occupe est fondamentale, sépare le domaine public du domaine privé. Le domaine public se limite au pouvoir auquel s'adjoint la Cour. Quant au domaine privé, il inclut ainsi la « sphère publique » proprement dite, car elle repose sur des personnes privées.<sup>46</sup>

Pour lui, la notion de public représente le pouvoir de l'état, tandis que le domaine privé recouvre tous les domaines qui ne tombent pas sous la coupe du pouvoir étatique. Dans le contexte qui nous intéresse, la ligne de démarcation est plus difficile à mettre en place. En étudiant les différents domaines où s'exerce le discours de la Destinée Manifeste, nous pouvons distinguer un ensemble de lieux publics qui sont, pour certains, assez nouveaux au dix-neuvième siècle. Nous pensons en particulier aux universités, aux grands magasins, aux hôtels, aux établissements psychiatriques et aux prisons. Or, ces lieux publics ont la particularité de toucher à l'intimité de l'individu. Ceci est particulièrement vrai de la prison ou de l'hôpital, espaces qui, pour une durée déterminée, gèrent la vie entière de l'individu. D'où la difficulté de dessiner les contours de l'espace privé et de délimiter l'espace public.

Néanmoins, la culture du dix-neuvième siècle trace une ligne de démarcation entre l'espace du foyer familial et l'espace extérieur. La maison est envisagée comme un espace privé réservé aux femmes, alors que le monde extérieur est la sphère publique des activités masculines. Dans un poème de 1825 intitulé « The Wife », on peut lire ainsi : « ...in that name [wife] a world is sphered<sup>47</sup> ». De la même manière, *The New Englander* publiait en 1852 : « No sensible person wishes the sphere of either sex changed. It is the greatest imaginable absurdity to think of it. God has cast the web and woof of society just right...<sup>48</sup> ». Dans ce que les critiques ont appelé « le discours des sphères séparées », l'espace privé (la maison) est entendu comme le règne de l'individu et des émotions (en particulier de l'amour conjugal et maternel). De nombreuses études critiques ont montré les limites d'une telle démarcation, en insistant en particulier sur la trop grande simplification qu'elle impliquait. On pense en particulier à Mary P. Ryan qui, dans *Women in Public*, insiste sur le caractère poreux des domaines privé et public dans le contexte du dix-neuvième siècle et sur le rôle de la femme dans les manifestations publiques<sup>49</sup>. Néanmoins, pour notre analyse, nous conservons

---

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 41.

<sup>47</sup> « The Wife », in *Boston Monthly Magazine* 1 (June 1825) cité par John Corrigan, *Business of the Heart: Religion and Emotion in Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 142.

<sup>48</sup> *New Englander* 19 (May 1852) cité par John Corrigan, *Ibid.* p. 143.

<sup>49</sup> Mary P. Ryan, *Women in Public: Between Banners and Ballots, 1825- 1880*, Baltimore: 1990. Voir aussi à ce sujet Nancy Fraser, « Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing

la ligne de démarcation mise en évidence par le discours des sphères séparées. Nous gardons cependant présent à l'esprit les limites de cette catégorisation et cherchons à comprendre si Hawthorne adhère à cette façon d'appréhender l'espace privé et l'espace public. L'objectif de notre thèse est aussi de comprendre comment l'auteur envisageait les rapports entre l'espace familial et l'espace extérieur. Ceci nous permettra de cerner la façon dont il envisageait les interactions sociales.

### 3. Les paradoxes de l'Américain idéal

Avant d'affiner notre définition de l'espace public, il nous paraît nécessaire d'évoquer la question de l'individu dans le contexte américain du dix-neuvième siècle. Le dix-neuvième siècle est le siècle de la croyance en la perfectibilité de l'homme, de la foi en la nature humaine et le progrès. Cette croyance naît au moment où la notion de personne prit un caractère sacré grâce, notamment, à l'apport philosophique de Emanuel Kant<sup>50</sup>. Dans *La Critique de la raison pure* (1787)<sup>51</sup>, le philosophe s'intéresse à la place et au rôle de l'individu dans la société. Pour lui, comme pour d'autres philosophes qui lui furent contemporains (on pense notamment à Fichte), l'homme a la capacité d'améliorer son existence et celle de ses concitoyens en s'impliquant dans la vie communautaire. C'est sur ce point particulier que repose toute l'idéologie occidentale en ce qui concerne la question du rôle et de la légitimité des individus, pensée de laquelle découle la notion de « character », essentielle pour comprendre les discours publics aux Etats-Unis au dix-neuvième siècle. Emanuel Kant considère l'homme comme un être raisonnable, car il est hors du temps et qu'il peut se libérer de l'enchaînement des phénomènes physiques. De plus, dans la philosophie kantienne, l'individu est un être sensible et en cela peut se déterminer librement. Pour le philosophe, la liberté se définit comme la « non-domination par autrui et donc le droit à satisfaire ses désirs dans le cadre d'une loi contraignante commune à laquelle on peut consentir rationnellement<sup>52</sup> ». Selon Kant, l'état n'a donc nul besoin de dicter aux citoyens leur comportement puisque les êtres humains s'imposent à eux-mêmes une règle et deviennent ainsi des agents autonomes.

---

Democracy », in *Postmodernism and the Re-reading of Modernity*, ed F. Parker, P. Hulme, and M. Iversen, New York, 1992.

<sup>50</sup> Notons que c'est au début du dix-neuvième siècle que le terme *individualité* fit son apparition pour la première fois.

<sup>51</sup> Emanuel KANT, *Critique de la raison pure* (1787), Paris : P.U.F., 1986.

<sup>52</sup> Alain BOYER, *Hors du temps. Un essai sur Kant*. Paris : Librairie Philosophique Jean Virin, 2001, p. 256.

De nombreux auteurs contemporains à Hawthorne célèbrent l'autonomie de l'homme, qui peut et doit se suffire à lui-même. Ainsi, Emerson dessine les contours de la personnalité, du caractère américain. Dans « Self-Reliance », il résume assez bien ce qu'on attendait du citoyen idéal au dix-neuvième siècle. Dans ce texte, il incite l'homme à agir seul, sans se préoccuper des jugements d'autrui :

Society is a joint-stock company, in which the members agree, for the better securing of his bread to each shareholder, to surrender the liberty and culture of the eater. The virtue in most requests is conformity. Self-reliance is its aversion. [...] Whoso would be a man, must be a nonconformist. [...] Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind [...] No law could be sacred to me but that of my nature.<sup>53</sup>

Samuel Goodrich (1827 –1842), fondateur du très populaire *The Token*, proposait à son public des récits et des poèmes tels « Try, Try Again », qui révèle une conception optimiste du progrès dans l'effort :

C'est un conseil à méditer :  
Essaie, essai à nouveau  
Si tu commences par échouer,  
Essaie, essaie à nouveau<sup>54</sup>

Dans *The Mind of America*, Rush Welter synthétise la façon dont apparaissait le citoyen américain dans les récits du dix-neuvième siècle :

[He is] a young man who makes his own way in the world in full reliance of his own power, stops at nothing, shrinks from nothing, finds nothing impossible, tries everything, has faith in everything, hopes everything, finds nothing impossible, goes through everything...<sup>55</sup>

Ainsi se dessine l'Américain idéal, que rien n'arrête, qui a une profonde confiance en la vie, et qui croit en sa réussite personnelle. Cependant, on perçoit immédiatement l'un des paradoxes du discours de la Destinée Manifeste dont l'argumentaire repose sur l'individu en tant que personne autonome, libre et prenant des initiatives. En effet, cette notion d'autonomie

---

<sup>53</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Self-Reliance », in *Selections from Ralph Waldo Emerson*, edited by Stephen E. Whicher, Boston: Houghton Mifflin Company, p. 149-50.

<sup>54</sup> Samuel GOODRICH « Try, Try again », *Merry's Museum*, 35, 1858, p. 172, cité par Rex Burns, *Success in America: The Yeoman Dream and the Industrial Revolution*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1976, p. 44.

<sup>55</sup> Rush WELTER, *The Mind of America, 1820-1860*, New York: Columbia UP, 1975, p. 139.

et d'indépendance est très relative et semble purement rhétorique. Le citoyen est certes appelé à devenir autonome et indépendant, mais il ne faut pas qu'il remette en question l'objectif politique et idéologique de la nation. Nous pensons que cette contradiction n'avait pas échappé à Hawthorne. A nos yeux, tous ses récits mettent à nu cette tension entre, d'une part l'autonomie individuelle, et d'autre part la nécessité de se conformer à une norme nationale. Elle est d'autant plus apparente lorsque l'on cherche à localiser l'espace public. On se rend compte qu'il s'agit d'un espace tentaculaire qui touche à beaucoup de domaines. Dans ces conditions, peu d'activités peuvent être considérées comme étant strictement privées. Ceci signifie qu'il n'y a que peu de place pour les prises de positions personnelles. Nous avons le sentiment que les récits de Hawthorne mettent en évidence ce paradoxe tout en soulignant la rigidité des structures élaborées par les discours publics.

Certains critiques se sont penchés sur cette contradiction inhérente à la rhétorique du dix-neuvième siècle. On peut penser à Lauren Berlant, qui examine le fonctionnement de l'espace public symbolique aux Etats-Unis, et plus particulièrement la place réservée à l'individu dans la société du dix-neuvième siècle. Pour elle, le discours de la Destinée Manifeste n'est, en fait, qu'une manœuvre idéologique destinée à créer une identité nationale. Dans *The Anatomy of National Fantasy*, elle déclare : « [The national symbolic is] a pseudo-genetic condition which affects profoundly the citizen's subjective experience of his / her political life, of his / her civil life, of his / her private life and the life of his / her body itself<sup>56</sup> ». La même idée se retrouve chez Donald E. Pease, pour qui les Etats-Unis traversèrent, au dix-neuvième siècle, une crise identitaire dans leur façon de comprendre les droits et les devoirs du groupe et du citoyen. Il montre que, avant le dix-neuvième siècle, les Etats-Unis n'avaient jamais éprouvé le besoin de se créer une identité nationale. La nation et l'ensemble des citoyens tendaient vers un but commun, la révolution. Tous étaient rassemblés derrière la volonté de se libérer de la domination européenne. Mais, la guerre terminée, les Etats-Unis durent se trouver un objectif collectif. Pease déclare : « When the mythos of the revolution made it necessary for them to give up their personal past for the sake of the new nation, it left them with no sense of national interest other than this act of dispossession<sup>57</sup> ». Donald E. Pease suggère que beaucoup d'Américains étaient dans l'incapacité de distinguer entre leur identité personnelle et l'identité de leur pays : « The revolutionary mythos was possessed of extraordinary

---

<sup>56</sup> Lauren BERLANT, *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 20.

<sup>57</sup> Donald E. PEASE, *Visionary Compact: American Renaissance Writings in Cultural Context*, Madison: University of Wisconsin Press, 1987, p. 23.

generalizing powers [...] It threatened to translate all American life into a compulsive re-enactment of a single national event<sup>58</sup> ». Le paradoxe de cette construction idéologique qu'est l'espace public national symbolique réside dans le fait qu'elle confond les domaines collectif et individuel. Selon nous, dans ses récits, Hawthorne fait apparaître cette contradiction en montrant les dysfonctionnements de la société, son but étant de réfléchir à une autre façon d'envisager le rapport entre l'individu et le groupe.

## II. Lieux et discours publics

Il est important de souligner que le discours de la Destinée Manifeste repose surtout sur la coïncidence de toute une série de discours n'ayant pas directement trait à la conquête de nouveaux territoires. Le concept de Destinée Manifeste est en fait un habillage rhétorique qui cache une complexité et une multiplicité de discours. C'est en quelque sorte le but vers lequel tendent toutes les actions publiques. C'est aussi la fondation sur laquelle reposent toutes les structures de la société. La Destinée Manifeste sert de toile de fond à la scène politique et sociale américaine au dix-neuvième siècle.

En ce sens, l'espace public américain n'est pas uniquement un espace symbolique. En tant que matrice d'une rhétorique démocratique et expansionniste, l'espace public symbolique s'incarne dans une multitude d'espaces, dont le but est à la fois d'encadrer et de former le citoyen américain, autrement dit, de le conduire vers sa « destinée manifeste ». C'est ce qu'explique Daniel Walter Howe dans *Making the American Self*: « The construction of the autonomous self was not only compatible with the American institutions, not only logically required by them, but was an historical fact practiced by them<sup>59</sup> ». L'espace public symbolique apparaît ainsi comme un espace poly-fonctionnel, qui n'est pas réservé à un usage unique, mais qui se présente comme une treille de lieux et de discours tendant vers le même objectif. Dans cette partie, nous souhaitons passer en revue les différents domaines où s'exerce la rhétorique nationale qui est, rappelons-le, celle d'une nation américaine puissante et d'un peuple américain fort et dynamique. Ce faisant, nous nous attachons à souligner les contradictions de chacun de ces discours.

### 1. Le domaine du travail

---

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 35.

<sup>59</sup> Daniel Walter Howe, *Making the American Self: Jonathan Edwards to Abraham Lincoln*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1997, p. 74.

Le domaine du travail a toujours été étroitement lié à la notion d'autonomie aux Etats-Unis. Dans un texte publié en 1787, *Notes on the State of Virginia*, Thomas Jefferson explique que le manque de terres arables conduit les Européens à préférer l'industrie, ce qui, pour lui, est un signe de dépendance sociale conduisant au despotisme politique. Il montre ensuite en quoi la situation est différente aux Etats-Unis : « But we have an immensity of land courting the industry of the husbandman ». Jefferson rejette le modèle manufacturier et proclame : « While we have land to labor, then let us never wish to see our citizens occupied at the workbench, or twirling a distaff<sup>60</sup> ». Au moment où Hawthorne écrit ses récits longs, la nation agraire de Jefferson est menacée par la république marchande et industrielle. Il se développe alors un discours différent, qui n'est plus celui de l'indépendance gagnée par le travail de la terre, mais celui de la réalisation personnelle par le travail des usines ou par la participation au monde des échanges.

C'est pourquoi les patrons d'usines textiles cherchèrent à apporter une éducation morale et religieuse aux ouvriers qu'ils employaient. Les règlements internes visaient à faire de cette main d'œuvre des citoyens américains disciplinés, fiables et travailleurs. Ceci introduit bien évidemment les notions de rentabilité, de productivité et de planification. Cependant, nous pouvons considérer que le monde du travail, et en particulier celui des usines, fonctionnait de concert avec le monde de la famille et celui de l'école, puisqu'il se présentait comme un lieu de formation, où le citoyen apprenait le sens des mots courage, ardeur et morale.

Le monde du travail fut également marqué par un fort mouvement de professionnalisation qui toucha les différents corps de métier. Ceci révèle un souci d'harmonisation et de planification des activités professionnelles. Dans le domaine du droit, la professionnalisation des avocats fut rapide et débuta dès les années 1830. Les lois évoluèrent et s'uniformisèrent sur l'ensemble du pays. Les codes furent rédigés à cette époque et modifièrent la façon dont les tribunaux procédaient. Auparavant, les avocats se tournaient vers la loi coutumière, héritée de la période coloniale, et établissaient leurs jugements en se référant à des cas antérieurs. Au milieu du dix-neuvième siècle, les décisions des tribunaux furent codifiées : « The traditional manner became ordered, rationalized, and regularized. The purpose was to tie one to an integrated moral community of like-minded people<sup>61</sup> ».

<sup>60</sup> Thomas JEFFERSON, *Notes on the State of Virginia*, cité par Vincent Michelot, « Fédéralisme et Destinée Manifeste » dans *La « Destinée Manifeste » des Etats-Unis au 19<sup>ième</sup> siècle*, dirigé par Pierre Lagayette, Paris : Ellipses, 1999, p. 87.

<sup>61</sup> Richard RABINOVITCH, *The Spiritual Self in Everyday Life: The Transformation of Personal Religious Experience in Nineteenth-Century New England*. Boston: Northeastern UP, 1989, p. 202.

Le domaine des sciences n'échappa pas à cet élan de modernisation. Les autorités publiques se servirent de la médecine à des fins idéologiques. Le traitement des maladies mentales et la création de nombreux établissements spécialisés avaient pour objectif de former un peuple américain fort et efficace. Des spécialités comme la psychiatrie et la psychologie firent leur apparition aux Etats-Unis au cours des années 1840. Dans le domaine de la médecine, théoriser signifiait être capable de maîtriser des comportements potentiellement dangereux. Dans *The House of the Seven Gables*, Hawthorne fait allusion à ce besoin d'explicitier le comportement humain et de classer chacune de ses actions comme étant déviante ou conforme à une norme fixée par des spécialistes. Ainsi, évoquant les prétendus pouvoirs des Maule sur les personnes endormies, le narrateur conclut : « Modern psychology, it may be, will endeavor to reduce these alleged necromancies within a system, instead of rejecting them as altogether fabulous » (*House*, 26).

L'économie et les échanges participèrent également à la construction de l'espace public symbolique. Pour notre analyse, nous nous positionnons différemment de Jürgen Habermas qui considère la sphère du commerce comme un espace privé parce qu'il la conçoit comme étant gouvernée par un ensemble d'intérêts personnels. Pour lui, le marché économique correspond à « une utilisation privée de l'espace public<sup>62</sup> ». Cette approche s'explique d'abord par le fait que Habermas est un historien marxiste. Mais le contexte qu'il étudie joue également un rôle dans sa catégorisation. En effet, en Europe, il existait un espace public très clairement identifiable qui était celui du pouvoir monarchique. La bourgeoisie européenne s'est développée en marge du pouvoir monarchique, en tirant profit des opportunités économiques qui se présentaient à elle. Il est donc normal que Habermas considère le domaine de l'économie comme relevant de la sphère privée.

Si, pour nous, au dix-neuvième siècle, le monde de l'économie appartenait à l'espace public, c'est tout d'abord parce qu'il se concrétisait dans des lieux publics comme les marchés, les magasins, les boutiques ou les places boursières. C'est aussi parce qu'il s'inscrivait dans l'espace public symbolique des Etats-Unis. En effet, pour beaucoup, accéder au monde des affaires était le moyen le plus efficace pour accéder à l'autonomie, et donc pour se réaliser en tant que citoyens américains. C'est ainsi que se mit en place l'archétype de l'homme d'affaires, dont l'image fut véhiculée par des supports aussi différents que la littérature, les

---

<sup>62</sup> Jürgen HABERMAS, *op. cit.*, p. 134.

hommes d'église, la famille, les enseignants. Pour atteindre le succès, l'homme d'affaires devait faire preuve d'intégrité et de sincérité. Dans *The Art of Money Getting: Showing the Means by which an Individual May Obtain and Retain Health, Wealth and Happiness* (1832), Lemman Thomas Ride établit la liste des dix qualités que devait posséder un bon homme d'affaires :

1. Education
2. Good sense.
3. Virtue
4. Temperance
5. Regulation of time
6. Punctuality
7. Ease in doing business
8. Proper expense in living
9. Aversion to the various branches of gaming.
10. Firmness of mind to support his character<sup>63</sup>.

Le titre de Lemman Thomas suggère que la réussite financière et économique garantit le bonheur et l'épanouissement personnel. Les autorités religieuses se sont très vite intéressées à ce secteur d'activités, en soulignant la nécessité de pratiquer le commerce avec moralité. La presse religieuse abondait d'anecdotes retraçant l'histoire de jeunes gens ruinés, faute d'avoir fait preuve de mesure et d'honnêteté. *The Watchman-Examiner* (1844) prend pour exemple dix jeunes gens ayant perdu toute leur fortune : « One of them is now living in a reputable employment ; the other nine became openly vicious. All failed in business and are now dead<sup>64</sup> ». Une presse spécialisée apparut afin de guider les jeunes Américains dans leurs aventures mercantiles. On peut penser à *The Man of Business* (1856), que son éditeur définissait comme : « a volume designed especially for the counsel and instruction of young men entering into business<sup>65</sup> ». John Corrigan suggère que, de façon plus générale, la presse de l'époque sous-entendait qu'il était important pour un homme de participer au monde des échanges :

When the New Englander preached "habits of self-reliance and patient thought," it was not proposing the Emersonian gospel of "sincerity," or any other vision of harmony between a supposed private man of feeling and the activities of public life. Rather, it was emphasizing the importance of duty, of a degree of commitment to industry and perseverance that might hasten success in the business world, and, especially, independence of thought and action in service to commerce<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Lemman Thomas RIDE, *The Art of Money Getting: Showing the Means by which an Individual May Obtain and Retain Health, Wealth and Happiness*, cité par John Corrigan, *Business of the Heart: Religion and Emotion in the Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 73-74.

<sup>64</sup> *The Watchman-Examiner* (March 2, 1844) cité par John Corrigan, *op. cit.* p. 74.

<sup>65</sup> Anson D.F. RANDOLPH, *The Man of Business* (1856) cité par John Corrigan, *op. cit.* p. 74.

<sup>66</sup> John CORRIGAN, *op. cit.*, p. 75.

## 2. Le domaine de l'éducation et de la culture

Les écoles, mais aussi tous les lieux publics destinés à recevoir un public désireux d'apprendre, sont à considérer comme des lieux publics. Horace Mann (1796-1859) fait figure de référence aux Etats-Unis en matière d'éducation. Il fut à l'origine de la création des écoles publiques. Alors qu'il était premier secrétaire général du « Board of Education » de l'Etat du Massachusetts, il imposa un programme scolaire commun à toutes les écoles de son Etat. A ce souci d'harmonisation s'ajouta le désir de développer l'apprentissage des sciences et les mathématiques. Dans *The House of the Seven Gables*, Hawthorne fait référence à ces réformes scolaires : « Besides, in our days, the very A.B.C. has become a science, greatly too abstruse to be any longer taught by pointing a pin from letter to letter » (*House*, 39). Comme très souvent dans ses récits, l'auteur souligne la complexité et les rigidités des discours publics. Ils le laissent en général assez sceptique parce qu'ils lui semblent trop abstraits et ne tiennent pas compte des besoins réels de l'individu. Les réformes de Horace Mann illustrent la façon dont l'éducation était envisagée dans la culture américaine. Eduquer permettait d'atténuer les différences et de faire disparaître les fléaux sociaux. Plus encore, l'éducation servait la nation et l'état. Dans un rapport rédigé dans le cadre de ses fonctions en 1837, Horace Mann déclare : « Tout enfant, comme tout homme, atteint facilement un niveau moyen. Là, la majorité s'arrête. Seuls les esprits forts s'élèvent au-delà. Mais placez la moyenne plus haut, et, par mouvement spontané, la masse se mettra à nouveau à monter et parviendra à se hisser jusque-là<sup>67</sup> ». Ceci lui valut d'être critiqué par les historiens marxistes du siècle suivant, qui virent en lui un homme au service de l'idéologie de son époque. D'où la remarque de Samuel Bowles et de Herbert Gintis :

Ses réformes étaient à la fois progressistes et conservatrices. Il pressentit tout le potentiel productif du nouvel ordre capitaliste et y adhéra en s'efforçant de mettre en adéquation, grâce au progrès social et à l'évolution structurelle, les besoins de celui-ci avec les institutions sociales et le peuple du Massachusetts<sup>68</sup>.

Par ailleurs, au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle, de nouveaux moyens éducatifs virent le jour. Le « Lyceum Movement » fut instauré par Josiah Holbrook. Il consistait à organiser des rencontres itinérantes au cours desquelles étaient abordés des sujets d'ordre culturel, littéraire ou scientifique. L'objectif était d'offrir à l'ensemble de la

---

<sup>67</sup> Horace MANN, cité par Malie Montagutelli dans *Histoire de l'enseignement aux Etats-Unis*, Paris : Belin, 2000, p. 97.

<sup>68</sup> Samuel BOWLES and Herbert GINTIS, *Schooling in Capitalist America: Educational Reform and the Contradiction of Economic Life*, NY: Basic Books, 1976, p. 154, cité par M. Montagutelli, *ibid.* p. 99.

population, et surtout aux citoyens américains des villes de la frontière, la possibilité d'accéder à la culture. Emerson y fut l'un des intervenants les plus populaires<sup>69</sup>.

De même, l'explosion de l'édition au dix-neuvième siècle se traduisit par la publication de toute sorte de manuels. Grâce à eux, on pouvait apprendre à bâtir, cuisiner, dessiner, épargner ou graver. Parmi les plus célèbres, on trouvait le *Godey's Lady's Book*, édité par Sarah J. Hale pendant plus de quarante ans, ou encore *The Young Lady's Friend* (1830) par Eliza Ware Farrar, *Advice to Young Men on Their Duties and Conduct in Life* (1847) par Timothy S. Arthur.

Soulignons ici les paradoxes des rencontres des « lyceums » et de cette presse populaire. D'une part, ils se proposaient d'aider l'individu à gagner en autonomie grâce à l'éducation et la connaissance. Mais, d'autre part, ils conditionnaient le citoyen américain, en le guidant vers un but plus ou moins imposé. Les magazines de savoir-vivre souffraient d'une autre contradiction. Ces discours publics pénétraient dans le quotidien des citoyens et influençaient la construction des rapports familiaux. Pour s'en rendre compte, il suffit de prêter attention à quelques-uns de ces titres. *Home Scenes, and Home Influence* (1854) est sans doute l'un des exemples les plus révélateurs. Dans la préface, T.S. Arthur donne le ton des articles qui vont suivre :

Many of the scenes presented in this volume are such as show the mother's influence with her children; a few include the marriage relation; and a few give other domestic pictures. In all will be found, we trust, motives for self-denial and right action in the various conditions of social life. Home is the center of good as well as of bad influence. How much, then, depends on those to whom have been committed the sacred trust of giving to the home-circle its true power over the heart<sup>70</sup>!

Nous touchons ici au cœur de notre analyse puisque nous pensons que c'est cette trop grande proximité entre l'espace privé et l'espace public qui gênait Hawthorne. Par ailleurs, nous avons aussi le sentiment qu'il pensait que ces discours transformaient les structures de la société en des cadres très rigides, auxquels l'individu n'avait d'autre choix que de se conformer.

---

<sup>69</sup> A propos du « Lyceum movement », voir Daniel BOORSTIN, *The Americans. Vol. 2 The National Experience*, NY: Random House, 1965, pp. 314-18.

<sup>70</sup> T.S. ARTHUR, *Home Scenes, and Home Influence* (1854) < <http://www.gutenberg.org/etext/4629> > Consulté le 18 juin 2006

### 3. Le domaine de la famille

A la lumière de ce qui vient d'être dit à propos des manuels de savoir-vivre, la famille apparaît comme l'une des cibles privilégiées des discours publics. Les moralistes de l'époque s'intéressèrent tout particulièrement à la question de l'éducation des enfants qui, progressivement, apparut comme un enjeu national. Le rôle de la mère devient primordial puisqu'elle était chargée de préparer ses enfants à devenir des individus autonomes, efficaces, fiables et vertueux. La famille fut considérée comme le premier lieu d'éducation et il se mit en place une sorte de contrat tacite entre la famille et la société, au sens où les parents s'engageaient à faire de leurs enfants de bons citoyens. John Corrigan remarque à ce propos : « As Boston approached the mid-nineteenth century, relations between parents and children increasingly were characterized by emphasis on parental affection as the means for shaping a child's character<sup>71</sup> ». Ainsi, la famille semble relever à la fois du domaine privé et du domaine public. Le foyer familial est tout d'abord vécu comme un espace privé, une sphère intime et protectrice (« a shelter sacred to peace and affection<sup>72</sup> »). Mais, la famille trouve également sa place dans l'espace public symbolique, comme le suggère un passage du *Christian Parlor Magazine* :

The family is by its constitution and ends essentially a religious organization. Its origin is from God. [Its purpose is] to foster the beautiful growth of those sentiments and principles, which prepare us for the service of God and mankind<sup>73</sup>.

Nous pensons que Hawthorne avait conscience de cette contradiction et qu'il s'interrogeait sur la place accordée au domaine privé. Le but de notre analyse est de comprendre comment Hawthorne réagit à la rhétorique de l'espace idéal des Etats-Unis. Il s'agit aussi de comprendre comment, dans ces conditions, l'auteur envisage la relation de l'individu à la société.

### III. Synthèse

---

<sup>71</sup> John CORRIGAN, *op. cit.*, p. 176

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 175.

<sup>73</sup> *The Christian Parlor Magazine* (June 1844) cité par John Corrigan, *op. cit.* p. 176.

Dans le contexte américain du dix-neuvième siècle, parler d'espace public revient d'abord à évoquer l'espace symbolique de la Destinée Manifeste. Cela signifie également évoquer les lieux où sont diffusés et où pénètrent les discours officiels qui entrent dans l'élaboration des structures de la société. En ce sens, l'espace public au dix-neuvième siècle paraît bien différent de l'espace public des siècles précédents. En effet, auparavant, il se localisait au cœur des communautés villageoises, sur la place du marché et dans le « town meeting » où s'exerçait le pouvoir des autorités religieuses, politiques et juridiques. Cette évolution a bien entendu des conséquences sur la nature du lien entre individu et société. Nous pouvons penser que, au dix-neuvième siècle, le sentiment d'appartenir à un groupe et d'interagir avec la communauté était moins fort.

Dans *Cradle of the Middle-Class*<sup>74</sup>, Mary P. Ryan analyse l'évolution du rapport communautaire au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle. Jusque dans les années 1830, les habitants du village qui fait l'objet de son étude se regroupaient dans des associations diverses. La raison d'être de ces associations était le bien-être des villageois ainsi que le bon fonctionnement de la communauté. Dans *De la démocratie en Amérique*, Alexis de Tocqueville (1835) souligne également l'importance des associations dans le tissu social des Etats-Unis : « Partout où, à la tête d'une entreprise nouvelle, vous voyez en France le gouvernement et en Angleterre un grand seigneur, comptez que vous apercevrez aux Etats-Unis, une association<sup>75</sup> ». Par souci de clarté pour notre analyse, nous considérons que ce type de rapport à la communauté, qui se fait dans un but désintéressé et qui est motivé par le désir unique d'interagir avec le groupe, donne lieu à la création d'un espace social. Ainsi, nous pourrions dire que l'espace social se construit sous l'influence de plusieurs personnes qui se rencontrent dans le but d'échanger et de communiquer, en d'autres termes, de tisser du lien social. Mary P. Ryan souligne que le rapport de l'individu à la communauté évolua au cours des années 1840. De nouveaux habitants vinrent s'installer dans le village, qui se transforma progressivement en une petite ville. Les contacts entre les habitants se firent de façon moins directe et les rapports devinrent de plus en plus formels. Ainsi, les associations et autres activités bénévoles disparurent petit à petit du tissu social. Le village perdit alors ses attributs d'espace social dès lors que les habitants eurent moins d'occasions pour se rencontrer. Les récits de Hawthorne témoignent de l'inquiétude de l'auteur face à cette société en pleine

---

<sup>74</sup> Mary P. RYAN, « The Era of Associations: Between Family and Society, 1825-1845 », *Cradle of the Middle-Class, op. cit.*, pp. 105-45.

<sup>75</sup> Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, (1835) Tome 2, Deuxième partie, Chapitre II, « Influence de la démocratie sur les Américains », Paris : Gallimard, 1951, p. 137.

mutation. Hawthorne s'interroge sur la perte du sentiment d'appartenance à une communauté. Comme nous le montrons dans la présente thèse, il souligne dans ses récits la nécessité de prendre part à la vie de groupe et de créer du lien social.

Notons pour finir que nous considérons qu'il peut exister des espaces sociaux imaginaires. Ils se créent autour de personnes éloignées physiquement. Nous pensons, par exemple, qu'une correspondance entre plusieurs individus participe à l'élaboration d'un espace social. En effet, de ces échanges de missives naît une forme de communication, où chacun des participants est impliqué émotionnellement. De même, nous considérons que l'écrivain construit avec ses lecteurs un espace social imaginaire. En ce sens, l'espace social imaginaire peut se mettre en place lorsqu'un individu, même isolé, se définit comme appartenant à un groupe et a conscience d'interagir avec d'autres personnes.

En analysant les récits de Hawthorne, nous cherchons à dénoncer les limites de la rhétorique de l'espace public symbolique en montrant que tous les citoyens américains ne se reconnaissaient pas dans ce discours et que tous n'avaient pas le sentiment d'appartenir à cet espace public idéal. Pour Hawthorne, il existait un hiatus entre cet espace collectif idéalisé, et ce qui était ressenti par l'individu. Mais Hawthorne ne se contente pas de dénoncer les manquements de la société dans laquelle il vit. Il propose également, à travers ses personnages, une autre approche pouvant redonner à l'espace public ses attributs sociaux, permettant à chaque citoyen américain d'avoir un rôle à jouer et de trouver sa place dans la société du dix-neuvième siècle.

## **Chapitre 2**

### **L'individu dans la société américaine au dix-neuvième siècle**

Dans ce chapitre, nous souhaitons observer la façon dont Hawthorne présente la relation entre le citoyen et le groupe dans ses récits longs. Nous prêtons attention aux nouveaux cadres qui se mettent en place au dix-neuvième siècle dans la société américaine, à ces nouvelles structures qui médiatisent les rapports entre l'individu et la société. Dans une première partie, nous tentons de comprendre les processus qui ont contribué à l'élaboration de ces cadres. Nous recherchons la présence de discours officiels comme ceux de la famille, de l'éducation, de la philanthropie et de la médecine dans les récits longs de Hawthorne. Nous regardons les conséquences de cette nouvelle organisation sur le rapport entre le citoyen et le groupe. Dans une deuxième partie, nous soulignons la rigidité des structures nouvellement élaborées. Nous montrons comment Hawthorne exprime son mécontentement en créant des personnages incapables d'interagir spontanément avec ceux qui les entourent. Beaucoup d'entre eux donnent l'impression d'imposer leurs choix et leur façon de voir les choses à leurs camarades. Nous pensons en particulier à Coverdale, aux artistes de *The Marble Faun*, ou encore à Zenobia et à Holgrave. Nous pensons que, à travers eux, Hawthorne illustre ce qui se passait dans la société dans laquelle il vivait. Il cherche à dénoncer la perte du sentiment d'appartenance à un groupe fonctionnant sur l'idée d'un consensus entre les citoyens. Enfin, dans notre troisième partie, nous suggérons que, à travers ses choix narratifs, l'auteur exprime son regret d'avoir affaire à des cadres aussi rigides. Les scènes de carnaval ainsi que les imprécisions des narrateurs lui permettent de renverser l'échelle de valeurs établie par les discours officiels et de mettre en place un univers au fonctionnement diamétralement opposé à celui de la société du dix-neuvième siècle.

#### I. L'évolution du rapport entre l'individu et la société

Dans cette partie, nous aimerions comprendre les discours qui articulent silencieusement les idées présentées par Hawthorne, notamment en ce qui concerne les rapports entre l'individu et le groupe. Nous aimerions aussi comprendre de quel(s) contexte(s) et dans quelle(s) condition(s) ont émergé les idées que Hawthorne développe dans ses récits longs et en particulier *The Scarlet Letter* puisque ce récit parle du rapport entre individu et société américaine et, d'une certaine façon, remonte à l'origine de ce lien. Aussi nous semble-t-il intéressant de faire appel aux théories développées par Michel Foucault, et en particulier à son

concept d'archéologie du savoir. En effet, notre analyse ne se contente pas de dresser une chronologie des discours. Elle vise surtout à comprendre la façon dont les discours ont évolué en fonction des époques et à mettre en lumière les césures articulant ces discours. Pour comprendre l'évolution du rapport au pouvoir, nous appuyons sur l'analyse de Michel Foucault *Surveiller et punir*<sup>76</sup> (1975). Grâce à cette étude, nous pouvons distinguer deux formes de rapport au pouvoir dans *The Scarlet Letter*. La première de ces formes se développe dans ce que le philosophe nomme les sociétés punitives. Elle correspond à ce qui se produit lors de la scène d'exposition de Hester. La seconde forme survient dans les sociétés coercitives et se manifeste à travers l'autopunition de Dimmesdale ou encore l'éducation que Hester choisit de donner à Pearl, pour ne citer que ces deux exemples.

## 1. Boston au dix-septième siècle

### a. Boston comme symbole de la société punitive

Lorsqu'il décrit la place du marché de Boston, le narrateur fait l'économie d'un recadrage historique précis. Le Boston de *The Scarlet Letter* est décrit avec quelques références au moment de l'écriture, mais le narrateur ne procède à aucun rappel concernant les différentes étapes de son évolution. Le jeu de va-et-vient entre le temps de l'écriture (1850) et le temps du récit (le dix-septième siècle) est restreint à son niveau le plus faible. Quelques références au moment de l'écriture (du type « in those days ») nous rappellent que temps du récit et temps de l'histoire sont distants de plusieurs siècles. D'autres indicateurs nous rappellent que le narrateur est un homme du dix-neuvième siècle, notamment la façon dont il s'intéresse au fonctionnement intérieur des personnages (à la psychologie des personnages), mais aussi la façon dont il interprète l'apparence physique des puritains rassemblés sur la place du marché, ce qui montre que le narrateur était familier des théories de la phrénologie. Ainsi, il déclare à leur propos : « Amongst any other population, or at a later period in the history of New England, the grim rigidity that petrified the bearded physiognomies of these good people would have augured some awful business in hand » (*Letter*, 73). A mesure que l'histoire de Hester se met en place, ce jeu de va-et-vient entre le temps de l'histoire et le temps du récit tend à disparaître. Nous avons l'impression que le narrateur cherche à artificialiser l'espace de Boston et que, par ce procédé d'enchâssement rhétorique, le lieu de l'action devient un lieu scénique approprié à un moment. Ceci est rendu possible parce que le Boston du dix-septième

---

<sup>76</sup> Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.

siècle est présent dans l'imaginaire collectif, et parce que, pour l'ensemble du lectorat, cette ville est le berceau du puritanisme américain. Son rôle dans l'histoire du pays n'est par conséquent plus à démontrer. Nous abordons donc le Boston de Hester non pas comme un paysage à découvrir mais comme un emblème, au sens où Michel Prat l'entend, c'est-à-dire comme « un objet consacré par la tradition comme représentatif d'une chose abstraite<sup>77</sup> ». Par conséquent, la ville devient un des protagonistes majeurs du récit. La description de la ville ne sert pas uniquement de cadre à l'action mais aussi de grille de lecture pour comprendre le fonctionnement de la société puritaine. Toute l'histoire de Hester se déploie donc dans un espace chargé de significations d'ordre social et tous les événements qui s'y produisent sont lestés d'histoire et de symbolique. Dans *Le discours du roman*, Henri Mitterand fait allusion à l'importance de la trame spatiale dans le roman qui, selon lui, donne lieu à une interprétation avant même que n'ait débuté l'action. Il affirme qu'il est difficile de saisir les ressorts de l'intrigue qui se dénoue sans comprendre que « le lieu présuppose aussi les personnages et l'action » et que « la diégèse surgit de l'inobservance des règles du code des devoirs et des interdits topologiques et trouve son dynamisme dans la généralisation du dérèglement<sup>78</sup> ».

Une lecture plus détaillée de la description corrobore cette impression d'avoir à faire à une ville symbole. Intéressons-nous à ce que Edward T. Hall nomme la proxémique des lieux, c'est-à-dire « l'ensemble des observations, des théories, concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique<sup>79</sup> ». Le narrateur nous présente la place du marché par le biais d'éléments emblématiques, à travers trois symboles qui véhiculent des notions de justice et de pouvoir. Le premier de ces symboles est l'estrade, située au centre de la place, qui est le lieu d'exécution de la parole officielle. C'est à cet endroit précis que sont rendus les jugements pris par les représentants de la loi : « In fact, this scaffold constituted a portion of a penal machine... » (*Letter*, 80). Hawthorne fait le choix de mettre en avant l'encadrement dans la société puritaine. Il veut signifier que l'église et les autorités avaient un droit de regard sur la vie privée de chaque citoyen et que, par ailleurs, elles cherchaient à restreindre au maximum les échanges entre les individus, afin de mieux contrôler ce qui se passait dans la communauté. Le deuxième symbole du pouvoir des autorités puritaines est le pilori où sont jugés les membres de la communauté accusés d'avoir enfreint la loi. Enfin, le dernier symbole de l'autorité puritaine sur la place publique est matérialisé par la prison où est incarcérée Hester. La prison représente l'appareil répressif de la communauté. Sa description

<sup>77</sup> Michel PRAT, *Auteurs, lieux et mythes*, Paris : L'Harmattan, 2002, p. 5.

<sup>78</sup> Henri MITTERAND, *Le Discours du récit*, Paris : Seuil, 1980, pp. 195 et 205.

<sup>79</sup> Edward T. HALL, *Le langage silencieux*, Paris : Point Seuil, 1984, p. 13.

symbolise la fermeté de la justice des puritains : « The rust on the ponderous iron-work of its [the prison's] oaken door looked more antique than anything else in the new world » (*Letter*, 71-72). Elle rappelle aussi aux citoyens de Boston que chacun de leurs gestes est scruté et surveillé et que, si leur comportement ne correspond pas à ce que les autorités attendent d'eux, ils peuvent être punis<sup>80</sup>.

L'espace dans lequel pénètre le lecteur est donc une dictature des signes, censée traduire l'omniprésence des autorités puritaines dans l'espace public. Michel Imbert suggère que, sur la place du marché (« the market-place »), seuls des signes (*marks*) s'échangent<sup>81</sup>. L'espace décrit est soumis à l'incontrôlable prolifération du signe politique, ce qui tend à effacer toute autre sémiotique de l'espace. La mise en espace du récit de Hester est fondée essentiellement sur la problématique politico-religieuse. Boston fonctionne comme un langage particulier, illustrant une idéologie spécifique. En d'autres termes, à l'ouverture du récit, ce qui est décrit par le narrateur correspond à ce que le lecteur s'imaginait de la ville de Boston au dix-septième siècle.

Notons pour finir que, le temps de cette description, le narrateur utilise les conventions du conte pour son traitement de l'espace puisque tous les éléments qui nous sont présentés ont une très forte connotation symbolique et leur signification est sans équivoque. Par contre, une fois la présentation des lieux établie, une fois que se clôt la représentation et que l'histoire de Hester débute réellement, nous constatons que le traitement de l'espace évolue, que les conventions utilisées s'apparentent de plus en plus à celles du roman et que cette transition se fait par l'intermédiaire du personnage de Hester qui devient le seul focalisateur du récit. La suite de l'histoire se concentre davantage sur le fonctionnement intérieur des personnages, au détriment des descriptions. Une fois cette première scène achevée, le rythme du récit s'accélère, la narration tombe à nouveau sous l'emprise du temps, pour reprendre l'idée de

---

<sup>80</sup> Par ailleurs, la porte de la prison de Boston, dont l'ancienneté est soulignée par l'épaisse couche de rouille qui la recouvre, soulève le problème du temps et de la relation des puritains au temps. En effet, en s'installant sur le Nouveau Continent, ils pensaient laisser en Europe l'histoire et tout ce qui était ancien. Or, nous le voyons dans cette description, il n'en est rien. Eux qui avaient rejeté dans un premier temps l'ancien semblent finalement le considérer comme un élément rassurant. Cela prouve que, malgré ce qu'ils pensaient, les puritains avaient besoin de cadres pour construire leur communauté. Ils avaient besoin d'éléments anciens, synonymes de fiabilité et de constance.

<sup>81</sup> Michel IMBERT, « *The Scarlet Letter* : L'esprit de la lettre et les spectres de l'Amérique fantôme », *Nathaniel Hawthorne, The Scarlet Letter*, ouvrage collectif coordonné par Bruno Montfort, Paris : Editions du Temps, 2005, p. 122. Michel Imbert ne fait pas référence aux signes politiques qui jalonnent la place du marché, mais aux différentes significations de la lettre A.

Gérard Genette qui souligne la distinction entre narration et description en termes de rapports au temps et à l'espace :

La narration [...] met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description, au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité [...] semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace<sup>82</sup>.

#### b. Hester donnée en spectacle

Une fois le décor posé, le narrateur semble transformer l'exposition publique de Hester en un spectacle. Le changement de focalisation qui a lieu entre « The Custom-House » et le récit en lui-même explique en partie cet effet. Ainsi, dans « The Custom-House », le narrateur appartient à l'espace diégétique et fait découvrir l'espace du bureau de douane progressivement, à mesure qu'il se rapproche du bâtiment. La description s'ouvre sur un plan large et se poursuit par une description de plus en plus détaillée du bâtiment. Une focalisation différente est utilisée pour décrire la place du marché de Boston. Il n'y a pas ce procédé de découverte progressive des lieux, sans doute parce que le narrateur ne se met plus en situation de déplacement à l'intérieur de cet espace. On perçoit ainsi très clairement la distance perceptive et mentale entre l'instance narratrice et l'objet du récit. Ceci s'explique par le fait que l'on débute un autre récit, celui de Hester Prynne, récit dans lequel le narrateur devient hétérodiégétique, récit dans lequel, en d'autres termes, la source d'énonciation se délocalise et se désincarne. Le fait que le narrateur-focalisateur se place à l'extérieur de l'espace décrit nous donne l'impression qu'il transforme cet espace public en une scène qu'il nous invite à contempler. Ajoutée aux symboles du pouvoir évoqués plus haut, la focalisation nous laisse penser que Hawthorne met en place ce que Michel Foucault nomme un « spectacle punitif<sup>83</sup> ».

La suite de la description va dans le même sens puisque l'on découvre que le narrateur découpe la place du marché en plusieurs lieux scéniques présentant plusieurs spectacles. Le premier est bien entendu celui dont nous avons déjà parlé précédemment et qui donne à voir l'ensemble du jugement de Hester. La mise en scène débute lorsque les femmes attendent devant la prison la sortie de Hester et s'achève avec le retour de la jeune femme dans sa cellule. Le second spectacle est celui offert par l'exposition de Hester pour les Bostoniens qui se sont regroupés autour d'elle et pour les autorités qui la regardent depuis le balcon

---

<sup>82</sup> Gérard GENETTE, « Frontières du récit », *Communications* 8, Paris : Seuil, 1966, p. 14.

<sup>83</sup> Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 14.

surplombant la place. Dans ce cas, il est question, pour le narrateur, de donner à voir au lecteur le spectacle de personnes elles-mêmes spectatrices d'une représentation. *The Scarlet Letter* ne débute pas seulement par un enchâssement rhétorique, autrement dit une histoire dans l'histoire, mais aussi par un enchâssement scénique, un théâtre dans le théâtre. Pour ces deux spectacles, le narrateur met sciemment à nu la technique de mise en scène en théâtralisant presque à outrance la scène du jugement de Hester. On comprend alors l'importance du rituel, du folklore et du décorum dans l'exposition de Hester, mais aussi dans toutes les autres scènes de châtement des sociétés punitives.

De plus, contrairement à ce qui se passe d'ordinaire dans les descriptions de Hawthorne, les notations kinésiques sont ici nombreuses et très précises. Par conséquent, nous pourrions tracer aisément un croquis des lieux (ce qui est assez rare dans les récits de Hawthorne) tant les détails concernant les positions physiques, les distances, les gestes et les mouvements sont précis. De plus, il nous est tout aussi facile de découper le premier spectacle, celui dont le lecteur est spectateur, en quatre actes distincts. Le premier se situerait devant la prison et donnerait à voir un groupe de femmes attendant la sortie de Hester. Le deuxième acte offrirait un gros plan sur Hester devant la prison, tandis que le troisième acte mettrait en scène Hester sur le pilori. Enfin, le quatrième et dernier acte serait le retour de Hester à la prison.

Les commentaires du narrateur ou de certains personnages nous aident à découper le spectacle et à trouver des charnières entre ces différents moments. Ainsi, entre ce que nous avons désigné comme l'acte I et l'acte II, un personnage déclare : « Hush, now, gossips; for the lock is turning in the prison door » (*Letter*, 76). C'est à ce moment précis que commence le théâtre dans le théâtre, au moment où Hester apparaît en scène et devient le centre de tous les regards. Comme dans tout spectacle, l'un des moments forts est la levée de rideau, lorsque les spectateurs découvrent les acteurs : « [Hester] stepped into the open air [...] and was fully revealed into the crowd » (*Letter*, 76-77). Le narrateur imite la mise en attente des spectateurs, qui vivent le spectacle au rythme des levées de rideau et des changements de décor, ce qui crée des moments de suspens et de surprise. C'est l'impression laissée également par la présentation de Dimmesdale dont la description physique est mise en suspens, le temps pour le narrateur de déplacer son regard et son attention de Bellingham au jeune pasteur. La foule, rassemblée au pied du balcon subit cette mise en attente, pareille à des spectateurs attendant avec impatience l'entrée en scène du jeune premier dont on a tant parlé : « There was a murmur among the dignified and reverend occupants of the balcony » (*Letter*, 91). Une fois

entrée en scène, Hester est décrite telle une actrice, comme si elle était costumée pour le spectacle dont elle tient le rôle-titre : « And never had Hester Prynne appeared more lady-like, in the antique interpretation of the term, than as she issued from the prison » (*Letter*, 78). Plus loin, le narrateur compare parfois plus directement encore Hester à une actrice : « Knowing well her part, she ascended a flight of wooden steps... » (*Letter*, 80). C'est à ce moment que peut commencer le rituel de la liturgie punitive, au moment où le corps de la suppliciée peut prendre sur lui, en plein jour, visible de tous, la vérité du crime. Ce corps exposé, propre aux sociétés punitives, est là pour avouer que le crime a eu lieu et porte sur lui les traces de la justice.

La foule rassemblée sur la place pour assister à l'exposition publique de Hester devient actrice du spectacle qu'elle offre au lecteur, elle participe de la « réécriture esthétique du crime en même temps que se fait la découverte de la beauté et de la grandeur du crime<sup>84</sup> ». Le narrateur déclare à son propos, et en particulier à propos des femmes rassemblées autour de Hester : « Morally, as well as materially, there was a coarser fibre in those wives and maidens of old English birth and breeding than in their fair descendants, separated from them by a series of six or seven generations » (*Letter*, 74). Trouver une telle déclaration dans un récit de Hawthorne peut surprendre car rarement l'auteur se fonde sur de tels a priori, lui qui aime décortiquer le mécanisme intérieur de ses personnages pour en analyser le comportement. Mais, l'étude de Michel Foucault peut nous aider à comprendre ce que l'auteur a voulu suggérer en insistant sur la cruauté de cette foule. En effet, le philosophe explique que le spectacle punitif est « un foyer où la violence se rallume<sup>85</sup> » et où les spectateurs du châtement-spectacle seraient eux-aussi capables de répliquer le crime du meurtrier, tant le sentiment de haine est fort. De plus, la réaction assez vive des spectateurs rappelle que, dans les sociétés punitives, le pouvoir pénal était présent dans l'ensemble de l'espace de la communauté :

[...] lisible comme un livre ouvert, opérant par une recodification permanente de l'esprit des citoyens ; assurant la répression du crime par ces obstacles mis à l'idée du crime [...] Un pouvoir de punir qui courrait tout au long d'un réseau social, agirait en chacun de ses points, et finirait par ne plus être perçu comme pouvoir de certains sur certains, mais comme réaction immédiate de tous à l'égard de chacun<sup>86</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 133.

De plus, la foule assistant au jugement de Hester nous renseigne sur la nature des rapports entre individus et pouvoir au dix-septième siècle. Elle montre que, à l'époque puritaine, rien n'était individualisé et que la société s'organisait sur la notion de groupe. La faute commise par Hester ne représente pas uniquement un délit aux yeux de la justice puritaine, mais une entorse et une menace pour la communauté dont l'équilibre est mis à l'épreuve. Sa condamnation à plusieurs heures d'exposition publique symbolise sa responsabilité face aux Bostoniens et rappelle que, pour appartenir à la communauté calviniste, un membre d'une congrégation religieuse devait raconter sa conversion à tous les paroissiens venus l'écouter.

Notons par ailleurs qu'il n'existe pas d'interaction réelle entre les personnes constituant la foule et / ou entre la foule et les autorités publiques. De la sorte, les décisions prises par les autorités puritaines ne sont jamais remises en question par les habitants de la communauté qui s'en remettent totalement à leurs représentants : « Meagre indeed, and cold, was the sympathy that a transgressor might look for, from such by-standers, at the scaffold » (*Letter*, 74). En fait, il semble qu'à cette époque, tous croyaient en la justice et à la nécessité de faire régner l'ordre dans la société : « On the other hand, a penalty which, in our days, would infer a degree of mocking infamy and ridicule, might then be invested with almost as stern a dignity as the punishment of death itself » (*Letter*, 74). Le sentiment du narrateur paraît ici partagé. D'un côté, il semble condamner le manque de consultation et l'impossibilité de se livrer à des discussions dans la sphère publique. Mais, de l'autre, il paraît apprécier la confiance placée autrefois dans la justice et au-delà, dans le groupe. Il sait en effet que le manque de confiance des citoyens dans leurs représentants peut aboutir à un désengagement de la vie publique et donc une désintégration de ce même espace. En effet, comment peut-on espérer mettre en place un espace public vivant et animé s'il existe une trop grande méfiance envers ceux sur qui repose la sphère publique ? Comment peut-on avoir l'impression de faire partie d'une communauté si ce groupe ne ressent que de la défiance ?

Enfin, tout comme dans une pièce de théâtre, l'entrée en scène des protagonistes s'accompagne d'interventions de rôles secondaires dont la seule raison d'être est de renseigner sur les déplacements et la position des personnages dans l'espace. Ainsi, lorsque Hester quitte la prison pour s'avancer au centre de la place du marché, l'employé municipal déclare : « 'Make way, good people, in the King's name!' » (*Letter*, 79). Cette injonction, qui s'apparente à une didascalie, est d'une grande puissance et résume assez bien la situation de

l'espace public puritain. Les mots de l'employé public ne sont pas vains. C'est bel et bien au nom du roi qu'il s'adresse aux femmes rassemblées devant la prison. Bien entendu, seuls des représentants de la royauté sont présents sur la place du marché. Mais l'exclamation de l'employé nous rappelle que les puritains pouvaient localiser précisément le pouvoir. Ces paroles nous rappellent aussi que, dans les sociétés punitives, le cérémonial de la punition publique avait pour but de restituer la souveraineté qui avait été, l'espace du délit ou du crime, offensée<sup>87</sup>. La scène d'exposition correspond donc non seulement à une scène de châtement, mais aussi à un cérémonial de triomphe du pouvoir qui reprend ses droits.

En outre, l'organisation de ces espaces du spectacle sur la place du marché de Boston, avec notamment ce jeu de théâtre dans le théâtre, n'est pas sans nous rappeler la métaphore du théâtre de l'univers, le *theatrum mundi*. Jusqu'au dix-huitième siècle, le thème fondamental de ce *topos* est l'homme en représentation dans une immense pièce toute entière écrite par Dieu, « distribuée » par lui, jouée devant lui. Dans un article sur le *theatrum mundi*, Louis Van Delft<sup>88</sup> rappelle que l'association d'idées qui s'opérait à l'énoncé du mot « théâtre » n'était pas celle d'un édifice consacré à l'art dramatique mais était plus souvent d'ordre spirituel. Pour illustrer son propos, il cite François Baudouin qui déclare en 1561 : « Nous avons été placés par Dieu dans ce monde comme dans un très vaste amphithéâtre, d'abord comme spectateurs puis comme acteurs... » ou encore John Donne qui plus tard, en 1628, dit : « The world is the theatre that represents God, and everywhere man may, nay, must see him ». C'est ainsi que les puritains concevaient leur place et leur rôle sur terre. Dans *The Scarlet Letter*, et plus particulièrement lors de l'exposition publique de Hester, ce sont les autorités puritaines qui jouent le rôle de Dieu et qui orchestrent la cérémonie. Cette « cosmographie théologique » réaffirme la toute-puissance du pouvoir politico-religieux au dix-septième siècle ainsi que les effets de sa technique de domination et d'assujettissement de l'individu. Elle fait également ressortir l'idée d'un réseau de relations toujours en activité, d'un réseau qui se propage dans les profondeurs de la société.

c. Du « corps supplicé » au « corps docile<sup>89</sup> »

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>88</sup> Louis VAN DELFT, « *Theatrum Mundi* revisité » in *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*, edited by Claire L. Carlin & Kathleen Wine, Charlottesville: Rookwood Press, 2003, pp. 35-44.

<sup>89</sup> Nous empruntons ces expressions à Michel Foucault.

La punition imposée à Hester est emblématique des sociétés punitives. La lettre A est le symbole du pouvoir sur le corps de Hester, le sceau des autorités publiques qui ont prise sur le corps de la jeune femme. On rejoint ici à nouveau ce que dit Foucault à propos de ce type de société dans lesquelles le corps des condamnés est plongé dans un champ politique<sup>90</sup>. La lettre est « la marque d'un pouvoir qui ne se cache pas de s'exercer directement sur le corps, mais s'exalte et se renforce dans ses manifestations physiques, [...] qui fait valoir les règles et les obligations comme des liens personnels dont la rupture constitue une offense et appelle une vengeance<sup>91</sup> ». Lors du cérémonial de l'exposition de Hester, le pouvoir utilise les marques de vengeance qu'il applique sur le corps de celle-ci. Cependant, Hester détourne ce symbole en le personnalisant et en faisant de lui un bel ouvrage de broderie : « On the breast of her gown, in fine, red cloth, surrounded with an elaborate embroidery and fantastic flourishes of gold thread, appeared the letter A » (*Letter*, 77). On pourrait penser, dans un premier temps, que c'est une façon pour elle de braver la décision des autorités. C'est comme cela que le narrateur interprète son geste :

It was so artistically done, and with so much fertility and gorgeous luxuriance of fancy, that it had all the effect of a last and fitting decoration to the apparel which she wore; and which was of a splendor in accordance with the taste of the age, but greatly beyond what was allowed by the sumptuary regulations of the colony. (*Letter*, 77)

Les personnes rassemblées sur la place du marché voient également une bravade dans cette appropriation du symbole de la punition publique :

“It were well,” muttered the most iron-visaged of the old dames, “if we stripped Madame Hester’s rich gown off her dainty shoulders; and as for the red letter, which she had stitched so curiously, I’ll bestow a rag of mine own rheumatic flannel, to make a fitter one.” (*Letter*, 78-79)

Néanmoins, pour nous, la façon dont Hester personnalise la lettre A montre également que la jeune femme a assimilé le fonctionnement de l'appareil punitif de son époque. Certes, le A montre, comme Michel Foucault le souligne, que la justice fait corps avec le condamné, mais Hester, en s'appliquant à transformer le A, accepte le corps à corps. En d'autres termes, pour nous, la transformation de la lettre A suggère aussi que la jeune femme a intériorisé le

---

<sup>90</sup> Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 30.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 55.

fonctionnement du système. Or, si l'on se réfère à Michel Foucault, ceci est caractéristique des sociétés coercitives plus que des sociétés punitives. Hester devient un « corps docile », au sens où elle accepte et participe, qui plus est activement, à la création de l'emblème de la punition. Michel Foucault compare les deux systèmes qui, selon nous, interviennent conjointement dans *The Scarlet Letter* mais qui, en réalité, se sont succédés dans le temps. Il décrit tout d'abord ce à quoi ressemblaient les épisodes de châtement dans les sociétés punitives, ce qui nous rappelle la mise en scène du pouvoir de la scène d'ouverture :

Jusque-là, le rôle de la cérémonie politique avait été de donner lieu à la manifestation à la fois excessive et réglée du pouvoir ; elle était une expression somptuaire de puissance, une « dépense » à la fois exagérée et codée, où le pouvoir reprenait sa vigueur. Elle s'apparentait toujours plus ou moins au triomphe. L'apparition du souverain comportait quelque chose de la consécration, du couronnement, du retour de la victoire<sup>92</sup>.

Ensuite, il montre que dans les sociétés coercitives, c'est le corps des condamnés qui envoie les signes de la puissance des autorités juridiques et politiques :

Les « sujets » y sont offerts comme « objets » à l'observation d'un pouvoir qui ne se manifeste que par son seul regard. Ils ne reçoivent pas directement l'image de la puissance souveraine, ils en déploient seulement les effets – pour ainsi dire en creux – sur leurs corps devenus lisibles et dociles<sup>93</sup>.

L'assujettissement du corps de Hester témoigne donc de l'évolution de la société américaine qui, d'un système punitif visible, se dirige vers un système coercitif. Dans la scène d'exposition, nous sommes face à la fois à un cérémonial de la punition, typique des sociétés punitives, et à un dressage du corps de la condamnée, typique des sociétés coercitives.

La fin de la scène va dans ce sens, puisque le corps de Hester est pris en charge par les autorités qui la reconduisent vers la prison : « With the same hard demeanour, she was led back to the prison, and vanished from the public gaze within its iron-clamped portal » (*Letter*, 95). Cette remarque, qui clôt la scène d'exposition, est une sorte de pivot qui fait basculer définitivement Hester (et la suite du récit) dans une autre forme de rapport à l'autorité : alors que jusqu'à présent, la jeune femme avait subi les décisions des autorités publiques en plein jour, face à la communauté, elle est maintenant mise à part et confinée loin des regards de la

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 189.

communauté. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault étudie comment naît la prison dans les sociétés coercitives. Il souligne ainsi que, par ce mécanisme, on quitte le domaine de la représentation pour pénétrer dans celui des contraintes et des exercices. Il définit l'institution coercitive comme : « un fonctionnement compact du pouvoir de punir, où s'exerce une prise en charge méticuleuse du corps et du temps du coupable, ainsi qu'un encadrement de ses gestes par un système d'autorité et de savoir<sup>94</sup> ». En prison, Hester se soumet aux décisions de ses geôliers : « [...] for Hester Prynne had immediately become as still as death, although the child continued to moan » (*Letter*, 97). Une fois encore, comme nous l'avions déjà souligné à propos de son travail sur la lettre, on remarque que Hester a intégré le fonctionnement du système de coercition et qu'elle a conscience que, en prison, elle va être prise en charge par les autorités.

La façon dont la communauté puritaine utilise la condamnation de Hester témoigne aussi d'un changement du rapport entre les autorités punitives et le condamné. En effet, tout au long du récit, le narrateur souligne l'utilité des travaux de Hester pour la communauté puritaine, en particulier pour les notables : « Her needle-work was seen on the ruff of the Governor; military men wore it on their scarfs, and the minister on his band... » (*Letter*, 110). On est ici dans ce que Michel Foucault appelle le domaine des « peines utiles » où le condamné apparaît « comme une sorte de propriété rentable : un esclave mis au service des autres<sup>95</sup> ». Hester semble avoir compris que son corps est devenu un bien social dont la collectivité s'est emparée. C'est pour cela que, à travers le vêtement, elle sacrifie son apparence physique : « Her own dress was of the coarsest material and the most somber hue; with only that one ornament, – the scarlet letter, – which it was her doom to wear » (*Letter*, 110-11).

Néanmoins, c'est grâce à ce corps instrumentalisé que Hester commence sa résistance contre l'ordre établi. Progressivement, le rapport de domination s'inverse et les puritains deviennent tributaires de ce corps qu'ils ont voulu mettre à leur service. Hester s'impose à eux comme une nécessité, en même tant qu'elle impose son style à la communauté :

By degrees, nor very slowly, her handy work became what would now be termed the fashion [...] It is certain that she had ready and fairly requited employment for as many hours as she saw fit to occupy with her needle. (*Letter*, 110)

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 106.

## 2. Le rapport entre individu et société au dix-neuvième siècle

### a. Les mécanismes de surveillance dans *The Scarlet Letter*

Tous les exemples évoqués précédemment démontrent que le narrateur, tout en inscrivant son histoire au dix-septième siècle, évoque le fonctionnement de son époque (le dix-neuvième siècle). L'histoire de Hester lui sert de prétexte pour souligner l'évolution de la société et des rapports entre l'individu et le groupe. Nous mesurons ici toute la complexité des récits de Hawthorne et en particulier de *The Scarlet Letter* qui aurait pu être interprété par un lecteur non averti comme un récit dénonçant la dureté des puritains. A nos yeux, le fonctionnement très serré de la communauté de Boston sert au contraire à mettre en valeur les nouvelles armes de coercition utilisées au dix-neuvième siècle.

Le chapitre d'introduction est là pour nous rappeler que, malgré le décalage historique, le narrateur n'en demeure pas moins un citoyen du dix-neuvième siècle, qui plus est malmené par l'administration politique. Salem peut alors être considérée comme l'espace référentiel du narrateur, de l'auteur et du lecteur. Ainsi, « The Custom-House » fonctionne comme une lorgnette à travers laquelle le lecteur et le narrateur décodent le texte et projettent leurs interprétations, avec leurs yeux de citoyens du dix-neuvième siècle. Le but de la partie qui suit est de montrer comment Hawthorne traite de la complexité des rapports entre l'individu et le groupe au dix-neuvième siècle, à travers le récit d'une communauté puritaine du dix-septième siècle. Pour ce faire, nous analysons tout d'abord les mécanismes de surveillance qui organisent la communauté puritaine, ainsi que la façon dont les différents protagonistes se mettent au service du pouvoir, sans que les autorités publiques n'aient à faire montre ni d'autorité ni de violence<sup>96</sup>. Ensuite, nous nous intéressons à la notion de normalité qui apparaît en creux dans les discours de la médecine, de la philanthropie, de la famille et de l'éducation. Pour finir, nous soulignons la rigidité de ces structures formées par la concomitance de tous ces discours sociaux. Nous montrons les excès que commettent les personnages prisonniers de ces discours. Pour illustrer ce dernier point, nous examinons en particulier la manière dont Dimmesdale et Hollingsworth conçoivent leur rapport au groupe. Nous voyons que, au dix-neuvième siècle, les discours ne répondent plus aux besoins de l'individu, et qu'ils sont trop rigides pour donner l'impression au citoyen de faire partie d'un groupe dont il serait un membre actif.

---

<sup>96</sup> Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault a montré que ce phénomène était caractéristique des sociétés coercitives.

Commençons cette partie par l'analyse des mécanismes de surveillance dans *The Scarlet Letter*. Dès l'ouverture du récit, le lecteur est frappé par l'importance que prend le regard lors de la scène d'exposition publique de Hester. L'espace de la place du marché est quadrillé par l'enchevêtrement de plusieurs faisceaux de regards. Il y a d'abord les regards des spectateurs sur Hester, qui sont des regards réprobateurs et persécuteurs. Il y a aussi les regards échangés entre Chillingworth, le mari de Hester, et Hester. Enfin, on repère le regard des représentants de l'ordre public sur Hester. La place du marché est donc un espace de la surexposition où Hester est véritablement transformée en un objet. Les regards qui s'échangent sur cette place font partie de l'appareil d'encadrement de la société puritaine. Michel Foucault souligne l'importance du regard dans les sociétés coercitives pour garantir l'ordre et la discipline. Il cite l'exemple du panoptique, figure architecturale pensée par un sociologue et philosophe britannique, Jeremy Bentham<sup>97</sup> qui induit chez les personnes observées « un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir<sup>98</sup> ».

Hester semble avoir conscience de ce système de surveillance qui organise la vie de la communauté. C'est pourquoi elle appréhende sa sortie de prison qui, pour elle, marque son entrée dans un mécanisme de surveillance quotidien :

Hester Prynne's term of confinement was now at an end. Her prison-door was thrown open, and she came forth into the sunshine, which, falling on all alike, seemed, to her sick and morbid heart, as if meant for no other purpose than to reveal the scarlet letter on her breast. (*Letter*, 105)

Elle sait qu'elle va être l'objet des regards des curieux, mais aussi des donneurs de leçons qui la désigneront comme un exemple à ne pas suivre :

Thus the young and pure would be taught to look at her, with the scarlet letter flaming on her breast, – at her, the child of honorable parents, – at her, the mother of a babe, that would hereafter be a woman, – at her, who had once been innocent, – as the figure, the body, the reality of sin. (*Letter*, 106)

---

<sup>97</sup> Jeremy Bentham (1748-1832) : philosophe britannique dont la morale repose sur l'intérêt comme mobile d'action (utilitarisme).

<sup>98</sup> Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 202.

Cette dernière citation nous renseigne sur la façon dont fonctionnent les sociétés coercitives. En effet, on comprend comment le poids du regard induit chez celui qui est observé une forme de culpabilité. Hester paraît avoir intégré le message des autorités publiques, comme en témoigne le sentiment de honte qui ne la quitte jamais : « But now, with this unattended walk from her prison-door, began the daily custom, and she must either sustain and carry it forward by the ordinary resources of her nature, or sink beneath it » (*Letter*, 105-06).

Le quotidien de Hester après sa sortie de prison témoigne également du mécanisme de surveillance des sociétés coercitives. La jeune femme élit domicile à l'extérieur de la communauté puritaine :

On the outskirts of the town, within the verge of the peninsula, but not in close vicinity to any other habitation, there was a small thatched cottage. [...] A clump of scrubby trees, such as alone grew on the peninsula, did not so much conceal the cottage from view, as seem to denote that here was some object which would fain have been, or at least, ought to be, concealed. (*Letter*, 108)

Nous pourrions penser que l'éloignement physique et la densité de la végétation qui protège les lieux garantissent à Hester une forme de tranquillité. En réalité, c'est tout le contraire qui se produit, puisque Hester est en permanence sous surveillance :

In this little, lonesome dwelling, with some slender means that she possessed, and by the license of the magistrates, who still keep an inquisitorial watch over her, Hester established herself, with her infant. (*Letter*, 108)

Malgré leur invisibilité apparente, les autorités publiques sont toujours présentes et veillent sur l'espace et la vie privés de la jeune femme. La maison de Hester fait donc partie d'une machinerie de surveillance. Elle est, en quelque sorte, destinée à agir sur celle qu'elle abrite, puisqu'elle permet de prolonger les effets du pouvoir des autorités publiques :

Grâce aux techniques de surveillance, la « physique » du pouvoir, la prise sur le corps, s'effectue selon [...] tout un jeu d'espace, de lignes, d'écrans, de faisceaux, de degrés, et sans recours, en principe, à l'excès, à la force, à la violence<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 174.

Dans ce type de société, où rien, pas même le domaine privé de la maison, n'échappe au contrôle des autorités publiques, la seule échappatoire possible semble être l'imaginaire, comme lorsque Hester, sur la place du marché, se remémore son enfance.

Hester n'est pas le seul personnage à devoir subir la machinerie de surveillance de la société puritaine. Cela vaut également pour Dimmesdale. Le mécanisme de surveillance opère dans l'espace intime de sa chambre et de son bureau. On se rend très vite compte que, pour le jeune pasteur, son domicile n'est ni espace refuge, ni une « maison-coquille », pour reprendre la terminologie de Bachelard<sup>100</sup>. Sa maison ressemble davantage aux structures disciplinaires nouvelles au dix-neuvième siècle, comme l'asile psychiatrique, le pénitencier ou encore la maison de correction. En effet, les habitants de Boston, jugeant que son état de santé se dégrade, imposent au pasteur de cohabiter avec le médecin de la communauté, Chillingworth, le privant ainsi d'espace privé :

After a time, at a hint from Roger Chillingworth, the friends of Mr. Dimmesdale effected an arrangement by which the two were lodged in the same house; so that every ebb and flow of the minister's life-tide might pass under the eye of his anxious and attached physician. (*Letter*, 158)

Mais, ce n'est pas uniquement pour des raisons professionnelles (et donc officielles) que Chillingworth se rapproche du pasteur. Chillingworth espère saisir l'opportunité de cette proximité physique pour trouver les informations dont il a besoin afin de découvrir qui lui a « volé » son épouse. Quant à Dimmesdale, il est séduit par l'érudition du vieil homme et apprécie ce qu'il pense être son amitié : « A kind of intimacy [...] grew up between these two cultivated minds, which had as wide a field as the whole sphere of human thought and study, to meet upon... » (*Letter*, 158). Il faut dire que les deux personnages possèdent des points communs évidents. Ils sont tous deux des hommes de textes. Leurs connaissances reposent sur la compréhension et l'exégèse de récits légués par les siècles précédents. Pour le jeune pasteur, il s'agit des écritures saintes; pour Chillingworth, de textes alchimiques où il puise ses remèdes. En outre, l'occupation des deux hommes repose sur une éthique identique. En effet, Mandosio déclare à propos de l'alchimie que « la pureté de l'âme de celui qui la pratique est souvent présentée comme une condition nécessaire à la réussite des opérations de laboratoire<sup>101</sup> », ce qui n'est pas sans nous rappeler les règles de vie des hommes d'église. Or,

<sup>100</sup> Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Paris : PUF, 1957, p. 109.

<sup>101</sup> Jean-Marc MANDOSIO, « Commentaire alchimique et commentaire philosophique » in *Le commentaire : Entre tradition et innovation*. Actes du colloque international de l'institut des traditions textuelles. Sous la

ni Dimmesdale, qui a enfreint l'un des dix commandements, ni Chillingworth, dont l'intention est de nuire au jeune pasteur, ne s'avèrent être de dignes représentants de leurs domaines. Chillingworth et Dimmesdale permettent à Hawthorne de remettre en question la légitimité des autorités publiques. En effet, que penser d'une société qui intègre dans ses rangs une personnalité aussi machiavélique que le docteur et une figure aussi hypocrite que le pasteur ?

C'est donc en tant que personnalité publique, mais aussi en tant que personne privée, que Chillingworth intervient dans l'intimité de Dimmesdale. Cette situation évoque l'article de Milette Shamir, « Hawthorne's Romance and the Right to Privacy », dans lequel la critique prouve la difficulté de conserver un espace privé dans la société américaine au dix-neuvième siècle :

Even as it was defining itself as a private sphere, the middle-class home was subject to invasion on two fronts: the front door intrusion by official authorities and institutions, forever suspecting the privacy of the house to be a cover-up for potential fragmentation; and the backdoor intrusion by the « masses », who regarded the very invasion of that sphere a mode of exercising power, especially through exposing hidden depravity carefully concealed in the middle-class home.<sup>102</sup>

Par ailleurs, l'organisation spatiale de la demeure que partagent Dimmesdale et Chillingworth ressemble aux structures disciplinaires des sociétés coercitives. Dans cette maison, l'espace est quadrillé et codé, répondant et illustrant la même logique que les institutions décrites par Foucault. Foucault souligne que, dans les sociétés coercitives, « la discipline procède d'abord à la répartition des individus dans l'espace<sup>103</sup> ». Il appelle cela le quadrillage de l'espace. Il montre que l'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a d'individus. Selon lui, cela permet d'organiser les lieux en un espace analytique. Dans *The Scarlet Letter*, l'espace de la maison de Dimmesdale est parfaitement quadrillé, puisque l'on sait très clairement où commencent et où se terminent les appartements de l'un et de l'autre : « The motherly care of the good widow assigned to Mr. Dimmedale a front apartment [...] On the other side of the house, old Roger Chillingworth arrange his study and laboratory [...] » (*Letter*, 160).

---

direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Paris : Librairie philosophique J. Virin, 2000, p. 481.

*Ibid.* p. 482.

<sup>102</sup> Milette SHAMIR, « Hawthorne's Romance and the Right to Privacy », *American Quarterly*, Vol. 49, No. 4 (December 1997), p. 746.

<sup>103</sup> Michelle FOUCAULT, *op.cit.*, p. 143.

## b. Discours officiels et normalité au dix-neuvième siècle

L'exemple de Hester, comme celui de Dimmesdale, suggère que, au dix-neuvième siècle, la machinerie de surveillance semble rapprocher les individus sans pour autant créer une interaction entre eux. Les discours de la médecine, de la philanthropie ou de la famille aboutissent aux mêmes résultats. Ces discours inquiètent Hawthorne parce qu'ils font partie d'une stratégie d'encadrement. Leur paradoxe, en particulier dans le contexte de la culture américaine au dix-neuvième siècle, vient du fait qu'ils se mettent en place dans une société tout entière vouée au culte de l'autonomie individuelle. En effet, la conception de la personne se modifie au dix-neuvième siècle avec la pensée romantique et la philosophie des Lumières. Pour les puritains, l'individu est un élément d'un groupe. Il est avant tout pêcheur et, à ce titre, doit consacrer son existence au rachat de ses fautes, d'où cet encadrement, religieux notamment, très serré. Les choses évoluent au dix-neuvième siècle. Les intellectuels associent à la notion d'individu l'idée de perfectionnement. Chaque homme peut devenir un bon citoyen s'il le désire. Au dix-neuvième siècle, les manuels de savoir-vivre, comme les conférences publiques, encouragent souvent les jeunes gens à prendre leur avenir en main, les incitant surtout à élargir leur champ de connaissance. C'est ce que fait remarquer William G. Eliot Jr.<sup>104</sup> dans *Lectures to Young Men* (1852). Sa deuxième conférence intitulée « Self-Education » débute en ces termes : « There is a diversity of talents, of gifts, and of opportunities. It is our duty to use those which we have, to the best advantage, and thereby to secure their enlargement<sup>105</sup> ». Plus loin, il s'adresse de façon plus directive à ses auditeurs :

If I could induce all who hear me to spend the evenings of this coming winter with a direct view to self-education, they would have reason to thank me for it all the rest of their lives. The result of the whole life would be thereby changed, for this is a work which, once entered upon, will not be abandoned<sup>106</sup>.

Certains conseils prodigués aux jeunes lecteurs nous rappellent ce qui se produit dans les récits longs de Hawthorne. On pense en particulier au passage où William G. Eliot Jr.

---

<sup>104</sup> William G. Eliot (1811-1887) fut l'initiateur de ce qui allait par la suite devenir l'université du Missouri.

<sup>105</sup> William G. ELIOT, *Lectures to Young Men* (1852) Voir le site « An Online Archive of 1850s America » < [www.asumption.edu/ahc/default1850.html](http://www.asumption.edu/ahc/default1850.html) > Consulté le 1 juillet 2006.

<sup>106</sup> *Ibid.*

encourage les jeunes hommes à se trouver un objectif dans la vie et à le poursuivre sans relâche :

I am willing to allow that he who has his own way to make in the world, must fix his eyes intently upon some one object of pursuit, and not suffer his mind to be distracted from it by any thing else. That must be his work in life, to which every other pursuit must for the time be subordinate<sup>107</sup>.

Dans cette citation, William G. Eliot Jr. valorise et encourage des qualités telles que la volonté et la détermination. Or, dans ses récits, Hawthorne semble au contraire mettre en garde ses lecteurs contre les dangers encourus par ceux qui n'ont pour projet que la réussite personnelle, ou qui organisent leur vie autour d'un seul objet. C'est ce que nous montrons dans cette partie à travers l'analyse de personnages comme Chillingworth, Hollingsworth ou encore Dimmesdale.

Soulignons que, derrière cette préoccupation d'épanouissement personnel, se cachait celle du bien-être de la nation en son entier. Tout d'abord, en visant au progrès personnel, la nation pensait atteindre un progrès national et public. Ceci est particulièrement vrai du discours de l'éducation. Dans *The Literacy Myth*<sup>108</sup>, Harvey J. Graff montre que la question de l'éducation dans le contexte du dix-neuvième siècle est liée aux changements économiques et sociaux et plus particulièrement aux craintes engendrées par la perte de repères et de référents :

Literacy was expected to contribute vitally to the reordering and reintegration of the "new" society of the nineteenth-century; it represented one central instrument and vehicle in the efforts to secure social, cultural, economic, and political cohesion in the political economy of the expanding capitalist order<sup>109</sup>.

Le discours de l'éducation est né de l'idéologie victorienne. La classe moyenne protestante du dix-neuvième siècle pensait, en effet, que de l'épanouissement intellectuel découlaient, non seulement la réussite matérielle, mais aussi la réussite morale. Ainsi, l'éducation permettait d'inculquer des valeurs telles que la ponctualité, la régularité et la docilité, qualités incontournables pour former des citoyens parfaitement intégrés, œuvrant pour le bien-être de

---

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Harvey J. GRAFF, *The Literacy Myth. Literacy and Social Culture in the Nineteenth Century*, New York: Academic Press, 1979, p.24.

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 25.

la société. Les notions de soumission à l'autorité et de maîtrise de soi étaient les principales valeurs transmises par l'école publique au dix-neuvième siècle et devaient garantir un travail bien fait. Ainsi, l'école avait pour but d'assurer une bonne relation entre l'individu et son travail. En d'autres termes, pour ses défenseurs, l'éducation publique était l'un des fondements de la démocratie.

Il en va de même pour le discours de la médecine. Dès la fin des années 1840, le gouvernement américain se fixa pour objectif de lutter contre les épidémies et les mauvaises conditions sanitaires, en particulier dans les villes. Nommé commissaire principal de la commission sanitaire du Massachusetts en 1849, Lemuel Stattuck rédigea un rapport où il souligna la nécessité de prendre en charge la santé des habitants de son Etat. Son argumentaire est très frappant et témoigne des motivations publiques sous-jacentes. Dans son dernier chapitre intitulé « Reason for Approving the Plan Recommended », il mentionne les intérêts économiques de l'Etat. Il fait tout d'abord référence au coût que les veuves et les orphelins représentent pour les autorités publiques : « Debility, sickness, and premature deaths, are expensive matters. They are inseparably connected with pauperism; and when they occur, they must be paid for ». Plus frappant encore, il souligne aussi le manque à gagner que les épidémies et autres causes de maladies engendrent : « An individual who is unable to perform a large amount of labor or no labor at all, is a less profitable member of society than one who can do whatever vigorous health allows<sup>110</sup> ». La même ligne argumentaire se retrouve dans le discours de la philanthropie. Un article de *l'Atlantic Monthly* daté de février 1858 et intitulé « Cretins and Idiots: What Has Been and What Can Be Done for Them », retrace l'historique de la prise en charge des déficients mentaux en Europe et aux Etats-Unis. L'auteur, Linus P. Brockett, introduit son propos en soulignant le bien-fondé de cette cause :

Among the numerous philanthropic movements which have characterized the nineteenth century, none, perhaps, are more deserving of praise than those which have had for their object the improvement of the cretin and the idiot, classes until recently considered as beyond the reach of curative treatment<sup>111</sup>.

Mais très vite, les intérêts économiques et politiques surgissent dans son argumentaire, qui prend des allures de diatribe politique :

---

<sup>110</sup> Lemuel STATTUCK, *Report of the Commissioners*, <http://biotech.law.lsu.edu/cphl/history/books/sr/Chap4.pdf>.

<sup>111</sup> Linus P. BROCKETT, « Cretins and Idiots: What has been and What Can be Done for Them, » *The Atlantic Monthly*, February 1858 < <http://www.disabilitymuseum.org/lib/docs/1385.htm> > Consulté le 3 septembre 2005.

The solution of the question, whether the idiot can be elevated to the standard of mediocrity, physically and intellectually, is not merely one of interest to the psychologist, who seeks to ascertain the metes and bounds of the mental capacity of the race; it is also of paramount importance to the political economist, who wishes to determine the productive force of the community, physical and intellectual; it is of practical interest to the statesman, who seeks to know how large a proportion of the population are necessarily dependent upon the state or individuals for their support; it is a matter of pecuniary importance to the tax-payer, who is naturally desirous of learning whether these drones in the hive, who not only perform no labor themselves, but require others to attend them, and who often, also, from their imbecility, are made the tools and dupes of others in the commission of crime, cannot be transformed into producers instead of consumers, and become quiet and orderly citizens, instead of pests in the community<sup>112</sup>.

On voit comment l'auteur cherche à mobiliser et à convaincre l'ensemble de la population américaine, toutes classes confondues, de l'urgence de cette prise en charge collective. Ces deux exemples nous montrent que, derrière la préoccupation des pouvoirs publics pour les politiques sociales et sanitaires, se cachent des intérêts économiques et nationaux évidents.

De plus, ces discours, parce qu'ils traçaient des cadres et érigeaient des règles à suivre, participaient d'une stratégie de contrôle de la population. Leur objectif était l'ordre social et la lutte contre les prétendus maux de la société :

There is a need of a more elevated public opinion, of greater refinement of taste, of higher standard of morality, of more profound respect for religion. We need an army drawn out in battle array against the six hundred bar-rooms of the city, and against the thousand demoralizing influences so busily at work among us<sup>113</sup>.

Ces discours renfermaient l'idée de normalité. Ici, les individus se trouvant du côté de l'anormalité sont apparentés à des ennemis de la nation. Dans son chapitre consacré à l'étude des sociétés disciplinaires, Michel Foucault souligne l'importance de la norme. Il montre en particulier le pouvoir de l'éducation et de la médecine, ce qui nous intéresse tout particulièrement pour notre analyse des récits de Hawthorne :

---

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> William G. ELIOT, *op. cit.*

Le Normal s'établit comme principe de coercition dans l'enseignement avec l'instauration d'une éducation standardisée et d'un encadrement hospitalier de la nation susceptibles de faire fonctionner des normes générales de santé. Comme la surveillance avec elle, la normalisation devient un des grands instruments du pouvoir à la fin de l'âge classique. [...] En un sens le pouvoir de normalisation contraint à l'homogénéité ; mais il individualise en permettant de mesurer les écarts, de déterminer les niveaux, de fixer les spécificités et de rendre les différences utiles en les ajustant les unes par rapport aux autres<sup>114</sup>.

C'est la raison pour laquelle, dès la première moitié du dix-neuvième siècle, les autorités publiques ont encouragé la professionnalisation de la médecine. Le but visé était l'uniformité doctrinale qui, grâce aux règles et aux normes qu'elle érigeait, permit de créer une identité nationale très forte et très caractéristique<sup>115</sup>. Dans *The Americanization Syndrome*<sup>116</sup>, Robert A. Carlson souligne cette volonté d'homogénéiser le pays et désigne les fondements de l'identité nationale au dix-neuvième siècle comme étant la religion protestante, l'économie de marché et les valeurs républicaines. Les différentes vagues d'immigrants qui s'installèrent aux Etats-Unis tout au long du dix-neuvième siècle expliquent cette préoccupation grandissante pour la création d'une identité nationale, d'autant plus que, pour la première fois, des émigrés venus de pays catholiques tels que l'Irlande, s'installèrent sur le sol américain.

Notons que les porteurs des discours officiels dans les récits de Hawthorne sont tous présentés comme des monomaniaques, ce qui illustre le scepticisme de l'auteur à l'égard des discours officiels. Ces personnages (Chillingworth et Hollingsworth) sont à tel point préoccupés par leur domaine de connaissance qu'ils en arrivent à renoncer à communiquer avec ceux qui les entourent. Coverdale déclare ainsi à propos de Hollingsworth, tout entier voué à la philanthropie : « It is my private opinion, that, at this period of his life, Hollingsworth was fast going mad [...] Such prolonged fiddling upon one string; such multiform presentation of one idea! » (*Blithedale*, 56). En d'autres termes, pour Hawthorne, ce type de personnages est coupable de ce qu'il appelle le péché impardonnable, que Ethan Brand définit comme étant : « The sin of an intellect that triumphed over the sense of brotherhood with man and reverence

---

<sup>114</sup> Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 186.

<sup>115</sup> Derrière cette volonté de créer une identité nationale solide se lit bien entendu le même besoin de contrôle et la même peur de la dissidence que chez les puritains.

<sup>116</sup> Robert A. CARLSON, *The Americanization Syndrome: A Quest for Conformity*, London & Sydney: Croom Helm, 1987, p. 30.

to God, and sacrificed everything to its own mighty claims. The only sin that deserves a recompense of immortal agony<sup>117</sup> ».

Dans *The Scarlet Letter*, Hawthorne aborde la question de la prise en charge des citoyens américains par les autorités publiques (et en particulier les autorités sanitaires et médicales) au dix-neuvième siècle. La confiance que les Bostoniens accordent à Chillingworth nous rappelle le rôle joué par la médecine, et en particulier la psychiatrie qui se développa aux Etats-Unis dès 1830. Dès le début de l'intrigue, le médecin est présenté sous les traits d'un scientifique s'intéressant au fonctionnement intérieur de l'individu : « Those same bleared optics had a strange, penetrating power, when it was their owner's purpose to read the human soul » (*Letter*, 83). Il exerce ses talents de psychanalyste tout au long de sa relation avec Dimmesdale et se sert de sa proximité physique avec le pasteur pour comprendre ses pensées secrètes :

Thus Roger Chillingworth scrutinized his patient carefully, both as he saw him in his ordinary life, keeping an accustomed pathway in the range of thoughts familiar to him, and as he appeared when thrown amidst other moral scenery, the novelty of which might call out something new to the surface of his character. (*Letter*, 157)

L'analyse de Chillingworth porte rapidement ses fruits puisque le pasteur ouvre progressivement son cœur au médecin et lui confie, à demi-mot, son lourd secret. La première brèche est ouverte. Elle permet à Chillingworth de s'engouffrer petit à petit dans l'espace intime des pensées de son confident et de détruire le jeune pasteur en provoquant chez lui une immense détresse : « He became, thenceforth, not a spectator only but a chief actor, in the poor minister's interior world. He could play upon him as he chose » (*Letter*, 176).

Hawthorne semblait assez sceptique vis-à-vis de cette profession, sans doute parce qu'il remettait en question le bien-fondé de chercher à maîtriser par tous les moyens le fonctionnement d'un individu. Il voit d'un mauvais œil la façon dont Chillingworth traite l'individu parce qu'il procède par simplification, pour mieux le contrôler. Pour le médecin, l'homme ressemble à une machine dont il suffit d'isoler les composants pour en cerner le fonctionnement : « He needed only to know a spring that controlled the engine » (*Letter*, 176) ou encore : « He had begun an investigation [...] with the severe and equal integrity of a

---

<sup>117</sup> Nathaniel HAWTHORNE, « Ethan Brand » (1850), in *Young Goodman Brown and Other Tales*, Brian Harding ed., Oxford and New York: Oxford University Press, 1987, p. 322.

judge [...] as if the question involved no more than the air-drawn lines and figures of a geometrical problem » (*Letter*, 163). Il apparaît comme étant prisonnier des livres : « [he was] a man of skills in all of Christian modes of physical science » (*Letter*, 96). Ses connaissances déforment les rapports qu'il entretient avec les autres. Il ne cherche pas à comprendre les autres en tenant compte de leurs sentiments et de leurs émotions, mais en les analysant comme il analyserait une équation. Chillingworth est un personnage archétypal des récits de Hawthorne. Il ressemble notamment à Ethan Brand qui, comme le médecin de *The Scarlet Letter*, fait le choix de briser la chaîne qui le relie à son entourage :

[His heart] had ceased to partake of the universal throb. [Ethan Brand] had lost his hold of the magnetic chain of humanity. He was no longer a brother-man, opening the chambers of the dungeons of our common nature by the key of holy sympathy, which gave him a right to share in all its secrets...<sup>118</sup>

Avant de tomber amoureux de Phoebe, Holgrave appartient à la même catégorie de personnages que Chillingworth. Il est également présenté comme un homme passionné par les sciences et le narrateur sous-entend que c'est parce qu'il ne sait pas agir autrement qu'en scientifique que Holgrave est incapable de prendre part à la vie communautaire. Ses activités artistiques ou para-scientifiques font de lui un individu en marge de la société, qui préfère observer ceux qui l'entourent plutôt que d'interagir avec eux. Nous avons le sentiment que, à l'image de Coverdale dont nous étudions le comportement plus loin dans cette partie, Holgrave a peur de s'investir dans la vie communautaire et de perdre le contrôle sur les autres que lui confèrent ses divers talents. En d'autres termes, la science est l'arme dont il se sert pour tenir à distance les personnes qui l'entourent. Holgrave est toujours décrit comme un observateur distant : « He was too calm and cool an observer » (*House*, 177). Il ne s'implique ni émotionnellement ni sentimentalement dans ses relations : « He never exactly made common cause with them; nor gave them any reliable evidence that he loved them better, in proportion as he knew them more » (*House*, 176-77). Dans la maison aux sept pignons, sa seule motivation est d'étudier le comportement des habitants : « He took a certain kind of interest in Hepzibah and her brother, and Phoebe herself; he studied them attentively, and allowed no slightest circumstance of their individuality to escape him » (*House*, 177). Même lorsque les liens entre les personnages se resserrent et que Phoebe cherche à inclure le jeune homme dans la communauté formée par les habitants de la maison, nous avons l'impression

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 329-33.

que ce dernier a tendance à vouloir rester en retrait, ce qui nous incite à penser que Holgrave est prisonnier de sa passion pour la technique et les sciences.

Plus que l'individu en tant que personne, c'est le comportement humain qui intéresse Holgrave. Il considère les personnes qui l'entourent comme des objets qui n'ont d'intérêt que dans le cadre de ses expériences scientifiques, comme le fait remarquer Maeia M. Tatar dans *Spellbound* :

His daguerreotypes, his stories, his dramatization of life expose a compulsive need to isolate persons and events from their normal contexts, to transform them into objects of aesthetic contemplation, and finally to use them as mediums for grasping the significance of the past<sup>119</sup>.

La grande contradiction de Holgrave et de Chillingworth vient du fait qu'ils adoptent ce comportement froid d'hommes de sciences cartésiens alors même qu'ils se trouvent à l'intérieur d'un espace familial. A nos yeux, les récits de Hawthorne fonctionnent comme des mises en garde invitant les lecteurs à tout faire pour conserver l'espace familial comme le lieu des sentiments véritables et de l'authenticité.

Ceci se remarque en particulier dans la façon dont le narrateur de *The Scarlet Letter* cherche à relativiser les capacités de Chillingworth. De la sorte, il veut démontrer que les sciences ne donnent pas réponse à toutes les questions et qu'elles s'avèrent inadaptées pour les questions relevant des sentiments et des relations individuelles. Ainsi, lors de son entrevue en prison avec Hester, Chillingworth jure qu'il réussira à percer son secret et à trouver qui est son amant : « 'I shall seek this man, as I have sought truth in books, as I have sought gold in alchemy' » (*Letter*, 102). Pour lui, percer ce mystère n'est pas seulement une question d'honneur et de vengeance de mari trompé. C'est aussi une façon d'affirmer ses facultés intellectuelles. Le narrateur tourne en dérision l'assurance de Chillingworth qui a la prétention de penser qu'il peut comprendre l'individu grâce à ses connaissances livresques. Dès l'instant où il présente Chillingworth comme étant le mari de Hester, le narrateur se moque de son obsession pour les sciences. L'ironie est d'autant plus grande que c'est Chillingworth lui-même qui pointe du doigt le côté déraisonnable d'une telle approche. Ainsi, feignant de ne pas connaître la coupable qui se tient debout sur le pilori, il demande à sa voisine de lui donner

---

<sup>119</sup> Maeia M. TATAR, *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, New York: Princeton UP, 1978, p. 216.

des détails à propos de la jeune fille. Il apprend alors que les Bostoniens savent que Hester était mariée à un scientifique très renommé en Europe (lui, en l'occurrence) et se permet la remarque suivante, en faisant allusion au mari de Hester : « So learned a man as you speak of should have learned too in his books [that his young wife was carried away to her own misguidance] » (*Letter*, 87). Les propos de Chillingworth sont difficiles à interpréter. Soit Chillingworth pense ce qu'il dit. Il faut alors comprendre cette phrase comme des reproches qu'il s'adresserait à lui-même. Soit, il comprend, en prononçant cette phrase, l'erreur qu'il a commise en occultant les émotions et les sentiments pour consacrer sa vie à la quête de connaissances. Si l'on adopte la première interprétation, on comprend mieux l'acharnement dont Chillingworth fait preuve contre Dimmesdale dans la suite du récit. Si l'on adopte la deuxième interprétation, nous pouvons conclure que Chillingworth est incapable de changer sa façon de penser et c'est pourquoi il continue à considérer les individus comme des machines. Quelle que soit l'interprétation que l'on retienne, l'ironie est pour Hawthorne une façon de faire comprendre à ses lecteurs que la vie ne se vit pas dans les livres et ne s'apprend pas dans des formules mathématiques. Hawthorne rejoint ici le discours tenu par Emerson qui dans « Experience » déclare : « I know the world I converse with is not the world that I think<sup>120</sup> ». Emerson et Hawthorne se battent donc contre la prétention de théoriser le réel, dans l'espoir de mieux le connaître.

Il est important de souligner la façon dont Hawthorne discrédite le médecin, certainement dans le but de se distancier des pratiques de son époque. Ainsi, la stratégie des puritains pour encadrer les membres de leur communauté s'avère souvent inefficace, comme dans l'exemple du suivi religieux de Hester, où le rôle imposé à Dimmesdale permet un rapprochement entre le jeune pasteur et Hester. Alors même que Hester aurait dû être tenue à distance du jeune pasteur, leur relation spirituelle fonctionne comme un alibi pour les deux jeunes gens qui peuvent se rencontrer sans éveiller les soupçons de leur entourage :

There would have been no scandal, indeed, nor peril to the holy whiteness of the clergyman's good fame, had she visited him in his own study; where many a penitent had confessed sins of perhaps as deep a dye as the one betokened by the scarlet letter. (*Letter*, 226)

En d'autres termes, cette situation nous révèle que, même s'ils sont persuadés du contraire, les représentants de l'ordre public ne contrôlent pas la situation. En fait, il semble que Hawthorne

---

<sup>120</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Experience » (1844), cité par Sandra Laugier dans « Emerson : penser l'ordinaire », *Revue Française d'Etudes Américaines*, Février 2002, n° 91, p. 54.

contestait toutes ces doctrines car elles étaient trop artificielles et ne tenaient pas compte de la personnalité de chacun et des besoins individuels. De ce fait, il doutait fortement de leur utilité. Nous pouvons aussi penser qu'il n'estimait guère les autorités politiques qui étaient à l'origine de ces mesures. Pour lui, ces personnes étaient en constant décalage avec la réalité et les besoins réels des citoyens. Ainsi, dans un passage de *The Scarlet Letter*, le narrateur s'amuse de la facilité avec laquelle les puritains légiféraient :

At that epoch of pristine simplicity, however, matters of even slighter public interest, and of far less intrinsic weight than the welfare of Hester and her child, were strangely mixed up with the deliberation of legislators and acts of state. The period was hardly, if at all, earlier than that of our story, when a dispute concerning the right of property in a pig, not only forced a fierce and bitter contest in the legislative body of the colony, but resulted in an important modification of the framework itself of the legislature. (*Letter*, 131)

Le même type de remarques se retrouve dans « The Custom-House », lorsque le narrateur souligne l'inefficacité des fonctionnaires avec qui il est amené à travailler : « Mighty was their fuss over little matters, and marvelous, sometimes, the obtuseness that allowed greater ones to split between their fingers » (*Letter*, 36). Hawthorne souligne le manque de pragmatisme des représentants de l'autorité. En outre, dans la première citation, il semble insinuer que derrière tout débat politique se cache un conflit d'intérêt. Il dénigre la profession d'homme politique et doute de la validité des réformes, quelles qu'elles soient. Il semble suggérer que les représentants politiques ou juridiques ne sont pas à même d'apporter des solutions concrètes aux problèmes de société.

Dans *The Blithedale Romance*, Hawthorne se penche sur un autre discours, celui de la philanthropie. Il est important de rappeler l'importance de la philanthropie dans la société américaine. Le premier philanthrope dont l'histoire des Etats-Unis se souvienne est un riche homme d'affaires français. En 1831, Stephen Girard décède sans avoir de descendants directs. Il lègue sa fortune à la ville de Philadelphie, afin que soient construits des écoles et des orphelinats. Certains membres de la famille, déçus de ne pas toucher l'héritage, tentent, en vain, par voie judiciaire, de changer les termes du testament. Cette affaire, connue sous le nom de « Girard's Will », marque, selon Brook Thomas, le début de la philanthropie aux Etats-Unis : « The Girard's Will decision marked the triumph of a liberal law of charity [...] It was a large forward step in encouraging the whole field of philanthropy that would be

significant throughout the next century<sup>121</sup> ». S'en suit une longue tradition d'entraide dans l'Amérique du dix-neuvième siècle.

Dans *The Blithedale Romance*, Hawthorne pousse à l'extrême le discours de la philanthropie à travers le personnage de Hollingsworth, qui dédie sa vie entière à cette cause. C'est une façon pour l'auteur de montrer les dangers que renferment potentiellement les discours publics. C'est aussi une manière de prouver que l'épanouissement personnel ne se trouve pas dans une cause publique, aussi digne soit-elle, mais dans la chaleur du foyer familial. Contrairement à ses camarades qui considèrent l'espace public (et plus particulièrement l'espace urbain) comme un espace de contraintes morales, Hollingsworth se met totalement au service de l'espace public en s'engageant dans son projet de centre pour délinquants :

He knew absolutely nothing, except in a single direction, where he had thought so energetically, and felt to such a depth, that, no doubt, the entire reason and justice of the universe appeared to be concentrated thitherward. (*Blithedale*, 55-56)

Notons par ailleurs que le rapport de Hollingsworth à l'espace public est très paradoxal. Tout en étant obnubilé par l'espace public, Hollingsworth semble avoir une attirance pour la marginalité à l'intérieur de cet espace. Ceci se remarque tout d'abord dans son projet de construire un centre d'accueil pour des personnes en état de crise. Le centre de Hollingsworth correspond à ce que Michel Foucault nomme une « hétérotopie de déviation » dans « Des Espaces Autres<sup>122</sup> » pour définir ces lieux où l'on place « les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou la norme exigée<sup>123</sup> ». Les prisons, les maisons de repos, les cliniques psychiatriques sont quelques exemples de ce type d'espaces (qu'il nomme aussi « hétérotopie de crise »). En fait, Hollingsworth ne parvient pas à affronter l'espace public de façon directe. Nous pouvons penser que, malgré sa profonde envie d'être un personnage public, il n'en a pas les moyens, tout simplement parce que son projet est si abstrait qu'il ne trouve aucune résonance dans la société.

En fait, cette attirance pour ce projet traduit son besoin d'appartenir à l'espace public et très certainement son désir de notoriété. L'endroit où il rêve de construire son centre (« on a slope of a pasture » (*Blithedale*, 56)) nous rappelle l'image de la « city upon a hill » que les Pères

<sup>121</sup> Brook THOMAS, *Cross-Examination of Law and Literature: Cooper, Hawthorne, Stowe, and Melville*, Cambridge: Cambridge UP, p. 171.

<sup>122</sup> Michel FOUCAULT, « Des Espaces autres », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49, p. 48.

<sup>123</sup> *Ibid.*

Pèlerins utilisèrent pour désigner la nouvelle communauté qu'ils instaurèrent. Nous percevons que, comme eux, Hollingsworth rêve d'exception ; il souhaite se démarquer de ses contemporains et, comme ses ancêtres, laisser sa marque dans l'histoire. Les plans et les modèles réduits qu'il dessine et redessine inlassablement montrent aussi qu'il aimerait laisser une trace dans l'espace public : « I have known him to begin a model of the building with little stones, gathered at the brook-side, whither we had gone to cool ourselves in the sultry noon of haying-time » (*Blithedale*, 56). Ici, Hawthorne fait allusion à une dérive de la philanthropie très souvent dénoncée par ses contemporains en insistant sur le manque de sincérité de ceux qui prétendent venir en aide à leur prochain et qui, sous couvert de solidarité, ne font que travailler leur image. Dans *Walden*, Thoreau déclare ainsi à propos des philanthropes: « A man is not a good man because he will feed me if I should be starving [...] I can find a Newfoundland dog that will do as much<sup>124</sup> ». Il dénonce le discours public qui entoure la théorie philanthropique et apparaît ainsi en porte-à-faux avec les idéaux véhiculés par la classe dirigeante : « Philanthropy is almost the only virtue which is sufficiently appreciated by mankind. Nay, it is greatly overrated; and it is our selfishness which overrates it<sup>125</sup> ». Dans «Self-Reliance», Emerson s'attaque également à la philanthropie qui, selon lui, ne fait que maintenir l'individu dans une position d'infériorité. Il condamne également ce mouvement parce qu'il vise, en un sens, à l'uniformité et à la normalisation et, de ce fait, empêche l'individu de trouver sa voie. Il déclare :

There is a class of persons to whom by all spiritual affinity I'm bought and sold; for them I'll go to prison if need be; but your miscellaneous popular charities; the education at college of fools; the building of meeting-houses to the vain end to which may now stand; alms to sots, and the thousand-fold of Relief Societies; - though I confess with shame I sometimes succumb and give the dollar, it's is a wicked dollar which by and by I shall have the manhood to withhold<sup>126</sup>.

*Bartleby The Scrivener*<sup>127</sup> nous montre que Melville était également assez sceptique à propos de la philanthropie. Bartleby refuse de profiter de la gentillesse de son patron. Dans cette nouvelle, Melville s'attaque ainsi à tout un système économique qui se donne bonne conscience en distribuant une partie de ses bénéfices aux plus démunis. Ce rapprochement entre Hawthorne et ses contemporains va dans le sens de notre thèse. En effet, nous

<sup>124</sup> Henry David THOREAU, *Walden and Civil Disobedience* (1854), Owen Thomas ed., New York: WW Norton & Company, 1966, p. 50.

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>126</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Self-Reliance » cité par Sandra LAUGIER, *op. cit.*, p. 58.

<sup>127</sup> Herman MELVILLE, « Bartleby. A Story of Wall Street » in *The Piazza Tales*. Harrison Hayford et al. eds. Evanston: Northwestern U.P., 1998, pp. 13-15.

comprenons que, malgré l'image que l'on a souvent de l'auteur, Hawthorne est un écrivain qui se préoccupe de ce qui se passe autour de lui, qui s'interroge sur les questions de son époque, et qui prend position. Le but de notre analyse est de contourner l'image traditionnellement associée à Hawthorne, de montrer qu'il n'est pas seulement l'homme solitaire qui vécut une vie de reclus pendant plusieurs années, mais un citoyen conscient de l'évolution et des problèmes de son époque.

Néanmoins, l'envie de réussir de Hollingsworth contient en elle l'idée que, jusqu'à présent, Hollingsworth n'a pas réussi. En d'autres termes, ce projet lui renvoie sa médiocrité. Ainsi, les croquis qu'il dessine inlassablement sont pour lui une façon de découvrir une place dans un espace où il ne trouve pas ses marques. Mais, parce que le projet de construction n'aboutit jamais, Hollingsworth reste l'individu médiocre, l'orateur sans grande envergure, que décrit Zenobia au début du récit (« a wretchedly small audience » (*Blithedale*, 21)). Le peu de succès qu'il rencontre ne le freine pas dans ses efforts, ce qui montre que Hollingsworth se leurre sur son rôle et sa place dans la société. Il pense être un personnage public (il en adopte l'attitude lorsqu'il délivre ses discours ou lorsqu'il prend la plume pour rédiger ses pamphlets) mais en fait, il n'a pas assez d'épaisseur et ses projets n'ont pas assez de substance pour lui permettre d'avoir une place réelle dans l'espace public.

Par ailleurs, son dévouement à la cause publique soulève des interrogations quant à ses motivations pour rejoindre la communauté de Blithedale puisque l'utopie fut créée pour, justement, suppléer aux manques et aux frustrations que les participants éprouvaient alors qu'ils vivaient à Boston. Le dévouement de Hollingsworth pour la cause publique, l'enferme dans un univers où ses camarades n'ont pas accès, alors même que l'idéal de Blithedale reposait sur un mode de communication simple et direct entre les utopistes. Or, jusqu'à la fin du récit, Hollingsworth se comporte en personnalité publique.

Hollingsworth permet à Hawthorne d'exprimer sa vision du rôle et de la place de l'individu dans la société et son idée du bonheur. En fait, l'espace public qui mobilise tant les efforts de Hollingsworth fait apparaître, en creux, l'espace privé et toutes les valeurs qui lui étaient associées au dix-neuvième siècle.

Ainsi, à plusieurs reprises, Coverdale, observant son camarade travailler sur son projet, souligne combien ses préoccupations sont différentes de celle d'un chef de famille :

I have seen him, a hundred times, with a pencil and a sheet of paper, sketching the facade, the side-view, or the rear of the structure, or planning the internal arrangements, as lovingly as another man might plan those of the projected home, where he meant to be happy with his wife and children. (*Blithedale*, 56)

Les propos de Coverdale nous montrent l'évolution de la place et du rôle de la famille dans la culture américaine. La famille est ici présentée comme une sorte de rempart contre les agressions extérieures provenant de la communauté. Coverdale reprend une image très répandue au dix-neuvième siècle et très utilisée par la littérature populaire, celle de la famille comme « empire » de l'amour. Ainsi, pour parler de la famille dans *Godey's Lady's Book*, la très populaire Sarah Joseph Hale employait l'expression « the empire of the affections » ; de la même manière, Horace Mann désignait la famille comme étant « the empire of the mother » ou encore « the most important of all empires, the pivot of all empires and emperors<sup>128</sup> ». Cette image associée à la famille est très différente de l'idée que les puritains s'en faisaient. Pour eux, la famille était « un petit empire » (« a little commonwealth »), mais non pas au sens où elle gardait en son sein l'amour familial, mais au sens où elle faisait partie intégrante de la communauté. En effet, en plus de jouer un rôle économique important, la famille était aussi un pilier de l'équilibre social de la communauté, l'élément sur lequel reposait la société en son entier. Dans *Family and Society in American History*<sup>129</sup>, Joseph M. Hawes et Elizabeth Nybakken décrivent l'espace de la famille au dix-septième siècle comme étant : « the primary and all-component institution<sup>130</sup> ». Ainsi, la remarque de Coverdale nous donne l'impression que, au dix-neuvième siècle, la famille acquiert une dimension spirituelle qu'elle n'avait pas auparavant. Ceci nous montre qu'il s'opère, au dix-neuvième siècle, une distinction de plus en plus nette entre vie privée et vie publique. Ici, le narrateur décrit l'univers domestique comme relevant du domaine privé et, implicitement, considère tout ce qui lui était extérieur comme appartenant à la sphère publique.

---

<sup>128</sup> Références citées par Cathy N. Davidson et Jessamyn Hatcher, *No more Separate Spheres!*, Durham and London: Duke UP, 2002, p. 187.

<sup>129</sup> Joseph M. HAWES and Elizabeth I. NYBBAKEN eds., *The Family and Society in American History*. Urbana: University of Chicago Press, 2001.

<sup>130</sup> *Ibid.* p. 35.

Coverdale attaque ici Hollingsworth qui, à ses yeux, a perdu le sens des valeurs<sup>131</sup>. En effet, la dernière partie de la citation nous indique que, pour Hawthorne, le bonheur consistait à vivre heureux, entouré d'une femme attentionnée et d'enfants épanouis grâce à l'amour de leur mère. Les valeurs qu'il soutient ici correspondaient à l'idéal familial répandu au dix-neuvième siècle<sup>132</sup>. Plus loin, Coverdale dessine encore plus précisément les contours de l'espace privé d'un foyer : « Unlike all other ghosts, his spirits haunted an edifice which, instead of being time-worn, and full of storied-love, and joy, and sorrow, had never yet come into existence » (*Blithedale*, 56).

Pour Hollingsworth, l'espace privé familial que décrit Coverdale n'a aucun intérêt. C'est pour cela que leur rapport à l'espace est différent. Les membres de Blithedale pensent que Hollingsworth souhaite ériger une maison, où il vivrait avec Zenobia, sur le terrain qu'il aime contempler :

Oftener than anywhere else, they [Zenobia and Hollingsworth] went to a certain point on a slope of a pasture, commanding nearly the whole of our own domain, besides a view of the river and an airy prospect of many distant hills. [...] It was inferred that Hollingsworth and Zenobia intended to rear their dwelling in this favorite spot. (*Blithedale*, 79-80)

Coverdale se méprend lui-aussi sur ses intentions. Il va jusqu'à lui indiquer un endroit qu'il juge approprié pour bâtir une maison : « I should have recommended you a site further to the left, just a little withdrawn into the wood, with two or three peeps at the prospect, among the trees » (*Blithedale*, 80). Mais Hollingsworth n'accorde aucune importance à l'espace privé et à la construction d'une famille puisque la seule chose qui compte est son centre d'éducation. Les conseils de Coverdale sont vains car les deux personnages n'attendent pas les mêmes choses de l'espace. Alors que le narrateur vise un espace pouvant garantir l'intimité d'une famille, Hollingsworth cherche au contraire un espace ouvert sur le reste du monde : « But I offer my edifice as a spectacle to the rest of the world [...] that it may take my example and build many another like it » (*Blithedale*, 80). Entre les deux personnages, il y a donc

---

<sup>131</sup> Cependant, on peut s'interroger sur cette critique lancée par Coverdale, et donc implicitement par Hawthorne. Même en tant qu'artiste ayant connu le succès avec la publication de *The Scarlet Letter*, Hawthorne semble refuser d'attacher trop d'importance à la notoriété. On peut se demander quelle est la valeur de cette affirmation, surtout lorsque l'on sait qu'être écrivain à succès au dix-neuvième siècle signifiait être beaucoup lu et donc très connu. Sans doute l'auteur veut-il montrer ici que, jamais, la notoriété et le désir de reconnaissance ne devait prendre la priorité sur l'harmonie familiale. Le rapport de l'artiste à l'argent fait l'objet d'une analyse dans notre dernier chapitre.

<sup>132</sup> Voir à ce propos la partie qui suit « Hester et l'intériorisation des discours publics ».

confusion sur l'échelle, la vocation et les dimensions du bâtiment dont ils parlent. Coverdale associe la famille à la proximité spatiale entre les membres qui la composent. Hollingsworth souhaite mettre en place un lieu public jouissant d'une renommée mondiale. Nous comprenons que d'un côté, nous avons un personnage (Coverdale) qui pense avoir besoin de lien social pour vivre<sup>133</sup>. De l'autre, nous avons un personnage (Hollingsworth) pour qui l'individu est une entité indépendante qui doit cheminer seul vers la réussite, sans se soucier de ceux qui l'entourent. Nous pourrions ainsi penser que Hollingsworth représente une déformation de l'archétype de l'Américain idéal qui devait être autonome et indépendant et dont les qualités étaient mises en avant dans les discours publics au dix-neuvième siècle. On pense en particulier aux conseils prodigués par Ralph Waldo Emerson dans « Self-Reliance » (1841) :

There is time in every man's education when he arrives at the conviction that envy is ignorance; that imitation is suicide; that he must take himself for better, for worse, as his portion; that though the wide universe is full of good, no kernel of nourishing corn can come to him but through his toil bestowed on that plot of ground which is given to him to till<sup>134</sup>.

Si Hollingsworth est incapable de construire un espace privé familial, c'est parce que, à ses yeux, l'individu se résume à une série de raisonnements logiques et scientifiques. Pour lui, l'individu n'est pas une personne animée de sentiments particuliers et distincts, mais quelque chose d'abstrait. Dans la conception de Hollingsworth, l'individu est théorisé. Sa conception gomme les distinctions personnelles et efface les individualités :

He had taught his benevolence to pour his warm tide exclusively through one channel; so that there was nothing to spare for other great manifestations of love to man, nor scarcely for the nutriment of individual attachments, unless they could minister, in some way, to the terrible egotism which he mistook for an angel of God. (*Bliethdale*, 55)

De plus, en cherchant à tirer profit de la fortune de Zenobia, Hollingsworth réduit la jeune femme à une simple commodité dont il espère utiliser la valeur pour construire son centre. Le comportement de Hollingsworth est sur ce point semblable à celui de Judge Pyncheon. En

---

<sup>133</sup> Plus loin dans ce chapitre, nous étudions plus précisément la relation que Coverdale entretient avec ceux qui l'entourent. Voir la partie « Tactiques de contrôle du réel ».

<sup>134</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Self-Reliance », (1841) in *Emerson's Essays*, London and New York: Everyman's Library, 1968, p. 30.

effet, tous deux sacrifient l'individu pour l'argent, et au-delà, pour un projet abstrait. Tout comme Judge Pyncheon, Hollingsworth reste insensible aux émotions et ne fonctionne qu'avec la raison. Comme lui et Dimmesdale, il préfère l'abstrait au quotidien, la raison aux sentiments et le public au privé : « [...] the importance of his public ends renders it allowable to throw aside his private conscience » (*Blithedale*, 132).

Peut-être doit-on lire dans les rapports de Hollingsworth et Judge Pyncheon avec les femmes une réalité sociale du dix-neuvième siècle analysée par John Corrigan dans *Business of the Heart*. Dans cette analyse, l'auteur montre comment, au cours des années 1850, il se mit en place ce qu'il nomme une « transaction des émotions ». Soulignant l'origine du mot « wife<sup>135</sup> », il montre qu'au cours de cette période, la femme est envisagée comme une commodité à vendre. Ainsi, le *Liberator* déclare : « Girls are early taught to consider what are their chances of attraction to the market<sup>136</sup> ». Certains journalistes de l'époque s'inquiétaient de la tournure que prenait le mariage et, comme Hawthorne, appelaient à ne pas mélanger les questions financières à celles d'ordre intime et sentimental :

In how many instances of the present day, is marriage merely a union of hands – the affections not even being taken into consideration? The question in the one side, “Is she handsome? Has she money?” – on the other, “Can he support me in style? Shall I be able to make an appearance?” How much better would it be to ask – “Has she a heart capable of true affection<sup>137?</sup>”

Hollingsworth joue avec les sentiments de Zenobia et se sert de l'image traditionnelle que ses camarades ont du couple pour passer inaperçu et cacher ses véritables intentions. Ainsi, jamais il ne remet en question les intentions que lui prêtent ses camarades quant à son projet de s'unir à Zenobia et de bâtir une maison. Ce type d'attitude a été très précisément étudié par le sociologue américain Erving Goffman dans les deux tomes de *La Mise en scène de la vie quotidienne*<sup>138</sup>. Hollingsworth adopte ce que le sociologue appelle un « masque du moi ». En

---

<sup>135</sup> « wife » est formé sur la même racine que les mots « weave », « woof » et « web » et vient de l'allemand « weben » qui désigne « a woman engaged to the web and woof ». John CORRIGAN, *Business of the Heart: Religion and Emotion in the Nineteenth-Century*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 166.

<sup>136</sup> *The Liberator* 26 (January 11, 1856), cité par J. Corrigan, *op. cit.*, p. 166.

<sup>137</sup> *The Youth's Companion* 28 (August 30, 1855), cité par J. Corrigan, *op. cit.*, p. 168.

<sup>138</sup> Erving GOFFMAN, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol 1. *La Représentation de soi*, Paris : Editions de Minuit, 1973.

Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2. *Les Relations en public*, Paris : Editions de Minuit, 1973.

fait, Hollingsworth semble utiliser les clichés des relations amoureuses pour influencer la jeune fille.

Nous pourrions donc dire que, en laissant ses camarades, et surtout Zenobia, croire en un amour véritable, Hollingsworth s'en tient au rôle et au devoir que lui impose la société. En tant qu'homme amoureux, il se doit d'être celui qui fournit toit et nourriture à celle avec qui il vit. Mais ce rôle social ne s'appuie pas sur une réalité sentimentale. En d'autres termes, Hollingsworth se sert de ce cliché pour mieux cacher ses mauvaises intentions. Il détourne le stéréotype de l'amant amoureux pour ourdir son complot. Le masque de l'homme amoureux lui permet de produire des apparences normales. Sa véritable personnalité disparaît. Il se fond dans la normalité et donc dans l'inoffensif. Goffman explique qu'une telle attitude est particulièrement dangereuse pour l'espace social où évoluent les personnes donnant une représentation frauduleuse de leur identité : « Mais la chose la plus importante peut être dans le fait que, en donnant une représentation trompeuse dans une quelconque routine, on peut mettre en danger l'ensemble des rapports sociaux ou du rôle dont cette routine n'est qu'une partie<sup>139</sup> ».

Notons que Hawthorne manipule ici un certain nombre de valeurs très appréciées à son époque, ce qui a pour effet de diaboliser encore davantage Hollingsworth. On pense en particulier à la façon dont il joue avec les sentiments de Zenobia. En effet, dans la culture américaine, l'amour d'une femme était le bien le plus précieux qu'un homme puisse obtenir et, pour beaucoup, cet amour symbolisait l'amour divin. En 1844, Horace Bushnell écrit à sa femme Mary : « There is nothing more beautiful, and more to be envied by the poet, than this same charm of power by which a good wife detains her husband<sup>140</sup> ». L'attitude de Hollingsworth devait être particulièrement choquante pour un lecteur du dix-neuvième siècle pour qui l'amour romantique se devait d'être un échange franc et honnête. En effet, c'était l'une des rares occasions où l'individu pouvait oublier l'étiquette et dévoiler ses sentiments. C'est ce que montre Karen Lystra dans *Searching the Heart*.<sup>141</sup> Dans cette analyse, la critique explique comment la morale du milieu du dix-neuvième siècle interdisait tout étalage de sentiments trop intimes. Selon elle, seul l'amour pouvait autoriser un individu à dévoiler sa véritable personnalité. Karen Lystra parle également des masques qu'il faut laisser tomber si

---

<sup>139</sup> Erving GOFFMAN, *vol. 1, op. cit.*, p. 67.

<sup>140</sup> Horace BUSHNELL, *Life and Letters of H. Bushnell*, ed. Mary Bushnell Cheney, N.Y: Harper & Bros, 1880, p. 111.

<sup>141</sup> Karen LYSTRA, *Searching the Heart: Women, Men, and Romantic Love in Nineteenth-Century America*, New York: Oxford UP, 1989.

l'on veut, dans l'Amérique du dix-neuvième siècle, être digne de recevoir l'amour de celui que l'on aime :

Only when an individual unmasked — was somehow known beyond social convention — was a lover known as a « true » self. [...] To deceive, dissimulate, hide behind words or thoughts was taken as a sign of lovelessness and emotional distance<sup>142</sup>.

Néanmoins, comme très souvent dans les récits de Hawthorne, les choses ne s'articulent pas aussi clairement que cela. Hollingsworth ne semble pas être le fautif. Zenobia paraît en fait avoir consenti à la manipulation de l'homme qu'elle aime. A l'ouverture du récit, elle fait preuve de beaucoup de réalisme quant à la personnalité de ce dernier, comme le montrent les propos qu'elle échange avec Coverdale :

“Do you know Hollingsworth personally?” I inquired.  
“No, only as an auditor – auditress, I mean – of some of his lectures,” she said. “What a voice, he has! And what a man, he is! Yet, not so much an intellectual man, I should say, as a great heart; at least he moved me more deeply than I think myself capable of being moved, except by the stroke of a strong heart against my own.  
(*Blithedale*, 21)

Elle a conscience que l'homme qu'elle admire est tout entier dévoué à la cause publique et qu'il ne lui sera jamais possible de construire avec lui une relation intime. Et, plus que de l'amour, c'est de l'admiration que Zenobia ressent pour cet homme dont elle apprécie les qualités d'orateur. On pourrait ainsi penser que, en tant que personnage public, Zenobia est également incapable de ressentir les sentiments (typiquement féminins dans la culture du dix-neuvième siècle) que sont la tendresse et l'affection. Elle apparaît sous les traits d'un personnage froid, plus intéressée par la réussite professionnelle que par la construction d'un foyer. Il faut sans doute lire ici une attaque lancée par Hawthorne contre les femmes écrivains de son époque qu'il considérait, on le comprend ici, comme sacrifiant à tort leur vocation de mères et d'épouses. On peut aussi penser que la complicité de Zenobia dans les manipulations de Hollingsworth est une façon pour Hawthorne de dénoncer la simplification opérée par le culte de la domesticité qui érigeait la femme en un parangon de vertu. Une fois encore, on voit que, aux yeux de l'auteur, il ne servait à rien de chercher à comprendre l'individu à travers des schémas prédéfinis puisque la nature même de l'espèce humaine ne souffrait pas cette simplification. L'individu ne pouvait être compris que dans l'échange et l'interaction directe.

---

<sup>142</sup> *Ibid.* p. 31.

Par ailleurs, Hollingsworth est présenté comme une victime à la fin du récit. Il ne paraît pas avoir conscience de la portée de ses actes et ne se rend pas compte qu'il est en train de rompre toute forme de lien social. En effet, lors d'une conversation avec Coverdale, il déclare ne pas partager la philosophie de Fourier qui, selon lui, isole les participants du reste de la société. A ses yeux, Fourier et ses disciples commettent ce que Hollingsworth désigne sous le terme de « The Unpardonable Sin » (*Blithedale*, 53). Cette remarque donne à croire que Hollingsworth est en fait plus naïf que manipulateur. Hawthorne semble suggérer que les raisons de sa dérive sont à chercher, non pas dans son caractère, mais dans la société où il évolue. Implicitement, cela signifie que les discours publics prononcés par les autorités ne constituent pas des modèles de vie valides. Hawthorne suggère ainsi que le seul mode de vie respectueux de l'individu ne se trouve pas dans les discours et les manuels mais dans le quotidien. Pour Hawthorne, seuls les sentiments et l'émotion guidaient l'individu vers un équilibre entre espace privé et espace public.

Il est intéressant de noter que Hawthorne ne se contente pas de montrer comment certains personnages mettent en pratique les idées véhiculées par les discours officiels. Il met aussi à jour le mécanisme d'intériorisation de ces discours. A nos yeux, le protestantisme peut expliquer ce phénomène. En effet, cette religion se fonde sur les notions d'obligation morale et d'autodiscipline. Nous montrons que, dans de telles conditions, les autorités publiques n'ont nullement besoin d'intervenir sur les personnages pour que les messages contenus dans les discours officiels soient appliqués. Ce comportement est révélateur d'une société où la punition cesse d'être une scène et où le citoyen est tellement imprégné des discours officiels que les autorités publiques n'ont pas à intervenir dans son quotidien pour s'assurer que la loi est respectée. Ceci signifie que, sans le savoir vraiment, les personnages fonctionnent comme des instruments au service d'un pouvoir. Les discours officiels « fabriquent » des individus au service d'un pouvoir qui, à son tour, se donne les individus à la fois pour objets et pour instruments de son exercice. Les récits longs dévoilent les failles des discours. Autrement dit, ils mettent en place des univers où la norme et la règle ne fonctionnent pas, mais où, au contraire, il y a constamment un changement dans l'échelle de valeurs.

Ceci est visible à travers le personnage de Hester qui a intériorisé les discours de la famille et de l'éducation. Il faut rappeler que, au milieu du dix-neuvième siècle, l'espace familial acquiert un rôle nouveau et devient le premier lieu où les jeunes enfants apprennent les

valeurs morales indispensables à leur vie d'hommes et de femmes vertueux. Dans ce contexte, la femme endosse une responsabilité nouvelle, celui de gardienne des valeurs morales<sup>143</sup> et de pédagogue, complétant le rôle joué par les organes publics de formation tels que les écoles, les bibliothèques et autres musées dans l'éducation des enfants. L'espace de la famille se met au service de l'espace public et est, aux yeux des autorités du dix-neuvième siècle, une étape essentielle dans le développement du citoyen. L'idéal de la femme pédagogue, véhiculé par le discours de la domesticité, se retrouve dans la relation que Hester entretient avec sa fille. Bien évidemment, Hester n'est pas la femme soumise que ces discours décrivent et ne se contente pas d'évoluer dans l'espace familial. En ce sens, elle ne respecte pas la frontière imaginaire entre espace privé et espace public qui cantonnait la femme à l'espace domestique. Néanmoins, Hester apparaît sous les traits d'une mère aimante et douce, dévouée au bonheur et à l'éducation de son enfant.

Ainsi, on apprend que l'argent que Hester perçoit grâce à ses broderies est destiné à assurer le bonheur de sa fille : « Hester sought not to acquire any thing beyond a subsistence, of the plainest and most ascetic description, for herself, and a simple abundance for her child » (*Letter*, 110). De la même manière, Hester désigne Pearl comme sa seule et unique raison de vivre lorsque les autorités puritaines menacent de lui retirer la garde de sa fille : « 'She is my happiness! – She is my torture, none the less! Pearl keeps me here in life!' » (*Letter*, 144). Hawthorne reprend ici un archétype propre à la culture du début du dix-neuvième siècle que Horace Bushnell, pasteur congrégationaliste très influent au dix-neuvième siècle, a longuement développé dans *Views of Christian Nurture* (1847). Cependant, à travers Pearl, Hawthorne déforme quelque peu cet archétype qui, traditionnellement, valorisait davantage le rapport mère / fils : « There is a tie between a mother and a son, which is one of the noblest and purest in nature; it reaches every fold of the mind and lives in every pulsation of the heart; it is generally kept more perfect than other bonds of unity<sup>144</sup> ».

---

<sup>143</sup> Dans *Cradle of the Middle Class*, Mary Ryan dénonce ce mythe qui pour elle véhicule une image de la femme totalement erronée. D'autres critiques ont par ailleurs montré que les hommes et les femmes participaient à beaucoup d'activités communes et qu'il était abusif de parler d'espace privé féminin et d'espace public masculin au dix-neuvième siècle. (Mary P. RYAN, *Cradle of the Middle Class: The Family in Oneida County, New York, 1790-1868*. New York: Cambridge University Press, 1981).

<sup>144</sup> Horace BUSHNELL, *Views of Christian Nurture* (1847), cité par John Corrigan, *op. cit.*, p. 177.

De plus, la « méthode » utilisée par Hester pour éduquer est aussi caractéristique du dix-neuvième siècle et Hawthorne utilise un stéréotype de l'amour maternel et de son pouvoir sur les enfants :

The discipline of the family, in those days, was of a far more rigid kind than now. The frown, the harsh rebuke, the frequent application of the rod, enjoyed by Scriptural authority, were used, not merely in the way of punishment for actual offences, but as a wholesome regimen for the growth and promotion of all childish virtues. Hester Prynne, nevertheless, the lonely mother of this one child, ran little risk of erring on the side of undue severity. Mindful, however, of her own errors and misfortunes, she early sought to impose a tender, but strict, control over the infant immorality that was committed to her charge. (*Letter*, 120)

Enfin, le narrateur de *The Scarlet Letter* insiste sur les efforts de Hester et sur la difficulté de son rôle de pédagogue : « Brooding over all these matters, the mother felt like one who has evoked a spirit, but, in the process of conjuration, has failed to win the master-word that should control this new and incomprehensible intelligence » (*Letter*, 121-22). Hester est présentée ici comme ayant parfaitement intégré son rôle de mère et le fait d'échouer dans cette mission provoque chez elle un sentiment de culpabilité : « Heart-smitten at this bewildering and baffling spell, that so often came between herself and her sole treasure, whom she had bought so dear, and who was all her world, Hester sometimes burst into passionate tears » (*Letter*, 121). Cette fois, c'est un stéréotype de la littérature populaire qu'utilise Hawthorne. Dans *The Wide Wide World*<sup>145</sup> (1850) de Susan Warner, l'éducation que reçoit la jeune héroïne Ellen s'avère également être un échec. Elle a sans cesse besoin de son frère adoptif, John, pour analyser ses erreurs. En étudiant le roman de Warner, Stacey Margolis s'est rendu compte que, sur la question de l'éducation, il était différent des autres romans populaires, avec lesquels il est associé. Elle résume ce qui se produit traditionnellement dans la littérature populaire, en s'appuyant sur le roman de Maria Cummins, *The Lamplighter*<sup>146</sup> (1854). L'héroïne de ce roman (Gerty) apprend à contrôler son caractère passionné et, très vite, contrairement à Ellen ou Pearl, elle n'a plus besoin d'aucune supervision. Margolis suggère que le roman de Susan Warner, bien que restant un roman populaire, est différent des autres récits. La conclusion qu'elle tire de son analyse vaut pour *The Scarlet Letter*. Elle souligne que dans *The Wide Wide World*, l'espace de la famille est présenté positivement, non pas parce qu'il a le pouvoir de former des sujets idéaux, mais

---

<sup>145</sup> Susan WARNER, *The Wide Wide World*, New York: Feminist Press, 1987 [1850].

<sup>146</sup> Maria CUMMINS, *The Lamplighter*, ed. Nina Baym, New Brunswick: Rutgers UP, 1995 [1854].

parce qu'il tient compte des notions de jugement et d'interprétation, en d'autres termes, qu'il a pour sujet l'interaction entre les individus :

What Warner explores in *The Wide Wide World* is a fantasy of domestic life in which the domestic realm is made perfect not through its warmth and intimacy or its ability to discipline and control its members, but through its commitment to judgment and interpretation<sup>147</sup>.

Si l'on considère *The Scarlet Letter* de cette façon, on peut penser que l'échec relatif de Hester dans l'éducation de sa fille est un moyen pour Hawthorne de montrer qu'il est plus important de se préoccuper de l'individu et de son rapport à l'autre que de viser à faire de lui un sujet idéal, ce qui, de toute manière, est impossible.

En d'autres termes, Hester est présentée comme une mère de famille de la classe moyenne, essayant d'inculquer « des traits petits-bourgeois » à sa fille<sup>148</sup> et on comprend que l'éducation qu'elle donne à sa fille sert la communauté de Boston puisqu'elle vise à faire de Pearl une bonne citoyenne. Sa relation avec Pearl ressemble à celle que Sophia Hawthorne pouvait avoir avec l'une de ses filles, Una. Dans *The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*, Walter Herbert cite un passage du journal de Sophia où nous découvrons Una jouant avec son frère Julian. Ses manières rudes et grossières sont celles d'un garçon manqué, pour le plus grand désarroi de sa mère : « Where was the grace, the softness, the humanity, the order of my little Una? Utterly gone. [...] What an Elfish element there is in her! What a tract of untamable wilderness, whither she rushes to dens & morasses, to air herself, as it were...<sup>149</sup> ».

Néanmoins, même si Hester semble avoir intériorisé et accepté le discours officiel de l'éducation, on peut noter qu'elle opère une certaine forme de résistance. Ceci se remarque à travers les vêtements dont elle habille Pearl et qui défient la loi somptuaire : « Her mother, in a morbid purpose that may be better understood hereafter, had bought the richest tissues that could be procured, and allowed her imaginative faculty its full play in the arrangement and decoration in the dresses that the child wore, before the public eye » (*Letter*, 118). C'est aussi un moyen pour Hester de laisser libre cours à son imagination, alors même que, comme

---

<sup>147</sup> Stacey MARGOLIS, *The Public Life of Privacy in Nineteenth-Century American Literature*, Durham: Duke UP, 2005, p. 55.

<sup>148</sup> Mary P. Ryan montre que le rôle de la famille pour la classe moyenne était d'inculquer aux enfants toute une série de valeurs telle que le goût du travail, l'autonomie, l'honnêteté etc., M. P. Ryan, *op. cit.*, pp. 145-90.

<sup>149</sup> Sophia HAWTHORNE, *Family Notebooks*, (5 September 1852), in Walter HERBERT, *The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*, Berkeley: Univ. of California Press, 1993, p. 4-5.

l'ensemble des citoyens de la communauté puritaine, elle n'en a pas le droit, et d'exprimer sa passion.

De plus, nous avons l'impression que Hester ne cherche pas à contraindre sa fille. Elle semble accepter le fait qu'elle ne se plie pas aux exigences de la communauté. Elle paraît presque satisfaite que sa fille puisse s'accorder la liberté dont elle-même est privée : « Hester was ultimately compelled to stand aside, and permit the child to be swayed by her own impulses » (*Letter*, 120). Ceci est d'autant plus parlant lorsqu'on comprend que Pearl personnifie ce que serait Hester si elle ne se contenait pas, si elle ne se soumettait pas à la loi. En effet, elle incarne la conscience féministe de Hester qui aspire à voir le rôle de la femme dans la société évoluer et c'est pourquoi elle résiste à la domination puritaine : « Her child could not be amenable to rules » (*Letter*, 119).

En outre, le fait que les efforts de Hester ne portent pas leurs fruits et que Pearl ne devient pas l'enfant docile que les autorités publiques souhaitaient faire d'elle montre que le discours de l'éducation est inadapté. C'est une façon pour Hawthorne de dire qu'il n'existe pas un mode de vie et un schéma éducatif standard. Il pensait très certainement que le plus important était la personnalité de l'enfant et l'amour qu'on lui apportait. Il regrettait très certainement la pression qui pesait sur les femmes rendues coupables des échecs de leurs enfants. Ceci se voit notamment à la fin de *The Scarlet Letter*, lorsque, adulte, Pearl est décrite comme étant devenue une femme respectée et respectable :

So Pearl, – the elf-child, – the demon offspring, as some people, up to that epoch, persisted in considering her – became the richest heiress of her day, in the New World. Not improbably, this circumstance wrought a very material change in the public estimation... (*Letter*, 316)

Dans cette citation, le narrateur dresse implicitement une comparaison entre les Etats-Unis et l'Europe où les individus semblent pouvoir profiter de plus de liberté.

A travers la relation entre Pearl et Hester, Hawthorne aborde également la question de l'intériorisation du discours de l'éducation. Les chapitres « The Governor's Hall » et « The Elf-Child and the Minister » mettent en parallèle deux conceptions de l'éducation très différentes. Dans le premier de ces chapitres, le narrateur présente les intentions des autorités puritaines qui songent à retirer à Hester la garde de son enfant :

If the child [...] were really capable of moral and religious growth, and possessed the elements of ultimate salvation, then surely, she would enjoy all the fairer prospects of these advantages by being transferred to wiser and better guardianship than Hester Prynne's. (*Letter*, 130-31)

L'attitude des autorités publiques de Boston est caractéristique des sociétés punitives. Elles agissent sur l'individu ayant commis une faute (Hester qui a failli à son devoir de mère) ou ayant désobéi (Pearl, qui ne fonctionne pas comme devrait fonctionner un enfant de Dieu) en le punissant sur lui et sur son corps. Car, si, ici, la punition n'est pas à proprement parler corporelle, le fait d'enlever Pearl à sa mère est ressenti par Hester comme une mutilation. Invoquant l'aide de Dimmesdale, Hester lance, dans ce qui ressemble à un cri de douleur : « [...] Thou knowest what is in my heart, and what are a mother's rights, and how much the stronger they are, when that mother has but her child and the scarlet letter! » (*Letter*, 145). De plus, privée de Pearl, Hester se verrait une nouvelle fois, comme lorsqu'elle fut condamnée à porter la lettre A, imposer un acte de justice visible de tous. En ce sens, la décision prise par les autorités puritaines éclaterait aux yeux de la communauté, témoignant de la victoire des puritains sur Hester et Pearl.

Hester réagit très violemment aux intentions des puritains qui se font de plus en plus précises, comme lorsque Pearl, interrogée par Wilson, répond qu'elle a vu le jour dans une rose. La jeune mère refuse que les puritains lui retirent sa fille et leur rétorque :

'I can teach my little Pearl what I have learned from this!' answered Hester Prynne, laying her finger on the red token. [...] 'This badge hath taught, it daily teaches me, it is teaching me at this moment, lessons whereof my child may be the wiser and better, albeit they can profit nothing to myself.' (*Letter*, 142)

La réponse de Hester montre que, pour la jeune femme, son enfant apprendrait davantage au contact du quotidien et de l'ordinaire. Elle pense que sa fille a tout autant à apprendre en restant à ses côtés qu'en recevant des leçons de catéchisme, très certainement parce qu'elle ne croit pas au potentiel éducatif des dogmes et des abstractions que les puritains utiliseraient pour former sa fille. C'est certainement une façon pour Hawthorne de fustiger le conformisme auquel aspirent les puritains, mais aussi celui souhaité par les autorités du dix-neuvième siècle qui désiraient former des Américains types. La réaction de Hester fait écho à l'éducation religieuse prônée par Horace Bushnell. Dans *View of Christian Nurture* (1847), le pasteur

prétend que c'est à travers l'amour de ses parents, et non par l'endoctrinement dogmatique, que l'enfant devient un bon chrétien : « [F]or the Christian scheme, the gospel is really wrapped up in a life of every Christian parent and beams out from him as a living epistle, before it escapes from its lips, or is taught in words<sup>150</sup> ». Pearl illustre parfaitement ce que Bushnell décrit puisque, malgré son jeune âge, la fillette est présentée comme étant non pas l'image de sa mère (bien qu'elle ait hérité de certaines de ses qualités), mais de la lettre, ce qui, bien évidemment, pose problème aux autorités publiques. Par ailleurs, Bushnell affirme la primauté des sentiments sur la raison : « In "Christian Nurture", the dependant, unreflecting, suggestible child became the main model of human agency, supplanting the willful, rational, independent adult who was the agent of classical political economy<sup>151</sup> ». Dans tous ses récits, Hawthorne utilise cette échelle de valeurs et accorde plus de prix aux émotions qu'à la raison. C'est pourquoi, la petite Pearl, dont le comportement échappe à l'entendement des puritains, est toujours présentée de façon positive. Alors que le fonctionnement des puritains (et des autorités publiques du dix-neuvième siècle) est spéculatif, le sien est instinctif. Elle agit sans aucun calcul, comme lorsqu'elle refuse de rejoindre sa mère parce qu'elle a décroché la lettre A le temps d'une conversation avec son amant.

De plus, la réaction de Hester montre aussi et surtout qu'elle n'a pas la même vision du rapport à la loi et au pouvoir que les autorités puritaines. Son indignation ne témoigne donc pas d'un rejet total de la culture puritaine puisque, au final, elle vise le même objectif que Bellingham. Alors que les puritains proposent un mode de formation propre à la culture du dix-septième siècle qui consiste à former l'individu de la manière forte, à l'aide d'un système disciplinaire serré (encadré par l'enseignement religieux et la présence quotidienne des autorités publiques), Hester propose un mode de formation propre au dix-neuvième siècle qui consisterait à apprendre à Pearl à s'auto-contrôler. L'objectif de Hester est de faire de sa fille un individu autonome dont l'encadrement ne nécessite pas l'intervention des autorités publiques. Ainsi formée, Pearl n'aurait pas besoin d'une surveillance quotidienne de la part des autorités publiques. L'amour maternel évoqué par Hester n'est pas entendu comme une enclave contre les autorités publiques, mais comme un moyen plus efficace d'inculquer les

---

<sup>150</sup> Horace BUSHNELL, « View of Christian Nurture » (1847) cité par Jeffrey Sklansky, *The Soul's Economy: Market Society in American Thought, 1820-1920*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002, p. 55.

<sup>151</sup> Jeffrey SKLANSKY, *op. cit.* p. 55.

notions d'obéissance à un ensemble de règles de conduite<sup>152</sup>. Dans *Cultures of Letters*, Brodhead évoque ce nouveau régime propre aux sociétés coercitives :

In its heightened emphasis on introjections, the discourse of love reveals itself as a mechanism [...] not for the mitigation of authority but really for the extension of its regulating hold. When loved parents are properly enshrined in the sanctuary of mind, no space is out of their sight<sup>153</sup>.

Ainsi, la relation qu'entretiennent Hester et sa fille permet de nous faire une idée plus précise de ce que Hawthorne attendait de la famille. Nous pensons que, d'une certaine manière, il validait le modèle victorien (et le rôle joué par la mère) parce qu'il permettait un ancrage dans le quotidien et dans l'ordinaire. Par contre, il condamnait ce que les autorités publiques en faisaient (un outil pour mouler l'individu dans une norme) parce que cela se faisait au détriment des émotions éprouvées par l'individu dont les caractéristiques personnelles étaient niées.

### 3. Des personnages prisonniers des discours officiels

Cette partie a pour objectif de montrer que les discours officiels enferment les personnages de Hawthorne dans des cadres dont ils sont prisonniers. Tout se passe comme si les protagonistes devenaient dépendants des discours officiels et ne pouvaient vivre sans se conformer à leurs préceptes. Pour nous, cette dépendance illustre l'une des failles de la rhétorique de la Destinée Manifeste, au sens où elle montre que les citoyens américains n'étaient pas aussi autonomes et libres dans leur épanouissement qu'ils le souhaitaient. Pour illustrer notre propos, nous nous intéressons tout d'abord à Dimmesdale puis à la relation qui se tisse entre Hollingsworth et Zenobia. En s'installant à Blithedale, ces derniers émettent le souhait de se distancier du fonctionnement de l'espace urbain. Or, comme nous le montrons, c'est tout l'inverse qui se produit. L'expérience utopiste relatée par Coverdale souligne qu'aucun des personnages n'est capable de fonctionner en dehors du cadre des discours officiels.

#### a. Dimmesdale et la culture puritaine

---

<sup>152</sup> Pour une lecture foucauldienne de la littérature victorienne, voir Nancy AMSTRONG, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York: Oxford UP, 1987; et D.A. MILLER, *The Novel and The Police*, Berkeley: University of California Press, 1988.

<sup>153</sup> Richard BRODHEAD, *Culture of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 21.

Commençons cette partie en analysant le rapport de Dimmesdale à la culture puritaine. A travers l'exemple du jeune pasteur, Hawthorne montre que les discours publics (censés guider l'individu dans ses décisions) volent au citoyen sa personnalité, en lui imposant une démarche à suivre. L'auteur dénonce ainsi le caractère trop mécanique d'une société où l'individu est supposé maîtriser et peser constamment ses actes. Ainsi, Dimmesdale est prisonnier des normes qu'il doit respecter pour pouvoir évoluer dans l'espace public de la communauté puritaine. Son éducation et sa vie tournent autour d'une sorte de contrat discursif entre lui et ses paroissiens. Dimmesdale semble savoir communiquer uniquement par le biais de sermons et de prêches. Le mode de fonctionnement puritain est le seul mode opératoire que le pasteur entende. Il est façonné par les lois qui sont en vigueur dans l'espace public et ne sait pas opérer sans elles. C'est pourquoi il paraît totalement perdu lorsqu'il quitte la communauté puritaine. Lorsqu'il se retrouve dans la forêt avec Hester, il perd sa stature de personnage public et les attributs qui vont de pair avec cette fonction, à savoir, le charisme et l'assurance, c'est pourquoi il s'en remet totalement à Hester, incapable de réfléchir : « 'Think for me, Hester! Thou art strong. Resolve for me!' » (*Letter*, 242). Cet échange entre les deux amants est l'occasion pour Hawthorne de soulever la question de la répartition des rôles entre hommes et femmes au dix-neuvième siècle. Dimmesdale ne présente pas tous les traits de caractère que devait idéalement posséder l'homme au dix-neuvième siècle. De nombreux magazines masculins valorisent la constance et la dignité chez les hommes. En 1848, le *Massachusetts Teacher* rédige une chronique en mémoire de David R. Page et présente ce professeur de renom comme un exemple à suivre : « His self-possession never left him; cool and collected at all times, he could look calmly on when most would have been agitated or confused<sup>154</sup> ». De la même manière, dans son journal intime, un jeune garçon d'une vingtaine d'années écrit, le jour de son départ pour la ville, en août 1854 : « I left home. I found it pretty hard to keep from crying on leaving the home of my childhood. But I have resolved to be as manly as possible about it<sup>155</sup> ». Dimmesdale apparaît donc comme homme imparfait, souffrant d'un manque d'équilibre émotionnel. Dans *The Clerk's Tale*, Thomas Augst déclare que les hommes se devaient de valoriser les notions de « citoyenneté, devoir, travail, conquête, honneur, réputation, morale, et virilité<sup>156</sup> ». Or, dans le cas de Dimmesdale, seules les notions ayant trait à la sphère publique semblent compter. Le cri de détresse qu'il lance à Hester montre qu'il est extrêmement dépendant de la jeune femme. Selon nous, Hawthorne cherche

---

<sup>154</sup> *The Massachusetts Teacher* 1, Sept 1848, cité par John CORRIGAN, *op. cit.*, p. 150.

<sup>155</sup> Francis BENNETT Jr., *Diary*, August 28, 1854 cité par John CORRIGAN, *op. cit.*, p. 150.

<sup>156</sup> Thomas AUGST, *The Clerk's Tale: Young Men and Moral Life in Nineteenth-Century America*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 3.

ici à montrer la simplification qui représente ce type de clichés. Il souligne que dans les faits, la répartition des rôles entre l'homme et la femme ne se comprend pas de façon aussi simple. En présentant Dimmesdale sous les traits d'un homme fragile, incapable d'assurer le bonheur de sa famille, il montre également le danger que représente une vie toute entière dédiée à la cause publique.

Son sens du devoir, en tant que pasteur de la communauté de Boston, est grand et prend le dessus sur ses émotions. Ainsi, même si sa rencontre avec Hester dans la forêt le trouble énormément et que, l'espace de quelques heures, il semble transformé, il repense très vite au discours qu'il doit écrire pour la cérémonie du lendemain. A son retour à Boston, le pasteur paraît plus inspiré, un peu comme si, paradoxalement, l'homme de foi ressortait plus religieux de la forêt :

[...] flinging the already written pages of the Election Sermon into the fire, he forthwith began another, which he wrote with such an impulsive flow of thought and emotion, that he fancied himself inspired; and only wondered that Heaven should see fit to transmit the grand and solemn music of its oracles through so foul an organ-pipe as he. (*Letter*, 275)

Lui qui n'avait pu arriver au bout de l'écriture de son sermon par manque d'inspiration se retrouve submergé d'idées. Ce passage nous rappelle que, au dix-neuvième siècle, les manuels de savoir-vivre incitaient les jeunes hommes à retranscrire leurs émotions et leur ressenti dans leurs journaux intimes. A cette époque, le journal intime était considéré comme un instrument de formation personnelle et individuelle. Il représentait l'occasion de se créer une identité morale. Sa vocation était donc didactique, comme le souligne Augst : « [Diaries] supplied young men with rhythms and rituals of moral accounting, distinct ways of knowing and governing the self against a linear standard of progress<sup>157</sup> ». Or, dans *The Scarlet Letter*, en lieu et place de journal intime, nous trouvons un sermon destiné à être prononcé en public. Il semble intéressant de souligner que le sermon que Dimmesdale rédige ne reflète en rien ce qu'il ressent intérieurement. Ce chiasme entre l'espace intime de ses pensées et ce qu'il montre à la communauté puritaine est contraire au mode de pensée des puritains. En effet, pour eux, il ne devait pas y avoir de différence entre ce qu'ils faisaient et ce qu'ils pensaient.

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 40.

En outre, dans *The Scarlet Letter*, la forêt est traitée de façon assez ambivalente. Dans l'exemple de Dimmesdale, Hawthorne utilise le thème de la nature tel qu'il apparaissait dans le discours romantique. La forêt se présente comme le lieu de la création artistique et comme l'espace où l'individu peut renouer avec lui-même. A d'autres endroits du récit, la forêt représente le mal, comme lorsque le narrateur lui associe le personnage du Black Man. Le narrateur reprend à son compte le mode de pensée puritain. Il souligne que tout ce qui n'était pas domestiqué représentait une source de danger.

Jusqu'à sa mort, Dimmesdale est le produit de la société puritaine. Ainsi, malgré les projets qu'il avait élaborés avec Hester, il ne peut tenir parole et se résigner à quitter l'univers puritain où, pourtant, il souffre. La deuxième scène du pilori va également dans ce sens et nous montre que Dimmesdale ne sait pas utiliser d'autres outils de communication que ceux en vigueur dans l'espace public. Ainsi, lorsqu'il souhaite avouer son hypocrisie à ses paroissiens, il a recours à l'un des instruments mis en place par la communauté puritaine, le pilori :

[...] Mr. Dimmesdale reached the spot, where, now so long since, Hester Prynne had lived through her first hour of ignominy. [...] The minister went up the stairs. [...] He had been driven hither by the impulse of that Remorse which dogged him everywhere, and whose own sister and closely linked companion was that Cowardice which invariably drew him back, with her tremulous gripe, just when the other impulse had hurried him to the verge of a disclosure. (*Letter*, 184-85)

Cet acte nous rappelle que Dimmesdale est façonné par la culture calviniste pour laquelle l'exposition publique jouait un rôle essentiel. Pour nous, Dimmesdale se comporte comme un brave petit soldat qui ne sait pas prendre du recul et analyser les dysfonctionnements de la société où il vit. Malgré son histoire personnelle, il ne doute jamais du bien-fondé de l'organisation de la société : « [He] has never gone through an experience calculated to lead him beyond the scope of generally received laws, although in a single instance he had transgressed one » (*Letter*, 138). C'est un être sans substance, sans regard critique, un parfait exécutant de la parole officielle. Notons l'évolution de Dimmesdale qui, lors de cet épisode, devient un personnage se soumettant à la loi alors que jusqu'alors, il en avait le contrôle.

#### b. La rigidité de Hollingsworth

L'attitude de Hollingsworth à Blithedale est toute aussi excessive que celle de Dimmesdale. Comme lui, il est tributaire des discours officiels. Nous comprenons alors qu'il n'est pas venu à Blithedale parce qu'il se sentait trop à l'étroit dans l'espace public urbain. Pour lui, l'espace public urbain ne représente pas un carcan. C'est au contraire le seul milieu où il est capable d'exister parce que ce personnage a besoin de sentir qu'il existe un cadre aux contours bien définis à l'intérieur duquel il peut évoluer. D'ailleurs, Hollingsworth a peut-être quitté l'espace public urbain parce qu'il trouvait que la structure et le mode de fonctionnement de cet espace n'étaient pas assez visibles. En effet, l'organisation politique et sociale de la société américaine était telle que le pouvoir était difficilement identifiable et que les responsabilités politiques et administratives se trouvaient à présent réparties sur plusieurs niveaux. En venant à Blithedale, Hollingsworth espère peut-être trouver un espace tout aussi structuré et rigide que l'espace urbain, mais organisé sur une échelle plus petite, ce qui lui permettrait d'identifier clairement le rôle et la place de chacun. De plus, en venant à Blithedale, il sait qu'il peut espérer récolter les fonds nécessaires pour créer son centre d'accueil. Par ailleurs, s'il voyait le jour, son centre d'accueil pourrait répondre à son besoin de cadre et de rigidité car son fonctionnement serait hiérarchisé, et chacun des membres saurait quelle fonction occuper.

Il n'est donc pas surprenant de voir que tout ce que fait Hollingsworth répond à la logique de l'espace public urbain. Ainsi, malgré son éloignement, Hollingsworth réplique certains aspects du fonctionnement de l'espace urbain à l'intérieur de la communauté de Blithedale. Ceci se remarque lors de ses interventions du haut du rocher appelé « Eliot's Pulpit ». Cet endroit surélevé participe du symbolisme de la transcendance ; selon Mircea Eliade, il est comparable à un « centre », autrement dit, un espace consacré, « un espace dans lequel peuvent avoir lieu les hiérophanies et les théophanies et où se vérifie une possibilité de rupture entre le ciel et la terre<sup>158</sup> ». De la sorte, Eliot's Pulpit peut être considéré comme un symbole de la présence de la culture protestante américaine à l'intérieur de l'utopie. Ce lieu est aussi synonyme de civilisation au milieu de la nature. Il évoque l'histoire du peuple américain et des premiers immigrants qui s'étaient fixé pour but de convertir les autochtones. Il rappelle ainsi que le discours public des autorités américaines ne peut jamais être ignoré, même dans les endroits les plus reculés. Ici, le discours public est associé au discours religieux. Le nom « pulpit » nous rappelle la chaire où prennent place les hommes d'église

---

<sup>158</sup> Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris : Payot, 1974, p. 315.

pour délivrer leurs sermons. Le toponyme fait également référence à John Eliot, pasteur puritain du dix-septième siècle, célèbre pour avoir converti les Indiens au protestantisme. Le narrateur nous précise que, selon ses sources, cet homme de foi serait venu prêcher la bonne parole à cet endroit : « It was known to us under the name of Eliot's pulpit, from the tradition that a venerable Apostle Eliot had preached there, two centuries gone by, to an Indian auditory » (*Blithedale*, 118). De la sorte, sans en être conscient, Hollingsworth, en choisissant ce lieu précis pour prononcer ses sermons, se lie à un contexte historique particulier. En haut de ce rocher, Hollingsworth entre dans la peau d'un homme d'église. Il se fait le porte-parole du discours public religieux :

[...] Hollingsworth, at our solicitation, often ascended Eliot's pulpit, and — not exactly preached — but talked to us, his few disciples, in a strain that rose and fell as naturally as the wind's breath among the leaves of the birch-tree. No other speech of man has ever moved me like some of those discourses. (*Blithedale*, 119)

Cette citation nous montre aussi que les compagnons de Hollingsworth ont eux aussi besoin du discours public. D'une certaine manière, en cautionnant le rôle dans lequel se fonde Hollingsworth, ils montrent qu'ils ne sont pas prêts à abandonner leur culture. De plus, les rencontres à Eliot's Pulpit s'organisent autour d'un rituel très précis : « After speaking much or little, as might happen, he would descend from his gray pulpit, and generally fling himself at full length on the ground, face downward » (*Blithedale*, 119). Sans que les utopistes s'en rendent compte, l'espace de Blithedale, qui était censé être un espace de liberté pour tous, se transforme, à cause de personnages comme Hollingsworth, en un espace de contraintes héritées de l'espace urbain.

Hollingsworth n'est pas le seul membre de la communauté de Blithedale n'arrivant pas à abandonner le mode de fonctionnement de l'espace urbain. Même la plus radicale des utopistes, Zenobia, ne peut se défaire de la conception traditionnelle de la femme qui se doit d'évoluer dans l'espace intérieur : « 'We women (there are four of us here already) will take the domestic and indoor part of the business, as a matter of course' » (*Blithedale*, 16). Elle est sans doute consciente de la difficulté à laquelle elle est ici confrontée lorsqu'elle divise le travail, c'est pourquoi elle souligne que cette répartition des tâches et cette division autour des sexes n'est que temporaire : « 'By-and-by, perhaps, when our individual adaptations begin to develop themselves, it may be that some of us, who wear the petticoat, will go afield, and

leave the weaker brethren to take our places in the kitchen!' » (*Blithedale*, 16). Mais nous sentons qu'elle n'est pas entièrement convaincue par ses propos. Elle sent combien il lui sera difficile de convertir ses camarades à sa façon de penser et de faire accepter aux hommes de travailler à l'intérieur. Ainsi, ces divers exemples sont des signes précurseurs de l'échec de la communauté de Blithedale. A travers eux, Hawthorne montre combien l'individu est tributaire du fonctionnement de la société dans laquelle il évolue. De plus, ces exemples lui permettent de remettre en cause toute tentative de rupture avec la société.

Dans cette première partie, nous avons tenté de montrer l'évolution du rapport entre citoyen et pouvoir. Cela nous a permis de comprendre que, au dix-neuvième siècle, l'autorité n'est plus aussi facilement localisable qu'au dix-septième siècle. Elle devient plus diffuse. Elle n'intervient pas de façon directe sur l'individu mais se manifeste à travers toute une série de discours. Il est important de rappeler à nouveau le rôle du protestantisme dans l'évolution du rapport entre le citoyen et le pouvoir. Il nous semble que c'est cette religion qui rendit possible l'évaporation des autorités publiques. En effet, l'autorégulation, notion centrale à la religion protestante, permet l'intériorisation des discours officiels. Les protestants sont animés par la notion de devoir à accomplir et de norme à respecter. Ceci est particulièrement visible chez Dimmesdale ou Hollingsworth qui sont des fidèles agents des autorités publiques. Même les personnages les plus insoumis (Hester) ajustent leur mode de vie en fonction des discours des autorités publiques. Nous avons le sentiment que Hawthorne regrettait la rigidité du cadre dans lequel l'individu était contraint de fonctionner. Car, dans de telles conditions, il disposait uniquement de deux options : soit, il agissait conformément à la norme et accomplissait le devoir que lui dictait l'ensemble des discours publics, soit il déviait de cette norme et, par conséquent, brisait le pacte tacite avec le groupe. Pour dénoncer cette rigidité, Hawthorne fait évoluer ses personnages dans des cadres de vie que l'on pourrait qualifier d'uniformes. Pour nous, ce sont des cadres de vie où la distinction privé / public semble annihilée puisque, partout où ils se trouvent, les personnages sont, d'une façon ou d'une autre, sous l'influence des discours publics. Ce constat peut surprendre quand on sait que les contemporains de Hawthorne (et en particulier les auteurs de littérature populaire) concevaient la maison comme un espace privé, c'est-à-dire comme un lieu hermétique aux influences de la sphère publique, où les citoyens étaient libres d'agir à leur guise. Harriet Beecher Stowe écrit ainsi en 1864 : « The very idea of home is a retreat where we shall be free to act out personal and

individual tastes and peculiarities, as we cannot do before the wide world<sup>159</sup> ». Observée à travers les récits de Hawthorne, cette dichotomie privé / public dont parle Harriet Beecher Stowe s'effondre. En fait, elle apparaît davantage comme un concept idéalisé que comme une réalité sociale. Pour nous, ce concept était uniquement une construction des discours publics et, en tant que tel, n'était pas adapté à ce qui se passait dans les faits. La dichotomie participait de la volonté des autorités publiques de contrôler les citoyens afin de créer un tissu social fonctionnel. En effet, elle permettait d'anticiper très clairement la place et le rôle de chacun des citoyens en fonction de son sexe. La partie qui suit a pour but d'étudier la relation entre l'individu et le groupe. Il s'agit pour nous d'analyser la façon dont les protagonistes interagissent. En d'autres termes, nous essayons de comprendre si l'encadrement des autorités publiques analysé dans la première partie a des répercussions sur le quotidien des citoyens. Nous prêtons attention en particulier à la réaction des personnages face à l'anormal et à la déviance.

## II. Le manque d'interaction entre l'individu et le groupe

La mutation du rapport entre l'individu et le groupe laissait Hawthorne insatisfait. Il sentait que les structures organisant la vie en société s'étaient rigidifiées. L'individu n'avait d'autre choix que de fonctionner à l'intérieur de cadres construits par toute une série de discours publics. Ceci ne correspondait pas à la manière dont il envisageait idéalement le rapport au groupe. Il nous semble que l'auteur aurait aimé voir l'individu participer davantage à l'élaboration des structures qui organisaient la vie sociale et politique. Or, ce qu'il constate, et ce qu'il cherche à montrer en évoquant les discours publics, c'est que le rapport entre l'individu et le groupe souffre d'un gros déséquilibre, puisque l'individu doit se contenter d'accepter les cadres que d'autres construisent pour lui. Hawthorne semble regretter la perte du sentiment d'appartenir à une société fondée sur l'idée d'un consensus. Les discours, malgré leur importance dans la vie quotidienne, laissent l'individu isolé.

Dans cette partie, nous montrons que beaucoup de protagonistes de Hawthorne mènent leur vie sans se préoccuper des autres et de ce que ces derniers ressentent. Ils appréhendent le quotidien et le réel en n'écoutant que leurs propres besoins et leurs propres angoisses. Bien

---

<sup>159</sup> Harriet Beecher STOWE, *The Atlantic Monthly*, XIII (March 1864), p. 357, cité par Robert Lewis, « Tableaux Vivants : Parlor Theatricals in Victorian America », *Revue Française d'Etudes Américaines*, n°36, avril 1988, pp. 280-288.

évidemment, ceci a des répercussions sur le rapport entre l'individu et le groupe. Pour beaucoup de personnages, le lien qui les unit aux autres est rigide et artificiel et leur rapport au réel manque de spontanéité. Ceci est particulièrement visible chez des personnages comme Coverdale ou chez les artistes de *The Marble Faun*, ou chez Clifford. Tous cherchent à neutraliser le réel afin de le rendre plus prévisible. De la même manière, Zenobia et Holgrave souhaitent détourner leurs connaissances artistiques et / ou scientifiques pour prendre le contrôle des personnages qui les entourent. Ces protagonistes nous donnent l'impression de rechercher la normalité dans leur quotidien, à travers les choses et les êtres qu'ils fréquentent. Leur attitude face au réel est analytique, un peu comme s'ils tentaient d'y trouver une logique par tous les moyens. D'où leur volonté de rendre intelligible ce qui ne l'est pas, comme par exemple les réactions des personnages qui les entourent ou le fonctionnement de leur société. Tous ces personnages ont la particularité d'imposer une distance entre eux et les personnes qui les entourent, ce qui est, bien évidemment, fatal pour la création de lien social. Leur approche du réel traduit leur angoisse et leur impossibilité de définir leur rôle et leur place dans la société. Dans *Hawthorne's Romances*, Robert S. Friedman explique : « Nathaniel Hawthorne's narrators and many of his characters are poised in a distanced, alienated position that derives from the troubling negotiations that occur when defining oneself as an individual, an artist, and a member of a community<sup>160</sup> ». Friedman voit dans ce choix narratif une interrogation de l'auteur sur sa propre société. Pour illustrer son propos, il cite Teresa Toulouse :

Nathaniel Hawthorne lived in an America of « democratic institutions » [that] could offer images of possibility, or progress, or endless self-making, [but] they could not project a stable image of a self-created, completed, and living among other completed selves. Unable to project a fixed image of the “free” individual, they were equally incapable of defining the individual's association with an outer world seen as equally in flux<sup>161</sup>.

## 1. Le voyeurisme de Coverdale

### a. Les diaporamas de Coverdale

---

<sup>160</sup> Robert S. FRIEDMAN, *Hawthorne's Romances: Social Drama and the Metaphor of Geometry*, New York: Hardwood Academic Publishers, 2000, p. 27.

<sup>161</sup> Teresa TOULOUSE, « Seeing Through “Paul Pry” : Hawthorne's Early Sketches and the Problem of Audience » in Albert von Franck ed., *Critical Essays on Hawthorne's Short Stories*, Boston: J.K. Hall, 1991, p. 216 cité par R.S. Friedman, *op. cit.*, p. 32.

Dans *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*<sup>162</sup>, Dana Brand met en parallèle le voyeurisme de Coverdale et la culture urbaine du dix-neuvième siècle. Pour elle, en créant son personnage, Hawthorne s'est inspiré des divertissements très populaires à l'époque, les dioramas et les panoramas, qui proposaient une représentation imaginaire de la réalité. Coverdale fait allusion à ces distractions dans le chapitre intitulé « A Village Hall », insistant en particulier sur leur pouvoir de présenter une synthèse du monde : « Here is displayed a museum of wax figures, illustrating the wide Catholicism of earthly renown by mixing up heroes and statesmen, the Pope and the Mormon Prophet, kings, queens, murderers, and beautiful ladies » (*Blithedale*, 196). A l'intérieur de l'espace public urbain, le réel semblait donc accessible par le biais de la représentation. Se savoir proche de réalités qui, à cause de leur distance géographique, lui échappaient, conférait au spectateur une sorte de pouvoir sur la vie, pouvoir rendu possible uniquement grâce à l'espace représenté.

Tout au long du récit, Coverdale cherche à contrôler le réel par le biais de la représentation, comme dans les spectacles de dioramas. Il est sans cesse à la recherche de personnes et de scènes à épier. Coverdale a besoin de sentir que tout, dans un espace aux dimensions incommensurables, lui est accessible. Il transforme la réalité en une série d'images qu'il pense pouvoir consommer selon ses envies. En reprenant la terminologie de Greimas, nous pourrions dire que sa survie dans l'espace urbain dépend de l'« acquisition du / pouvoir-voir/ », faculté qui, pour Greimas, est nécessaire à tout sujet pour construire sa relation avec l'espace. Si cette faculté est bien gérée, elle doit permettre à l'individu un « / faire / perceptif », grâce auquel le sujet peut « construire l'espace et donner une forme à l'étendu, à la substance<sup>163</sup> ». Or, pour Coverdale comme pour les autres personnages dont nous parlons dans cette partie, ce « / faire / perceptif » n'est jamais acquis. Tout au long de l'intrigue, ils adoptent une attitude extrêmement passive.

Dana Brand compare Coverdale à un flâneur partant à la recherche d'images susceptibles de rendre intelligible ce qui se passe autour de lui. Selon elle, cette attitude explique son manque d'engagement et sa médiocrité :

---

<sup>162</sup> Dana BRAND, « *The Blithedale Romance and the Culture of Modernity* » in *The Spectator and The City in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Cambridge UP, 1991.

<sup>163</sup> A.J. GREIMAS, « Pour une sémiotique topographique » in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : P.U.F., 1979, p. 129.

The imperative and emphatic pleasures of the flaneur were prominent among Coverdale's activities in Boston. No moralist, he found the pavement cheery, and has no qualms about inserting the observation of other people into a catalogue of a bachelor's urban recreation, interchangeable with going to the theatre or playing billiards. [...] Coverdale is detached and idle, with few apparent responsibilities or ambitions<sup>164</sup>.

Ceci se remarque par exemple lorsque, de sa chambre d'hôtel, Coverdale observe le mouvement de la foule en contrebas :

From the street, came the tumult of the pavements, pervading the whole house with a continual uproar, so broad and deep that only an unaccustomed ear would dwell upon it. A company of the city-soldiery, with a full military band, marched in front of the hotel, invisible to me, but stirringly audible both by its foot-tramp and the clangor of its instruments. Once or twice all the city-bells jangled together, announcing a fire, which brought out the engine-men and their machines, like an army with its artillery, rushing to battle. Hour by hour the clocks in many steeples responded one to another. In some public hall, not a great way off, there seemed to be an exhibition of a mechanical diorama; for three times during the day, occurred a repetition of obstreperous music, winding up with the rattle of imitative cannon and musketry, and a huge final explosion. Then ensued the applause of the spectators, with clap of hands, and thump of sticks, and the energetic pounding of their heels. (*Blithedale*, 146-47)

Dans ce passage, Coverdale englobe toutes les activités contenues dans l'espace urbain au dix-neuvième siècle. Rien n'est oublié : en quelques lignes, il évoque le dynamisme économique des Etats-Unis (représenté ici par le va-et-vient et les clameurs de la foule), les avancées techniques (lorsqu'il parle des machines des hommes du feu) et, enfin, la découverte du divertissement (quand il décrit les applaudissements des spectateurs). Mais, à aucun moment, les échanges commerciaux ne sont explicitement mentionnés, peut-être parce que Coverdale cherche à nier une réalité qui lui fait peur, à présent qu'il commence à comprendre que ses amis ont en tête de « commercialiser » la jeune Priscilla. Au lieu d'être une retranscription de la réalité, sa description est au contraire une mise en scène. Le paysage urbain devient un ailleurs, celui d'un champ de bataille. Le premier tableau dressé par Coverdale nous montre le mouvement de la foule présentée comme se livrant à une sorte de lutte. Les termes utilisés pour évoquer les passants poursuivant leur chemin sont extrêmement forts (« uproar »,

---

<sup>164</sup> *Ibid.* p. 128.

« tumult »), comme si une bataille avait lieu. Ensuite, au centre de ce triptyque se trouve la scène la plus haute en couleur, la plus parlante. Coverdale évoque directement la guerre lorsqu'il fait allusion à la police de la ville (« a full military band »). Le bruit des pas des pompiers (« the foot tramps ») nous rappelle le bruit de bottes des soldats et, lorsqu'il parle de leurs outils (« the instruments »), nous pouvons voir une métaphore évoquant les armes des militaires. Enfin, la dernière partie de ce tableau s'organise autour de spectateurs qui font résonner leurs hourras dans les rues de la ville. Là encore, une image guerrière nous vient à l'esprit : nous imaginons les soldats défilant devant une foule rassemblée en masse pour saluer, remercier ou encourager les troupes. Néanmoins, malgré le déni évident de la description, la scène de guerre imaginée par Coverdale dévoile la vraie facette de la vie urbaine, au sens où le bruit des bottes qui retentit dans les rues de Boston semble être une métaphore évoquant la concurrence que se livrent les personnes impliquées dans les échanges commerciaux. En effet, si l'on en croit Jean Ricardou, la métaphore met en parallèle deux espaces :

Nous le tenons de son étymologie : la métaphore obtempère à un principe de déplacement. Dans sa dimension expressive, déjà, elle est une pratique de l'*exotisme* : toujours dans le lieu où elle s'accomplit, l'*ici* du texte, elle fait intervenir un *ailleurs* en s'appuyant sur tels de leur points communs. La métaphore peut s'entendre (...) comme la rencontre de deux espaces.<sup>165</sup>

Jean Ricardou parle aussi de *télescopage* pour représenter cette association entre deux espaces différents. Ce télescopage a une conséquence directe sur l'organisation spatio-temporelle du récit où il se produit puisque l'*ici* et le *maintenant* de la fiction disparaissent pour laisser place à un ailleurs à la fois spatial et temporel. C'est pourquoi Jean Ricardou ajoute que :

Son exercice [celui de la métaphore] revient à dissoudre, conjointement ou séparément, les catégories du temps et de l'espace [...] La métaphore joue le rôle d'une parfaite machine à subvertir la représentation.<sup>166</sup>

Même lorsqu'il ne se trouve pas en ville, Coverdale adopte une attitude propre à celle du flâneur dont parle Dana Brand. Il passe son temps à observer ceux qui l'entourent. Du haut de sa cachette, il regarde la communauté de Blithedale comme s'il s'agissait d'un spectacle vu dans un diorama ou un panorama. De la sorte, il espère pouvoir exercer un pouvoir sur une

<sup>165</sup> Jean RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris : Seuil, 1978, p. 91.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 94.

réalité qui lui échappe. Il tente de transformer l'espace habité, et donc vivant, en un espace de la représentation, où tout obéit à une règle et où tout est facilement compréhensible et prévisible. Ainsi par exemple, il évoque l'uniformité de l'habitat urbain et en déduit que les habitants doivent être tout aussi uniformes :

Together with a due contemplation of the fruit-trees, the grape vines, the button-wood tree, the cat, the birds, and many other particulars, I failed not to study the row of fashionable dwellings to which all these appertained. Here, it must be confessed, there was a general sameness. From the upper story to the first floor, they were all so much alike, that I could only conceive of the inhabitants as cut out on one identical pattern, like little wooden toy-people of German manufacture. (*Blithedale*, 149-50)

Nous voyons avec quelle simplicité Coverdale transforme l'espace qui l'entoure en un spectacle urbain, en une sorte de diorama. Même s'il ne voit pas les habitants des maisons, il ne remet jamais en question la simplification qu'il opère en les supposant tous identiques. Dana Brand observe une évolution dans les narrateurs de Hawthorne et plus particulièrement entre Coverdale et les narrateurs de « Main Street » et « The Old Apple Dealer », sketches décrivant tous deux des scènes de vie urbaine. Ainsi, dans les récits courts, les narrateurs éprouvent une certaine frustration à ne pas comprendre tout ce qui se passe autour d'eux. Pourtant, jamais ils ne cèdent à la tentation de simplifier et de caricaturer l'espace de la ville. Ils préfèrent avouer leur échec épistémologique plutôt que de simplifier le réel. Coverdale fait preuve de beaucoup moins de précaution. A Blithedale comme en ville, il supprime les détails et réduit l'échelle de l'espace où il vit pour s'assurer qu'il en garde la maîtrise. Il impose à ses camarades ses propres suppositions, sans se soucier de rester conforme à la réalité. Les membres de la communauté sont donc réduits à ce que Coverdale souhaite qu'ils soient. Ainsi, Coverdale profite du spectacle que lui offre Hollingsworth criant après deux bœufs pour faire de son ami un philanthrope frustré et dominant :

“Haw Buck!” quoth he. “Come along there, ye lazy ones! [...]”  
“Mankind, in Hollingsworth’s opinion,” thought I, “is but another yoke of oxen, as stubborn, stupid and sluggish, as our Brown and Bright.” (*Blithedale*, 100)

#### b. Limites et simplifications

Cependant, ce que Coverdale croit être une forme de pouvoir sur l'espace est, en fait, un piège qu'il n'arrive pas à éviter. Alors même qu'il pense que la simplification lui permet de mieux comprendre l'espace où il vit, il se rend compte, à la fin du récit, qu'il n'atteint jamais la domination souhaitée parce que, justement, il reste en dehors de l'espace qu'il observe. Ainsi, par exemple, Coverdale est obligé d'inventer, faute de pouvoir l'entendre, la conversation entre Hollingsworth et Priscilla qu'il épie du haut de sa cachette dans les arbres. Pensant Priscilla en danger, il dit avoir chargé un oiseau de lui envoyer un message d'alerte :

A bird flew past my tree; and as it clove its way onward into the sunny atmosphere, I flung it a message for Priscilla.  
"Tell her," said I, "that her fragile thread of life had inextricably knotted itself with other and tougher threads, and most likely it will be broken. Tell her that Zenobia will not be long her friend." (*Blithedale*, 100)

Il est conscient, à ce moment précis, qu'il ne se situe plus dans la lecture ou dans l'interprétation de l'espace qui l'entoure, mais dans l'écriture d'un espace fictionnel. De même, lorsqu'il se trouve en ville dans sa chambre d'hôtel, il avoue son incapacité à comprendre ce qui se passe dans la pièce où se trouvent Zenobia et Westervelt, une fois que la jeune femme tire le rideau pour se protéger du regard intrusif de son compagnon : « The shadow of a passing figure was now and then cast upon this medium, but with too vague an outline for even my adventurous conjectures to read the hieroglyphic that is presented » (*Blithedale*, 161). Dana Brand souligne à ce propos le caractère comique de la situation dans laquelle se trouve le narrateur. Il se rend compte des limites de sa stratégie, mais, cependant, il s'évertue à contrôler l'espace qui l'entoure en le transformant en un espace de la représentation, en refusant de vivre cet espace pour ce qu'il est.

Par ailleurs, Dana Brand note que l'attitude de Coverdale face à la réalité est semblable au but que s'est fixé la communauté utopiste. Ainsi, tout d'abord, l'attitude de Coverdale illustre son désir de créer un espace artificiel et clos, dont il peut mesurer et apprécier le contenu. Pour Dana Brand, les communautés utopistes cherchent à développer ce type de relation à l'espace. Pour illustrer son propos, elle s'appuie sur les écrits de Charles Fourier qui révèlent une obsession pour les espaces fermés :

The most poverty-stricken of the Harmonians, a man who hasn't a farthing, gets to a vehicle in a portico well-heated and inclosed; he

goes from the Palace to the stables through paved and graveled underground passages; he passes from his dwelling to the public halls and the workshops through the galleried streets which are heated in winter and ventilated in summer<sup>167</sup>.

Charles Fourier espère créer un monde entièrement réductible à sa représentation géographique. De plus, la relation que Coverdale entretient avec les individus qui l'entourent rappelle le lien qui se crée entre les membres des communautés utopistes. Ainsi, comme pour le narrateur de *The Blithedale Romance*, l'entreprise utopiste ne développe pas les différences et le caractère individuel. Au contraire, l'utopie transforme l'individu en une caricature. Hawthorne exprime son désaccord avec cette façon d'envisager l'homme à la fin du récit lors du défilé de carnaval. C'est une façon de montrer que la communauté a dénaturé les rapports humains en essayant de fixer chacun des participants dans un rôle bien précis. Hawthorne souligne qu'une telle façon d'envisager les hommes est inappropriée. Les expressions utilisées par Coverdale soulignent le manque de réalité de l'entreprise utopiste. Ainsi, il parle de « spectral throng » (*Blithedale*, 206). Nous comprenons que l'échec de la communauté de Blithedale repose en partie sur sa tentative de réduire l'identité de l'individu à une série d'images. Enfin, Dana Brand note un troisième parallèle entre l'attitude de Coverdale et les mécanismes en place dans les entreprises utopistes. Elle suggère que, dans les deux cas, la personnalité de l'individu est niée. Les deux approches imposent aux individus des intérêts et des besoins identiques. Tout se passe comme si le caractère de chacun était interchangeable avec celui de son voisin. Cette vision témoigne d'un besoin de maîtriser les personnes qui vivent dans la communauté utopiste. Une nouvelle fois, l'individu est affaibli, dans le but de renforcer la domination, soit de Coverdale, soit de l'ensemble des membres de la communauté utopiste.

### c. Coverdale ridiculisé

A travers Coverdale, Hawthorne s'emploie à dénoncer toute tentative de simplifier le réel. Qu'il évolue dans l'espace de la représentation ou dans la représentation de l'espace, le narrateur de *The Blithedale Romance* est un personnage de l'artifice. Il éprouve sans cesse le

---

<sup>167</sup> Charles FOURIER, *Design for Utopia: Selected Writings of Charles Fourier*, New York: Scoker Book, 1971, p. 146, cité par Dana Brand, *op. cit.*, p. 138.

besoin de transformer la réalité en une série d'images. En tant que personnage, Coverdale réduit l'espace et les personnes qui l'entourent à des esquisses assez sommaires et trop simplistes. En tant qu'auteur fictif, Coverdale fait de Blithedale une scène théâtrale. Dans le troisième récit, l'auteur formule la nécessité de participer à la vie de groupe avec plus de spontanéité, sans craindre les imprévus et sans vouloir devancer les événements. Il nous semble que Hawthorne se méfie des discours préétablis qui offrent une ligne de conduite facile à adopter. La présence de l'auteur réel est palpable dans certaines scènes. On pense notamment à l'épisode où Coverdale s'émerveille devant des natures mortes représentant des mets copieux (une pièce de viande juteuse, un saumon, un canard, un fromage... (*Blithedale*, 175-76)). Coverdale est si friand d'images qu'il considère ces tableaux comme tout aussi beaux que leurs originaux. La simplification de Coverdale est tournée en ridicule notamment parce que, ce que les tableaux représentent (des pièces de viande et du gibier mort) est vulgaire et ne devrait pas provoquer un tel émoi chez le narrateur. Attardons-nous sur la première toile décrite en détail par Coverdale :

[...] An oil-painting of a beef-steak, with such an admirable show of juicy tenderness, that the beholder sighed to think it merely visionary, and incapable of ever being put upon a gridiron. (*Blithedale*, 175)

Coverdale insiste sur la précision de ces tableaux qu'il trouve extrêmement proches de la réalité. Ainsi, il attribue à l'un d'entre eux les qualités d'un daguerréotype : « [...] and still more exquisitely finished, a brace of canvass-back ducks, in which the mottled feathers were depicted with the accuracy of a daguerreotype » (*Blithedale*, 176). La similitude entre l'objet peint et son référent en devient presque troublante pour Coverdale : « All these things were so perfectly imitated, that you seemed to have the genuine article before you, and yet, with an indescribable, ideal charm » (*Blithedale*, 176). La suite de cette citation est particulièrement intéressante. Elle reprend ce que nous disions plus haut à propos de ce travers des citoyens américains qui souhaiteraient vivre dans un monde idéal, sans vice ni défaut. En effet, Coverdale achève de faire l'apologie de ces œuvres d'art en disant :

[These paintings] took away the grossness from what was fleshiest and fattest, and thus helped the life of man, even in its earthliest relations, to appear rich and noble, as well as warm, cheerful and substantial. (*Blithedale*, 176)

Coverdale émet le souhait de vivre dans un monde idéal, c'est pour cela qu'il éprouve tant d'admiration pour cet artiste qui a réussi à donner l'illusion de la beauté parfaite en laissant de côté les détails peut-être plus laids. Il n'est pas étonnant de découvrir chez Coverdale un tel positionnement puisque tout le projet de Blithedale se fonde sur ce principe. En effet, les membres de la communauté ont décidé de quitter leur environnement dans le but de mettre sur pied une société idéale. Mais, malgré l'espoir et la bonne volonté, ils comprennent très vite que ceci est impossible. L'épopée de Blithedale finit même par tourner au drame lorsque Zenobia décide de se donner la mort. La tournure tragique des événements de Blithedale nous montre que, pour Hawthorne, la société idéale n'existe pas. Hawthorne veut ici signifier que les tableaux qu'admire Coverdale ont beau partager beaucoup de similitudes avec la réalité, ils ne sont et ne seront jamais la réalité. Hawthorne semble vouloir nous communiquer une leçon de tolérance : il faut savoir accepter la vie comme elle se présente car, vouloir gommer tous ses défauts la transformerait en quelque chose d'insipide et d'insupportable pour la nature humaine.

## 2. La quête de signes dans *The Marble Faun*

La démarche des artistes du dernier récit long est similaire à celle de Coverdale puisque, comme lui, ils cherchent à compiler des signes et des images pour ordonner le réel. Il existe cependant une différence. Pour créer leur diaporama, les artistes ne sont pas obligés de se mettre en retrait et de se retirer du groupe comme le fait Coverdale. Ceci s'explique par le fait qu'ils évoluent dans le milieu de l'art qui, en soi, est déjà un univers à part, une sphère où le monde du quotidien et de l'ordinaire a déjà été capturé par l'artiste et immobilisé sur un support. En fait, comme nous le montrons dans cette partie, les artistes abordent la réalité par le seul biais des œuvres qu'ils côtoient. Leur horizon et leur connaissance du monde se présentent comme une série de tableaux et s'inspirent des grands noms de la peinture et de la sculpture. Leur approche de la réalité est indirecte, et, parce qu'indirecte, inappropriée : à force de se concentrer sur les images que donnent à voir les œuvres d'art des galeries romaines, ils en oublient qu'il existe une réalité en dehors de ces représentations. Leur attitude fait obstacle au vivre-ensemble parce qu'elle les empêche d'appréhender l'autre spontanément et de créer du lien social.

Qui plus est, les images qu'ils observent ne sont pas, en général, produites par empreinte du réel, puisqu'elles relèvent du domaine religieux ou mythologique. Dans ce type de

représentations, le référent n'est pas une chose existante et antérieure dont l'image serait la représentation. En effet, la « chose nécessairement réelle », dont parle Roland Barthes dans son étude sur la photographie, n'existe pas. Il n'y a pas de « ça-a-été »<sup>168</sup>, de concrétion de passé, de réalité et de vérité. Malgré cela, les artistes sont hypnotisés par ce référent qui n'existe pas. Si nous replaçons Hawthorne dans son contexte culturel, ceci peut paraître assez étrange : pourquoi l'auteur a-t-il choisi ce type de représentations alors même que, à son époque, la daguerréotypie fascine, justement pour sa capacité à capturer le réel? Dans un article intitulé « About Pictures » publié dans *The Atlantic Monthly* en 1858, un auteur anonyme souligne ainsi les pouvoirs de la daguerréotypie en matière de représentation du réel :

The best photographs of architecture, statuary, ruins, and, in some cases, of celebrated pictures, are satisfactory to a degree which has banished mediocre sketches, and even minutely finished but literal pictures. Specimens of what is called "Nature-printing", which gives an impression directly from the veined stone, the branching fern, or the sea-moss, are so true to the details as to answer a scientific purpose<sup>169</sup>.

En fait, nous pensons que c'est justement parce que la plupart des œuvres d'art admirées par les artistes de *The Marble Faun* n'ont ni « prétention réaliste » ni « référentialité historique<sup>170</sup> » que Hawthorne s'est intéressé à elles. C'est parce que la daguerréotypie était censée offrir une représentation fiable de la réalité que Hawthorne n'a pas jugé bon de l'exploiter dans ce récit. En effet, il aurait été plus difficile pour lui de mettre en évidence la faillibilité des signes à travers la photographie. Les tableaux des Grands Maîtres italiens lui permettent de montrer la nécessité d'aller à la rencontre du référent de façon directe.

En outre, nous pourrions aussi penser que c'est par snobisme intellectuel que l'auteur a choisi d'écarter la photographie comme thème principal de son dernier récit long. En effet, toujours dans *The Atlantic Monthly*, le même auteur souligne le caractère noble de la peinture, contrairement à la photographie qui, à l'époque, n'était pas encore considérée comme un art :

Even when no special beauty or skill is manifest, the character of features transmitted by pictorial art, their antiquity or historical

---

<sup>168</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris : Seuil, 1980, p. 120.

<sup>169</sup> *The Atlantic Monthly*, Vol. 1, n°4, February 1858, < <http://www.gutenberg.org/files/12319/12319-8.txt> > Consulté le 12 avril 2006.

<sup>170</sup> Roland Barthes, « Le discours de l'histoire » (1967) in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 175.

significance, often lends a mystery and meaning to the effigies of humanity<sup>171</sup>.

Revenir aux Grands Maîtres italiens signifiait, en quelque sorte, se distancier du goût populaire et du grand public que Hawthorne méprisait parfois.

Pour finir, notons que, dans son dernier récit long, Hawthorne met en scène deux artistes peintres passionnés par la culture européenne. Nous voyons dans ce choix une distanciation par rapport à ce qui se faisait en matière de peinture aux Etats-Unis dans le second quart du dix-neuvième siècle. En effet, dans *La Destinée Manifeste*<sup>172</sup>, Bernard Vincent explique que les œuvres des peintres paysagistes de la Hudson River School s'inscrivirent dans la rhétorique de la Destinée Manifeste. Ces artistes jouèrent un rôle dans l'élaboration du mythe de la conquête de l'Ouest en présentant des paysages étranges et mystérieux. Bernard Vincent montre que le peintre Thomas Cole participe de ce mythe en faisant de la nature sauvage un élément essentiel à la culture américaine. Il cite le peintre qui, en 1835, déclare : « The most distinctive, and perhaps the most impressive characteristic of American scenery, is its wilderness<sup>173</sup> ». Dans ses œuvres, le paysage avait donc une symbolique très forte. Thomas Cole valorisait les paysages américains qui, contrairement aux paysages européens, étaient encore vierges de toute culture : « [...] in civilized Europe the primitive features of scenery have long since been destroyed or modified<sup>174</sup> ». Dans le même esprit, d'autres artistes peintres comme Jacob Miller ou encore George Caleb Bingham offrirent une vision des Indiens tels que les habitants de la côte Est se les représentaient, c'est-à-dire, en valorisant la supposée supériorité de la race anglo-saxonne. Dans *The Marble Faun*, les artistes américains ne célèbrent pas l'espace national américain. On a même le sentiment qu'ils se laissent volontiers conquérir par la culture européenne, comme lorsque Hilda se tourne vers le catholicisme ou lorsque Miriam s'unit à Donatello. Ceci montre que Hawthorne ne cherchait pas à relayer les idées de la rhétorique de la Destinée Manifeste et qu'il était contre le fait d'imposer sa culture à un autre peuple.

#### a. Art et réalité

---

<sup>171</sup> *The Atlantic Monthly*, Vol. 1, n°4, February 1858, *op. cit.*

<sup>172</sup> Bernard VINCENT, *La Destinée Manifeste. Aspects idéologiques et politiques de l'expansionnisme américain au dix-neuvième siècle*, Paris : Ed. Messene, 1999, p. 74.

<sup>173</sup> Thomas COLE, « Essay on American Scenery » (1835), cité par Bernard Vincent, *ibid.*, p. 77.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 75.

Au début du récit, les artistes évoluent dans l'univers de la « lecture référentielle ». Nous empruntons cette expression à Roland Barthes pour désigner leur confusion entre le monde du signe (qu'il soit signe écrit, peint ou sculpté) et le monde du réel. Ils utilisent l'art pour ordonner le quotidien. La complexité de la vie les effraye tout autant que la complexité de l'individu. C'est ainsi que, comme Coverdale, ils mettent en place une stratégie de représentation du réel ou plutôt, ils se servent de leur proximité à l'art pour trouver des signes afin d'analyser ce qui se passe autour d'eux. Tout se passe comme s'ils essayaient de faire de leur existence un tableau aussi parfaitement ordonné et intelligible que les peintures qu'ils ont quotidiennement sous les yeux. Ils détournent leurs connaissances artistiques pour structurer ce qui échappe à leur entendement.

Le texte regorge d'exemples de quête de signes. Le plus frappant à cet égard est sans doute l'épisode où Kenyon se rend dans l'appartement de Hilda. La disparition de son amie l'inquiète beaucoup et l'on aurait pu s'attendre à ce qu'il profite de sa visite dans l'appartement pour relever des « indices » pour retrouver sa trace. L'ironie du passage réside dans le fait qu'il n'en est rien. Au lieu d'indices, Kenyon part à la recherche de signes qu'il pourra transformer en images, images qui, à leur tour, seront susceptibles de rassurer le jeune homme, non pas sur l'état de sa camarade, mais sur l'état du monde dans lequel il vit. Ainsi, dès son arrivée sur les lieux, il vérifie si les colombes de la chapelle dont doit s'occuper Hilda sont toujours présentes : « As he drew near [the tower's] base, he saw the doves perched, in full session, on the sunny height of the battlements [...] Kenyon eyes followed them as they flew upward, hoping that they might have come as joyful messengers of the girl's safety... » (*Faun*, 402).

La disparition de Hilda a provoqué un déséquilibre dans son quotidien. Il cherche à compenser cette irrégularité en partant en quête d'un quelconque signe qui pourrait le rassurer sur la permanence du monde dans lequel il vit. Au lieu de procéder à des déductions pour connaître son emploi du temps, il se sert de ce qu'il découvre dans l'appartement, des meubles et des objets de Hilda, pour reconstruire une image de sa camarade :

On entering, the maidenly neatness and simple grace, recognizable in all the arrangements, made him sensible that this was the daily haunt of a pure soul, in whom religion and the love of beauty were once.  
(*Faun*, 404)

Bien entendu, l'image qu'il construit est rassurante parce qu'elle lui procure la sensation que rien n'a changé. L'appartement de Hilda évoque symboliquement son occupante et la façon dont elle organise sa vie autour d'une axiologie bien / mal parfaitement binaire : « The sight of this cool, airy, and secluded bower caused the lover's heart to stir, as if enough of Hilda's gentle dreams were lingering there to make him happy for a single instant » (*Faun*, 404-05).

Le comportement de Kenyon est symptomatique d'une connaissance en surface qui s'arrête aux apparences, et qui est donc partielle. Dans « Discours de l'histoire » (1967), Roland Barthes met en évidence les dangers d'une approche référentielle. Il montre comment les images y sont « réduites à des objets insignifiants, sans valeur, sans savoir<sup>175</sup> ». Ce que Kenyon ne comprend pas, c'est que les signes qu'il trouve dans l'appartement ne sont que des images construites et élaborées, c'est-à-dire, de simples représentations de la réalité et non la réalité. Alain Dewerpe déclare ainsi à propos de l'image : « L'image construite [...] est le produit d'une stratégie de représentation de soi, dérivant des objectifs que [l'on] affecte à ses photos en fonction du destinataire [...] C'est une image manifeste<sup>176</sup> » .

C'est parce que cette approche référentielle n'est pas suffisante que le comportement des personnages, et en particulier celui de Kenyon, évolue à la fin du récit. Son passage dans l'appartement de Hilda représente pour lui un tournant. Progressivement, il semble se rendre compte de la faillibilité des signes, comme par exemple lorsque qu'il s'aperçoit que les colombes ne préfigurent en rien la présence de Miriam. Assez ironiquement, c'est l'absence de signes qui lui fait comprendre le caractère inapproprié de sa démarche. Cette absence est symbolisée par la disparition du secrétaire de Hilda, meuble qui, à nos yeux, représente l'univers du signe : « As they returned through the studio, with the furniture and arrangements of which the sculptor was familiar, he missed a small, ebony writing-desk [...] He knew it was Hilda's custom to deposit her letters in this desk » (*Faun*, 406). C'est parce qu'il ne trouve pas assez de signes susceptibles de le rassurer que Kenyon abandonne sa lecture superficielle de la vie : « It seemed idle to linger here any longer » (*Faun*, 407). De façon assez parlante, la prise de conscience de Kenyon s'opère lorsqu'il se trouve dans la tour, autrement dit, dans un univers de la verticalité.

## b. Art et identité

---

<sup>175</sup> *Ibid.* p. 175.

<sup>176</sup> Alain DEWERPE, « Miroirs d'usine : photographie industrielle et organisation du travail : l'Ansaldo (1900-1920) », *Annales ESC*, n°5, 1987, p. 1079-1114.

Tout comme ils cherchent à ordonner leur quotidien grâce aux signes qu'ils trouvent dans les œuvres des musées de Rome, les artistes de *The Marble Faun* utilisent leur proximité à l'art pour essayer de construire leur personnalité. Bien évidemment, dans un cas comme dans l'autre, leur stratégie s'avère inefficace. Ils commettent en effet l'erreur de lire les tableaux qui les entourent en projetant leur propre interprétation, sans tenir compte du contexte. Par ailleurs, la thématique de l'art et de l'identité nous permet de comprendre que Hawthorne avait conscience de la complexité du fonctionnement de l'individu. Ceci se remarque, notamment, à travers la figure du double qui prend souvent la forme de reflet dans un miroir ou d'image plaçant le sujet face à la réalité de son être, à ce qu'il est vraiment sans le savoir. En ce sens, le double en tant qu'image fonctionne comme un instrument servant à comprendre l'espace le plus intime de l'individu, ce que, plus tard, les psychologues nommèrent l'inconscient. C'est ce que nous révèlent les daguerréotypes de Holgrave qui, selon l'auteur, ont la particularité d'aller au-delà des apparences et de révéler l'individu dans toute son authenticité.

La thématique du double peut ainsi nous aider à situer Hawthorne dans son contexte et à comprendre quels courants de pensée l'ont influencé. Et, comme très souvent, cette figure nous montre que l'auteur échappe à toute classification générique. Il semble que l'écriture de Hawthorne doive son originalité à ses influences multiples. Celle de la littérature fantastique peut expliquer la présence de ce thème dans les récits de Hawthorne. Dans ce type de littérature, le double permet d'introduire de l'irrationalité dans le récit. Ceci est vrai, en partie, pour *The House of the Seven Gables*, récit dans lequel le portrait du colonel Pyncheon est toujours auréolé de mystère. Ses couleurs sombres lui donnent un côté inquiétant et à la fin du récit, lorsque les personnages découvrent que le secret du parchemin se cache derrière ce tableau, le portrait du colonel se confond avec l'un des thèmes favoris du roman gothique. Le tableau est associé à la mort lorsque le fantôme du colonel apparaît près du corps sans vie de Judge Pyncheon et constate avec satisfaction que le cadre est toujours là où il l'avait placé des siècles auparavant : « He looks up at the portrait, a thing of no substance, gazing at his own painted image! All is safe. The picture is still there » (*House*, 279). Cette scène, où la peinture sort du cadre et s'infiltré dans la réalité, nous donne l'impression que la peinture contamine le texte, que l'espace pictural devient espace littéraire. Hawthorne joue avec ce que nous pourrions appeler « l'interspatialité », c'est-à-dire, l'irruption d'un espace dans un autre espace, tout comme, par l'intertextualité, certains textes contiennent des discours étrangers.

De la même façon, la similitude entre Judge Pyncheon et le portrait du colonel témoigne d'un jeu avec les conventions du conte fantastique, notamment parce qu'elle nous rappelle le conte de Gogol, *Le Portrait*<sup>177</sup>.

A cette première influence s'ajoute aussi celle de la littérature romantique pour qui le « moi » devient une entité hypertrophiée et conflictuelle. Cette influence romantique est intimement liée à l'influence du mesmérisme et de l'hypnose, deux pratiques qui mettent en évidence le dualisme de la personnalité. Considéré de la sorte, le double symbolise la complexité de l'homme qui paraît exister sur deux plans difficiles à mettre en relation. Parce que ces techniques para-scientifiques mettent à nu une face cachée de l'individu en révélant ses pulsions et ses instincts les plus intimes, nous pensons que Hawthorne avait en tête le mesmérisme lorsqu'il créa la figure du double de Bellingham. En effet, le double du gouverneur et l'ensemble des éléments où s'inscrit son double (l'intérieur et l'extérieur de sa maison) dévoilent son goût pour le luxe, l'art et le beau en général, penchant inavouable dans la société puritaine gouvernée par les lois somptuaires. En d'autres termes, la maison, et plus particulièrement les éléments réfléchissants qui la constituent, dévoilent un pan de la personnalité de Bellingham que rien dans son comportement en tant que personnage public ne trahit. Cette notion d'espace de vie métaphore de l'âme était très présente dans la culture du dix-neuvième siècle et l'architecte paysagiste Andrew Jackson Downing déclare dans son très fameux *The Architecture of Country Houses* que : « La personnalité de chacun se lit beaucoup dans sa maison<sup>178</sup> ».

Nous pourrions donc dire que, à travers le motif du reflet, Hawthorne met à nu l'inconscient des personnages. Ainsi, la disproportion du reflet du A renvoyé par le miroir de Bellingham s'explique sans doute par le sentiment de culpabilité qui hante Hester. La jeune femme l'exprime d'ailleurs à plusieurs reprises, notamment lors de son entrevue avec les personnages publics de la communauté puritaine. Elle se dévoile à eux et explique que sa vie se réduit à cet écusson qu'elle ne quitte plus et qui la renvoie à la fois à la faute qu'elle a commise et à sa fille Pearl, son quotidien. S'adressant à Dimmesdale, elle déclare : « Thou knowest what is in my heart, and what are a mother's rights, and how much the stronger they are, when that mother has but her child and the scarlet letter! » (*Letter*, 145). De la même manière, le reflet de Pearl dans le ruisseau qui traverse la forêt renvoie à Hester et Dimmesdale le paysage

<sup>177</sup> Nicolas GOGOL, *Le Portrait*, Traduit du russe par Henry Mongault, Paris : Folio, 1998.

<sup>178</sup> Andrew Jackson DOWNING, *The Architecture of Country Houses*, New York D. Appleton, 1850, p. 25 cité par John F. Kasson, *Les Bonnes manières. Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, Paris : Belin, 1993, p. 214.

intérieur de la petite fille. Il est intéressant de noter que, contrairement à ce qui se passe chez les personnages adultes, le reflet correspond fidèlement au comportement extérieur de Pearl :

Just where she had pause, the brook chanced to form a pool, so smooth and quiet that it reflected a perfect image of her little figure [...] This image, so nearly identical with the living Pearl, seemed to communicate somewhat of its own shadowy and intangible quality to the child herself. (*Letter*, 256)

Plus loin, lorsque Pearl se met en colère contre sa mère parce qu'elle a décroché la lettre dorée de son vêtement, le reflet du ruisseau témoigne de son changement d'humeur : « Seen in the brook, once more, was the shadowy wrath of Pearl's image, crowned and girdled with flowers, but stamping its foot, wildly gesticulating, and, in the midst of all, still pointing its small forefinger at Hester's bosom! » (*Letter*, 258). Pour Hawthorne, la personnalité de l'enfant paraît être moins complexe que celle d'un adulte. Le reflet de Pearl dans le ruisseau nous laisse penser que, pour Hawthorne, l'enfant est incapable de falsifier les apparences. En d'autres termes l'auteur semble penser que l'inconscient et le refoulé se développent avec l'âge, à mesure que se multiplient les expériences de vie.

Dans *The Marble Faun*, la vie intérieure des personnages se retrouve également très souvent projetée sur le monde physique. L'exemple le plus frappant est sans doute les plis marqués sur l'oreiller de Hilda. Ils sont les signes d'une conscience troublée par le crime dont elle fut témoin. Le narrateur évoque l'angoisse de la jeune femme :

Had you looked into the little adjoining chamber, you might have seen the slight imprint of her figure on the bed, but would also have detected, at once that the white counterpane had not been turned down. The pillow was more disturbed; she had turned her face upon it, the poor child, and bedewed it of some of her tears [...] which the innocent heart pours forth, at its first actual discovery that sin is in the world. (*Faun*, 204)

Le mesmérisme et la découverte de la dualité de la personnalité semblent avoir influencé le thème du double dans *The Marble Faun*. Le double de Donatello, la sculpture de marbre, est utilisé pour mettre en lumière la complexité du jeune italien. Les réactions irraisonnées du jeune homme plongent les personnages principaux dans un désarroi profond. Pour s'en rendre compte, il suffit de prêter attention à la façon dont Donatello est présenté. Le narrateur insiste tout particulièrement sur ses mouvements erratiques et surtout sur ses accès de rire ou de colère :

It was difficult to make out the character of this young man. So full of animal life as he was, so joyous in his deportment, so handsome, so physically well-developed, he made no impression of incompleteness, of maimed or stunted nature [...] There was an indefinable characteristic about Donatello, that set him outside of rules. (*Faun*, 14)

Lorsqu'il est énervé, Donatello paraît se transformer en animal féroce (« The glow of rage was lurid on Donatello's face, and now flashed out again from his eyes » (*Faun*, 172)). Plus que l'acte lui-même, c'est l'expression du visage de Donatello poussant le Modèle au-dessus de la balustrade qui hante les pensées de Hilda, quelques jours après le meurtre : « The terrible scene which she had witnessed, when Donatello's face gleamed out in so fierce a light, came back upon her memory... » (*Faun*, 382). En fait, l'attitude de Donatello est typique de celle de tout un peuple, comme on peut le remarquer lors des scènes de liesse collective :

In the remoter depths, among the old groves of ilex-trees, Hilda and Kenyon heard the faint sound of music, laughter, and mingling voices. It was probably the uproar – spreading even so far as the walls of Rome, and growing faded and melancholy in its passage – of that wild sylvan merriment. (*Faun*, 102)

A la spontanéité du peuple italien s'oppose la mesure des artistes. Leur réaction s'explique par le fait qu'ils sont les produits d'une société où cacher ses émotions est un gage de bonne éducation. Ainsi, en 1855, *The Illustrated Manners Book* lançait cette injonction au lectorat masculin :

Contrôlez-vous ! L'homme qui s'expose aux excès de la passion, qui ne peut contrôler son tempérament et qui est sujet à toutes sortes d'excitations impossibles à maîtriser, celui-là est toujours un danger. Le contrôle de soi est au cœur de la dignité du gentleman... C'est une qualité à acquérir quand on en manque, et elle peut l'être, à un degré extraordinaire, si l'on fait un effort constant pour surmonter toutes les petites contrariétés<sup>179</sup>.

Dans *Business of the Heart*, John Corrigan souligne qu'au dix-neuvième siècle, les Américains considéraient les émotions comme des commodités et que, à ce titre, elles ne devaient pas être gaspillées : « Emotion was an object [...] that could be gotten [...] It was a

---

<sup>179</sup> *The Illustrated Manners Book* (1855) cité par John F. Kasson, *op. cit.* p. 189.

commodity with a price. The great sin was to ‘waste’ emotion, to squander it crying over a novel, or breathless on the edge of one’s seat, or to spill it at a play<sup>180</sup> ». John Corrigan centre son analyse sur un mouvement de réforme religieuse qui vit le jour à la fin des années 1850, le « Businessmen’s Revival ». Il montre comment les Américains étaient, à cette époque, tiraillés entre leur recherche de sensations fortes et la retenue qu’ils se devaient d’observer en public. Exprimer ses émotions devint quelque chose de très organisé : « People attended public events with the anticipation of it proving on some order to be an emotional experience<sup>181</sup> ». Pour John Corrigan, ceci explique la popularité et le succès de la presse à un sou. De la même manière, dans le domaine de la littérature, les récits de meurtre remportèrent un franc succès à cette époque. Comme dans *The Marble Faun*, le meurtre était en général commis par un personnage incapable de contrôler ses passions : « Stories indicating connection between losing one’s temper and murder regularly appeared in magazines [...] They made excellent copies<sup>182</sup> ». Néanmoins, soulignons que dans les récits populaires, la scène de meurtre avait pour seul et unique objet de stimuler les émotions des lecteurs : « [There was] no moral lesson, in most cases. The story was important simply because it stirred the emotions [...] The emotional punch sold papers<sup>183</sup> ». Or, nous pensons que là n’était pas la chose la plus importante pour Hawthorne. Peu de détails nous sont fournis pour décrire la scène du meurtre. Pour Hawthorne, il s’agissait donc davantage de montrer ce à quoi pouvait aboutir un rejet total de la loi. Nous comprenons également que Hawthorne refusait l’idée d’attribuer une valeur financière aux émotions. C’est pour cela qu’il met en scène des personnages, comme Donatello ou Pearl, qui agissent de façon très spontanée.

En outre, la recherche du contrôle de soi soulevait la question du rapport entre la sensibilité intérieure et son expression physique. Les thèses physionomistes, très en vogue à l’époque, prétendaient que le contrôle de l’expression du visage avait des répercussions sur le contrôle des émotions elles-mêmes :

Notre visage, c’est notre sensibilité, notre action, notre être. Mais nous pouvons diriger et contrôler nos pensées, nos sentiments et nos actes, et ainsi, d’une certaine manière, si la grâce divine s’étend sur nous, devenir ce que nous voulons être. Nous pouvons être sobres ou intempérants, vertueux ou perdus de vices, pleins d’espoirs ou découragés, croyants ou sceptiques, religieux ou profanes. Nous

---

<sup>180</sup> John CORRIGAN, *op.cit.*, p. 83.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 99.

sommes libres de choisir le chemin que nous voulons suivre, et notre corps, notre cerveau et nos traits vont promptement s'adapter, en indiquant clairement le genre de vie que nous menons et le caractère qui est le nôtre.<sup>184</sup>

C'est peut-être pourquoi, par exemple, prise d'angoisse, Miriam cache son visage dans ses mains, pour ne pas dévoiler ce qu'elle ressent à Kenyon : « 'Ah, fatal chance!' cried Miriam, covering her face with her hands » (*Faun*, 95). Néanmoins, plus le récit avance, moins Miriam est capable de supporter les carcans culturels. Ainsi, quelques heures avant le meurtre, elle est sur le point de dévoiler l'angoisse qui l'habite à son ami sculpteur et se compare au personnage de Cléopâtre dont Kenyon sculpte le buste :

'Oh, my friend', cried she with sudden passion, 'will you be my friend indeed? I am lonely, lonely, lonely! There's a secret in my heart that burns me! – that tortures me! [...] Ah, if I could but whisper it to only one human soul! [...] Perhaps – perhaps – but Heaven only knows – you might understand me! Oh, let me speak!' (*Faun*, 128)

Malgré la main tendue par Kenyon, elle refuse de lui confier ce qu'elle ressent, rattrapée, sans doute, par les conventions. Et lorsqu'elle quitte son ami, elle est prise de remords de s'être laissée aller à une telle effusion d'émotion devant celui qui n'est pour elle qu'un ami, et donc, dans la culture américaine, aucunement un confident :

'The mischief was done', thought she, 'and I might as well have had the solace that ought to come with it. If I lost – by staggering a little way beyond the mark, in the blindness of my distress – I have lost, as we shall hereafter find, the genuine friendship of this clear-minded, honourable, true-hearted young man. [...] Unless I had his heart for my own [...] it should never be the treasure-place of my secret.' (*Faun*, 130)

Les reproches qu'elle se formule nous rappellent *Searching the Heart*<sup>185</sup>, l'analyse de Karen Lystra qui souligne le mur de silence qui encercle les relations intimes dans l'Amérique du dix-neuvième siècle. La critique montre comment, dans ce contexte, émergent des caractéristiques culturelles telles la pudeur en public (dont fait preuve Miriam dans le passage cité ci-dessus<sup>186</sup>) ainsi que la candeur. Pour elle, parallèlement aux concepts d'individualisme,

---

<sup>184</sup> Samuel R. Wells, *New Physiognomy*, New York: American Book Co., 1871, p. iii, cité par John F. Kasson, *op. cit.*, p. 189.

<sup>185</sup> Karen LYSTRA, *op. cit.*, 1989.

<sup>186</sup> A noter que le mystérieux personnage qu'est Hilda, dont on ignore les origines exactes, permet à l'auteur de mettre en lumière certains aspects de la culture américaine, soit à travers des points communs (comme ici), soit à

de virilité et de féminité, il se mit en place une échelle de valeurs dans les relations entre les hommes et les femmes : « The construct of love guided behavior in the public and private spheres. It creates also judgements of value in relationships and rules of openness and closure<sup>187</sup> ». On comprend alors la réserve de Miriam qui s'en veut d'avoir franchi cette ligne de démarcation, cette barrière de silence dont parle Lystra, en dévoilant son ressenti à un ami. Karen Lystra décrit une attitude qui rend les paroles de Miriam, et en particulier la dernière phrase de la citation de *The Marble Faun*, encore plus explicites: « [...] The ideal self was meant to be completely revealed to one person only. [...] Individuals were told to reserve their truest or most worthy expressions for a single beloved<sup>188</sup> ». L'étude de Karen Lystra est particulièrement intéressante parce qu'elle s'appuie sur la correspondance entre Hawthorne et Sophia. Les lettres de Hawthorne à sa future épouse montrent combien il était important à ses yeux de consommer leurs échanges, mêmes épistolaires, dans l'intimité la plus stricte : « I locked my door, and threw myself on the bed, with your letter in my hand. [It is] too sacred to be enjoyed, save in privacy<sup>189</sup> ».

On l'aura compris, toute forme de spontanéité, toute exposition d'émotion, doit se faire uniquement dans le cadre très privé de la cellule familiale. C'est la raison pour laquelle les réactions de Donatello désorientent, en même temps qu'elles embarrassent, les trois autres personnages principaux. Dès le début du récit, ils se mettent en tête de « domestiquer » le jeune Italien, d'éliminer chez lui toute trace visible d'émotions. Pour ce faire, ils tentent d'établir un rapprochement entre leur camarade et une statue de marbre censée posséder une certaine ressemblance avec Donatello :

‘Donatello,’ cried Miriam playfully, ‘do not leave us in this perplexity! Shake aside those brown curls, my friend, and let us see whether this marvelous resemblance extends to the very tips of the ears. If so, we shall like you all the better!’ (*Faun*, 12)

La comparaison que les artistes établissent entre la statue de marbre et leur ami italien souligne implicitement ce qui les différencie physiquement de Donatello. Par extension, les trois amis se prêtent à une comparaison entre le peuple américain et le peuple italien qui nous rappelle les travaux de classification établis par les polygénistes du dix-neuvième siècle. On

---

travers des oppositions (comme lorsqu'elle est comparée à Hilda).

<sup>187</sup> *Ibid.* p. 7.

<sup>188</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>189</sup> Nathaniel HAWTHORNE, cité par Karen Lystra, *op. cit.*, p. 23.

pense en particulier à Samuel George Morton qui, en 1839, rédige *Crania America*<sup>190</sup>, ouvrage dans lequel il dresse la liste des caractéristiques de ce qu'il pense être quatre races distinctes : les Européens, les Indiens d'Amérique, les Noirs et les Asiatiques. Il conclut son analyse en démontrant que la taille de la boîte crânienne est proportionnelle à l'intelligence de l'individu.

Cependant, Donatello ne dévoile jamais les détails de son physique et les artistes restent dans le doute jusqu'à la fin du récit. Mais cela ne les empêche nullement d'associer Donatello et la statue du Faun sculptée par Praxitèle. Par cette démarche, ils cherchent moins à s'approcher de la vérité, qu'à se reconforter eux-mêmes en mettant un nom, en posant une étiquette, sur leur jeune camarade. On sent le soulagement de Miriam qui déclare, après avoir établi la comparaison : « He is not supernatural, but just on the verge of Nature, and yet within it » (*Faun*, 13). Plutôt que d'accepter sa différence, les artistes préfèrent figer Donatello dans une statue de marbre. Les prétendues similitudes qu'ils observent entre le jeune Italien et l'œuvre d'art leur permettent, d'une part, de classer, tels des anthropologues, leur camarade et, d'autre part, de rendre intelligible ce qui, auparavant, ne l'était pas pour eux. Par ailleurs, cela leur permet également d'immobiliser leur camarade dans le marbre de la statue. Procédant de la sorte, ils sont assurés que son identité, qu'ils ne parviennent pas à cerner tant Donatello est imprévisible, ne peut évoluer davantage.

Cette réaction nous prouve que les personnages américains ne sont pas prêts à accepter la complexité de la personnalité. Elle les effraie, et le seul moyen qu'ils ont trouvé pour échapper à cette confusion est de chercher des ressemblances entre la statue de marbre et leur ami. Ce rapprochement les rassure dans la mesure où il leur permet de simplifier et de stabiliser la personnalité du jeune italien. Ils aimeraient que leur ami ait une personnalité aussi lisse et un caractère aussi constant que la statue. Pour les trois artistes, l'individualité doit se limiter à quelques caractéristiques facilement définissables, c'est pourquoi ils ne cessent de vouloir éclaircir le mystère qui flotte autour de l'identité de leur jeune ami italien. Mais, au cours du récit, chacun d'entre eux découvre à ses dépens la complexité de l'individu, notamment lorsqu'ils se surprennent à agir ou à penser différemment de ce que la morale leur a inculqué.

---

<sup>190</sup> Samuel George MORTON, *Crania Americana; or A Comparative View of the Skulls of Various Aboriginal Nations of North and South America: To Which is Prefixed An Essay on the Varieties of the Human Species*, Philadelphia: J.J. Dobson, 1839.

<<http://chnm.gmu.edu/egyptomania/scholarship.php?function=detail&articleid=4>> Consulté le 16 février 2006.

En fait, à chaque fois qu'ils sont confrontés à la différence, les trois artistes sont pris d'une angoisse profonde, parce qu'ils ne comprennent pas ce qui se produit sous leurs yeux. Pour eux, la différence est synonyme d'anormalité. L'anormalité peut venir des personnages qui les entourent, mais aussi de leurs propres réactions. Un monde idéal serait pour eux un monde parfaitement figé, dont ils pourraient aisément comprendre tous les mécanismes. Tous trois sont imprégnés de la culture américaine et de son lot de discours moralisateurs, en particulier ceux visant le contrôle des émotions.

Hawthorne a très certainement choisi de planter l'intrigue de son récit à Rome afin, justement, de provoquer cette rencontre entre la culture américaine et l'étranger, pour bouleverser l'échelle des valeurs entre le normal (entendu comme conforme à l'éthique protestante américaine) et l'anormal. Ainsi, pour les deux artistes américains (Hilda et Kenyon), tout ce qui ne correspond pas à l'archétype de l'Américain idéal est anormal. Dans la rhétorique de la Destinée Manifeste, l'altérité était souvent présentée comme dangereuse et devait, à ce titre, être domestiquée et américanisée. Dans le contexte américain, le meilleur exemple de cette notion de domestication est la rencontre avec les Indiens d'Amérique lors de la conquête de l'Ouest. Les violences à l'égard de ce peuple trouvaient leur justification dans le fait qu'ils appartenaient à une race dite « inférieure » et ne possédaient pas les qualités de la race anglo-saxonne. Ainsi en 1796, George Washington prône la séparation du sauvage et du civilisé :

The Indians urge this; the law requires it; and it ought to be done; but I believe scarcely anything short of a Chinese wall, or a line of troops will restrain jobbers, and the encroachment of settlers upon the Indian Territory<sup>191</sup>.

Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, il se développe l'interprétation biologique du comportement humain. Des travaux concluent au polygénisme de l'espèce humaine, ce qui signifie que chaque race constitue une espèce biologique différente, avec des traits de caractère et des facultés intellectuelles innés. Henry Rowe Schoolcraft (1793-1964) rédigea une histoire des Indiens en six volumes publiée entre 1851 et 1857. Il était persuadé que la rédemption du peuple indien passait par la christianisation. En 1844, dans « Our Indian Policy », un article publié dans la *Democratic Review*, il justifie la déportation de certaines tribus : « It is proved by history, that two essentially different states of society, with regard to

---

<sup>191</sup> George WASHINGTON, cité par Philippe Jacquin, « La conceptualisation de l'Indien, les origines scientifiques et culturelles de l'idéologie expansionniste au 19<sup>ème</sup> siècle », *La Destinée Manifeste des Etats-Unis au 19<sup>ème</sup> siècle*, ouvrage dirigé par Pierre Lagayette, Paris : Ellipses, 1999, p. 118.

arts and civilization, can not both prosperously exist together at the same time<sup>192</sup> ». Les récits de Hawthorne, contrairement à ceux de Cooper, par exemple, n'abordent pas directement la question du traitement des Indiens. Mais, comme Cooper, l'auteur dénonce les pratiques conquérantes validées par tout un discours sur la supériorité de la race blanche. Dans *The Marble Faun*, l'Autre apparaît notamment sous les traits de Donatello, personnification de l'altérité.

Ainsi considérée, la passion pour l'art des trois Américains en séjour à Rome ne relève pas d'un goût pour le beau, mais davantage d'une volonté de prendre le contrôle de scènes ou de personnes qui ne correspondent pas à l'idée qu'ils se font de la normalité. En d'autres termes, cela leur permet d'ignorer la réalité des « faits bruts » (le quotidien et l'ordinaire) et de se protéger avec des « faits élaborés » (les représentations). Cela leur permet de « transcender le monde de la matière<sup>193</sup> ». Dans « Nature » (1849), Emerson invite ses lecteurs à se détacher de l'ordinaire qui est pour lui synonyme de décadence. Dans la section « Language », il déclare ainsi : « Material objects are necessarily kind of scoriae of the substantial thought of the Creator, which must always preserve an exact relation to their first origin; in other words, visible nature must have a spiritual and moral side<sup>194</sup> ». Emerson pousse ses lecteurs à transcender l'univers matériel, en cherchant le message spirituel qui se cache derrière les objets. En effet, pour lui : « Every natural fact is symbol of some spiritual fact. Every appearance in nature corresponds to some state of mind, and that state of mind can only be described by presenting that natural appearance as its picture<sup>195</sup> ». Il souligne également les pouvoirs du poète et de l'artiste qui peuvent spiritualiser la matière et qui savent comment discerner la correspondance entre les choses visibles et les pensées humaines.

Tout au long du récit, le narrateur insiste sur les erreurs commises par les protagonistes, suggérant ainsi que, à ses yeux, le monde matériel n'a rien de méprisable et qu'il est, au contraire, nécessaire de plonger dans cet univers, de reprendre contact avec le quotidien. En d'autres termes, en confrontant le récit à d'autres écrits du dix-neuvième siècle, son message se complexifie puisqu'il dévoile une prise de position différente de celle de Emerson.

---

<sup>192</sup> Henry Rowe SCHOOLCRAFT, cité par Philippe Jacquin, *op. cit.*, p. 123.

<sup>193</sup> Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire » *op. cit.*, p. 175.

<sup>194</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Language » in « Nature » (1849) < <http://www.emersoncentral.com/language.htm> > Consulté le 12 décembre 2005.

<sup>195</sup> *Ibid*

Le studio de Kenyon illustre parfaitement la volonté des personnages de transcender la matérialité du quotidien. Il dévoile la façon dont le jeune artiste appréhende le réel : « Some hastily scrawled sketches of nude figures on the white-wash of the wall. These last are probably the sculptor's earliest glimpses of ideas that may hereafter be solidified into imperishable stone, or perhaps, may remain as impalpable as a dream » (*Faun*, 114). Le fait que les ébauches sont des nus est très intéressant lorsque l'on sait le mépris que les intellectuels américains avaient pour ce type de peinture. Dans *The Anatomy of American Popular Culture*<sup>196</sup>, Carl Bode nous livre la philosophie de l'American Art-Union, chargée, au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle, de vulgariser cet art auprès du public américain. Le message de l'académie était clair et concis et pouvait se résumer en deux mots : vérité et pureté (« truth » et « purity<sup>197</sup> »). Carl Bode souligne aussi le fait que, durant cette période, aucun tableau de nus ne figura dans les galeries de l'Union.

C'est sans doute pourquoi une certaine angoisse est perceptible dans le trait de crayon de Kenyon. Ce dernier a l'impression de commettre une faute, d'être dans l'anormalité. Il surgit en lui la même angoisse que lorsqu'il est confronté à l'étrangeté de Donatello. Ceci s'explique par le fait que la nudité révèle l'altérité de l'autre et ce, de façon paroxysmale : nu, l'autre se révèle dans toute sa différence, et ce, de façon indéniable, puisque les vêtements ne sont pas là pour camoufler cette différence.

Par ailleurs, la nudité renvoie également à un stade de développement antérieur, comme le suggère Claude Lévi-Strauss dans son ouvrage *Le Cru et le cuit*<sup>198</sup>. Pour lui, la nudité relève du « cru », c'est-à-dire de l'état qui précède la culture. La cuisson des aliments, comme les parures, plumages, ornements corporels des peuples premiers, ou les vêtements, appartiendraient à la classe du « cuit », c'est-à-dire à ce qui relève de la culture. Ainsi compris, les corps nus que Kenyon immobilise sur les murs de son studio renvoient à Donatello et à toute société dite « sous-développée ». Son approche de la nudité témoigne de la façon dont il organise le monde entre les « civilisations avancées » et les autres. Ce sont très spécifiquement ces autres qui l'effraient. Ces corps nus renvoient bien évidemment aux Indiens d'Amérique et à leur colonisation par la race anglo-saxonne. Ils renvoient aussi au scientisme et au positivisme, et à leur façon d'appréhender les populations noires. Les théories

---

<sup>196</sup> Carl BODE, *The Anatomy of American Popular Culture*, 1840-1861, Berkeley: University of California Press, 1960.

<sup>197</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>198</sup> Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologiques I, Le Cru et le cuit*, Paris: Plon, 1964.

darwiniennes définissent l'indigène comme un primitif sorti tout droit de la préhistoire et dont l'évolution s'est arrêtée à l'âge de pierre. La nature, c'est le sauvage échappant, par définition, au contrôle de l'homme. Il appartenait donc aux Blancs de la domestiquer ainsi que les individus qui y vivaient.

Dans son studio, Kenyon neutralise cette nudité qui l'effraie, par le biais de l'art, œuvre, à ses yeux, de la civilisation. Ainsi, la nudité, emblème de l'indigène et signe de sauvagerie, est immobilisée, terrassée par le tracé de son crayon. Kenyon apparaît ici sous les traits d'un conquérant cherchant à maîtriser le sauvage et répondant à la logique de la Destinée Manifeste. Son studio n'est pas sans nous rappeler le laboratoire de Aylmer, le protagoniste principal de « *The Birthmark*<sup>199</sup> » (1843). Dans ce conte, il est aussi question de différence. C'est aussi le corps de l'autre et la déviance par rapport à une norme supposée qui pose problème. C'est pourquoi Aylmer se fixe pour objectif d'opérer sa femme Georgiana, et de lui supprimer la tache de naissance qui la rend différente. L'artiste qu'est Kenyon se transforme ici en un scientifique qui cherche à ordonner le monde qui l'entoure. L'art, tel qu'il le pratique, ne fait intervenir ni la passion ni les sentiments. Parfois, le narrateur souligne d'ailleurs que la sculpture est un art qui requiert relativement peu de talent, dans la mesure où le sculpteur possède de nombreux instruments qui, s'il sait les manipuler correctement, simplifient énormément son travail :

In Italy, there is a class of men whose merely mechanical skills is perhaps more exquisite than was possessed by the ancient artificers. [...] In no other art, surely, does genius find such effective instrument, and so happily relieve itself of the drudgery of actual performance. [...] They are not his work [the sculptor's] but that of some nameless machine in human shape. (*Faun*, 115)

Un autre épisode tiré du dernier récit illustre également comment Kenyon utilise l'art pour prendre le contrôle d'une situation qu'il ne maîtrise pas. Cette fois, Kenyon a recours à la sculpture pour « capturer » Hilda, la femme qu'il aime et qui lui échappe. Faute de pouvoir tenir la jeune femme entre ses bras, il sculpte sa main, transformant ainsi la jeune femme en sa chose, en sa créature qu'il exhibe à Miriam : « Lifting the lid, however, no blaze of diamonds was disclosed, but only, lapt in fleecy cotton, a small, beautifully shaped hand, most delicately sculptured in marble » (*Faun*, 120). Une fois encore, Kenyon apparaît sous les traits d'un scientifique maléfique qui prendrait possession d'un être qui lui est cher, comme Aylmer.

---

<sup>199</sup> Nathaniel HAWTHORNE, « *The Birthmark* » in *Young Goodman Brown and Other Tales*, op. cit. , pp. 175-92.

Cet épisode illustre la façon dont Kenyon appréhende la vie. Comme ses camarades américains, il opère une lecture référentielle du monde et aborde le quotidien de façon indirecte, par l'intermédiaire d'images qu'il crée. Ceci paraît d'autant plus évident quand on sait que, au dix-neuvième siècle, les mains des femmes étaient censées témoigner de leur beauté, comme le montre la réaction de cette critique anonyme qui, en 1832 écrit dans *The Godey's Lady's Book* :

But why should small hands be accounted a character of beauty? If we rightly understand the matter, a hand, or foot, or nose, in order to look well, should be in due proportion to the rest of the body<sup>200</sup>.

La main sculptée par Kenyon n'est pas celle de Hilda, mais une image que l'artiste a créée (« the image that he himself had made » (*Faun*, 122)) et, qui plus est, une image influencée, et donc déformée par les canons de beauté en vigueur à l'époque.

Le narrateur de Hawthorne condamne une telle approche qui néglige la vraie personnalité de Hilda. Pour lui, la démarche de Kenyon met à mal l'intégrité de la jeune femme. Kenyon ressemble ici à Holgrave qui, comme le sculpteur, transforme les personnes qui l'entourent en les immobilisant sur le support de ses daguerréotypes. Ce qui importe dans l'art, aux yeux du narrateur et, au-delà, de Hawthorne, c'est son pouvoir de retranscrire des émotions. C'est dans ce cas, et uniquement dans ce cas, que l'art devient appréciable. C'est pour cela que, plus que l'œuvre d'art finale produite par le sculpteur, le narrateur apprécie la façon dont Kenyon travaille la matière. Dans son corps à corps avec la matière, Kenyon laisse s'exprimer ses vrais sentiments : « ... more interesting than even the final marble, as being the intimate production of the sculptor himself, moulded throughout with his loving hands, and nearest to his imagination and heart » (*Faun*, 114). On remarque un écart entre ce que Kenyon ressent en ébauchant son œuvre et le résultat final qu'il vise et qu'il souhaite trop parfait. C'est cette perfection tant recherchée par les artistes qui fait que l'œuvre finale ne possède que peu de qualités aux yeux du narrateur. Elle semble trop lisse, gommée de toute aspérité, et en ce sens, ne ressemble ni à la vie, ni au réel. On comprend alors que la vocation de l'art n'est pas la même pour les protagonistes que pour le narrateur de Hawthorne. Pour les premiers, l'art est un outil dont ils se servent pour immobiliser le quotidien. Pour le narrateur, l'art est au

---

<sup>200</sup> Cité par Joel Pfister, *The Production of Personal Life*, Stanford: Stanford UP, 1991, p. 38.

contraire au service de l'homme et lui permet d'échapper à la rationalité de l'existence et de la modernité du dix-neuvième siècle, comme nous le soulignons plus loin.

Soulignons par ailleurs que la simple vue du nu provoque chez Kenyon une angoisse qui n'est pas uniquement liée à la peur de l'indigène, mais plutôt à la crainte de voir apparaître en lui des émotions qu'il identifie comme différentes des siennes. En d'autres termes, il a peur de voir surgir en lui un alter, un autre. Nous touchons ici aux thèses de psychanalyse développées par Freud au début du vingtième siècle, et plus particulièrement à l'opposition entre le « principe de plaisir » et le « principe de réalité » qu'il met en place dans *L'Interprétation des rêves*<sup>201</sup> (1900). Le principe de réalité, régulé par le sur-moi, désigne la capacité à ajourner la satisfaction pulsionnelle. Sans lui, l'homme se laisserait aller à ses pulsions animales et ne se comporterait pas en être civilisé. A la vue des corps nus, Kenyon éprouve sans doute l'angoisse de perdre son principe de réalité, et donc de laisser s'exprimer ses pulsions. C'est pourquoi, la simple vue ou le simple fait de se les imaginer provoque chez lui une angoisse. L'adverbe « hastily », qui décrit la façon dont Kenyon trace les contours des corps nus, traduit une sorte d'appréhension de découvrir en lui des traces de la perversité. Kenyon ne s'attarde pas sur ces corps déshabillés. Il les ébauche rapidement, un peu comme pour dissiper au plus vite l'idée qu'il pourrait éprouver du plaisir (plaisir qu'il considérerait comme malsain) en dessinant ces ébauches. Ce n'est que lorsqu'il prend le contrôle de ces formes nues, lorsqu'il les immobilise à l'aide de son crayon, qu'elles deviennent, à ses yeux, inoffensives. A ce moment-là, les pulsions du sculpteur ne risquent plus de surgir. Ses deux types d'angoisse (celle de l'étranger au moi et celle du moi étranger) disparaissent.

En outre, il est intéressant de noter que, au moment où Hawthorne rédige *The Marble Faun*, la sculpture est un art très en vogue aux Etats-Unis :

The best time – almost the only time – to be a sculptor in America, whether native-born or foreign, was a hundred years ago. The two decades before the Civil War saw public interest at its peak. Never before and never afterward would the public of the United States see, talk about, and in fact buy, as many statues, statuettes, or busts<sup>202</sup>.

On comprend peut-être mieux l'option choisie par l'éditeur de Hawthorne qui décida de changer le titre du roman pour le marché américain. Il jugea sans doute que les lecteurs

<sup>201</sup> Sigmund FREUD, *L'interprétation des rêves*, Paris: PUF, 1980.

<sup>202</sup> Carl BODE, *op. cit.*, p. 93.

seraient plus attirés par un titre comme *The Marble Faun*, qui évoque très directement la sculpture, que par le titre sous lequel le récit avait été commercialisé en Grande Bretagne, *The Transformation*. En découvrant le récit de Hawthorne, le public américain avait sans doute en tête deux sculptures très célèbres aux Etats-Unis. On pense à la statue de George Washington sculptée par Horatio Greenough (1842) et à celle de l'esclave grecque de Hiram Powers (1845). Dans les deux cas, les statues représentent des nus. Dans *The Anatomy of American Popular Culture*, Carl Bode déclare que la première de ces œuvres, donnant à voir un Washington à moitié nu, fut très mal acceptée par les Américains, sans doute parce qu'ils refusaient de voir le héros national dans une position aussi vulgaire. Carl Bode cite un sénateur :

It [the statue] looks like a great Herculean, warrior-like *Venus in the bath*; [...] unchessed, with a huge napkin lying in his lap and covering the lower extremities, and he [Washington], preparing to perform his ablutions, is in the act of consigning his sword to the care of the attendant<sup>203</sup>.

La seconde œuvre d'art, représentant une jeune chrétienne grecque portant une large croix sur sa poitrine et battue par les Turcs, fut bien mieux accueillie parce que son créateur prit soin de préparer le public en expliquant qu'il avait cherché à mettre à nu non pas un corps, mais un esprit<sup>204</sup>. D'où la réaction très positive d'un pasteur qui y voyait un message d'ordre moral : « She was not unclothed; she was clothed in holiness<sup>205</sup> ». Le succès de Hiram Powers fut tel que beaucoup de critiques américains le comparèrent à Praxitèle. Dans *The Marble Faun*, la nudité du Faun de Praxitèle ne choque pas les artistes, sans doute parce qu'ils y voient une allégorie de l'innocence humaine. L'art pour eux est malléable ; ils le manipulent à leur guise pour minimiser son impact.

Comme Kenyon, Miriam craint, elle aussi, de voir son principe de plaisir prendre le dessus sur son principe de réalité. Elle a peur de cet autre qu'elle sent s'animer dans les tréfonds de son être. Cependant, son attitude est différente de celle du sculpteur. Elle ne refoule pas totalement cet alter. Elle a conscience de la complexité de sa personnalité et, même si elle le regrette, l'accepte plus volontiers que Kenyon. Cependant, elle aimerait devenir aussi prévisible que les personnages apparaissant dans les œuvres des musées romains. Miriam se

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>204</sup> Les réactions différentes que suscitérent les deux œuvres d'art viennent aussi du fait que la statue de la jeune fille grecque était un sujet étranger que le public américain abordait avec plus de distance.

<sup>205</sup> Carl BODE, *op. cit.*, p. 95.

plaît à imaginer ses émotions figées dans le marbre de Kenyon parce qu'elle considère que son caractère impétueux fait d'elle quelqu'un d'anormal. Elle a conscience que son attitude n'est pas conforme à ce que l'on attend de la femme au dix-neuvième siècle : « 'You turn feverish men into cool, quiet marble. What a blessed change for them! Would you could do as much for me!' » (*Faun*, 119). Miriam apparaît plus fine psychologue que son ami et a conscience de la force du principe de plaisir et de l'élan pulsionnel. Elle mesure qu'il existe en elle, comme en chaque individu, quelque chose qu'elle ne peut (mais qu'elle souhaiterait) contrôler. Elle aimerait correspondre à l'idéal féminin de son époque dont les qualités semblent être diamétralement opposées à celles qui ressortent de la description de Cléopâtre (« fierce, voluptuous, passionate, tender, wicked, terrible, and full of poisonous and rapturous enchantment » (*Faun*, 127)). Cette description fait apparaître en creux l'image d'une femme au tempérament modéré et au caractère toujours égal. Dans *Les Bonnes manières*<sup>206</sup>, John F. Kasson parle du sentiment de culpabilité éprouvé au dix-neuvième siècle par les femmes qui n'arrivent pas à contrôler leurs humeurs et qui s'éloignent de cet idéal<sup>207</sup>. Il montre que, en cédant à ses émotions, la femme a l'impression de remettre en cause sa féminité. Il cite le *Miss Leslie's Behaviour Book* (1859) qui décrit l'horreur d'un visage de femme en colère et qui propose un remède aux accès de passion : « Rien ne serait plus efficace qu'un miroir tendu à ses yeux, où elle découvrirait l'objet choquant qu'elle est devenue<sup>208</sup> ».

En filigrane, Hawthorne reprend donc ici un thème très répandu dans la littérature populaire du dix-neuvième siècle. Il s'agit des sentiments passionnés. L'évolution de Miriam suit celle des héroïnes des romans populaires. A mesure que le récit progresse, son caractère s'adoucit de plus en plus. Et, suivant le schéma traditionnel de la littérature sentimentale, c'est en s'attachant à Donatello qu'elle réussit à trouver son équilibre émotionnel. Dans *Private Woman, Public Stage*, Mary Kelley résume cette tendance des héroïnes de romans populaires : « The literary domestics tucked heavily in love stories, in love as well as denied, in the allure and the danger of passions. But they sought to remind themselves and their readers of a higher, truer love<sup>209</sup> ». Pour illustrer son propos, elle cite *Woman an Enigma*, écrit en 1843 par Maria McIntosh :

<sup>206</sup> John F. KASSON, *op. cit.*, p. 204.

<sup>207</sup> J.F. Kasson traite du contexte américain. Même si les origines de Miriam sont assez mystérieuses, elle apparaît tantôt comme très éloignée, tantôt comme assez proche de la culture américaine. Sa difficulté à accepter certains de traits de son caractère, qu'elle juge trop passionnés, nous donnent l'impression que Hawthorne a construit ce personnage en ayant en tête l'archétype féminin de son époque et de sa culture.

<sup>208</sup> *Miss Leslie's Behaviour Book* (1859), cité par John F. Kasson, *op. cit.*, p. 204.

<sup>209</sup> Mary KELLEY, *Private Woman, Public Stage: Literary Domesticity in Nineteenth-Century America*, New York: Oxford UP, 1983, p. 268.

What love is, is not the sport of an exuberant fancy, not the wild tumult of passion. [Rather it is] the deep, earnest emotion with which a spirit devotes itself to another spirit, seeks his happiness and rejoices [...] Such a love – and no other – deserves the name and elevates and purifies the heart into which it enters, it extends its view of its own obligations, and strengthens it for their performances<sup>210</sup>.

La façon dont évolue le personnage de Miriam au cours du récit montre que, sur la question des qualités que devait posséder la femme, Hawthorne partageait le point de vue des auteurs populaires. Ainsi, à la fin du récit, Miriam parle de son devoir d'attendre la sortie de prison de Donatello pour fonder un foyer avec lui. La même idée de devoir se retrouve chez l'héroïne de la très populaire Catharine Maria Sedgwick, Isabella Linewoods, dont le narrateur souligne la maturation à la fin du récit : « What a change had the discovery of life wrought in Isabella's character! [She is] now governed by a sense of duty, which is to the spirit in this perilous voyage of life what the compass is to the mariner<sup>211</sup> ». Mais, une fois encore, comme c'est souvent le cas à propos d'autres topoi empruntés à la littérature populaire, Hawthorne fait le choix de traiter ces problèmes de façon détournée, très certainement pour se distancier de ce genre qu'il méprisait. Au lieu de mettre en lumière la passion amoureuse, il se focalise sur ses conséquences, comme pour la relation entre Hester et Dimmesdale dans *The Scarlet Letter*. Le narrateur ne décrit aucune scène d'amour entre les deux amants. L'intrigue débute après que l'acte d'amour s'est déroulé, et ce n'est qu'après avoir dompté son caractère passionné que Hester est présentée sous des meilleurs traits.

Les artistes ne se servent pas uniquement de l'immobilité de l'art pour opérer un contrôle sur leurs proches. Ils l'utilisent aussi pour dessiner les contours de leur propre identité. Ceci est particulièrement vrai de Hilda qui est très exigeante envers elle-même et désirerait posséder la perfection des personnages qu'elle découvre dans la peinture. L'art est pour elle un modèle de référence qu'elle utilise pour élaborer son identité. Ainsi conçu, il se met au service de la rhétorique nationale, puisqu'il lui sert de modèle à suivre pour devenir une femme parfaite, aux passions parfaitement maîtrisées, et susceptible de devenir une épouse et une mère dévouée. Nous pensons que, en rédigeant *The Marble Faun*, Hawthorne avait en tête la littérature populaire de son époque qui représentait un outil pédagogique prescriptif. Ainsi, un

---

<sup>210</sup> Maria J. McINTOSH, *Woman an Enigma, or, Life and its Revelings*, New York: Harper: 1843, cité par Mary Kelley, *op. cit.*, p. 268.

<sup>211</sup> Catharine Maria SEDWICK, *The Linewoods*, cité par Mary Kelley, *op. cit.*, p. 269.

article paru dans *The Atlantic Monthly* en 1858 et intitulé « About Pictures », souligne les fonctions didactiques de l'art :

Art, in its broad and permanent meaning, is a language, – the language of sentiment, of character, of national impulse, of individual genius; and for this reason it bears a lesson, a charm, or a sanction to all, – even those least versed in its rules and least alive to its special triumphs<sup>212</sup>.

Il n'est pas surprenant de découvrir cela chez un protagoniste féminin quand on sait le rôle assigné aux femmes dans la société américaine du dix-neuvième siècle. Dans le contexte qui nous intéresse, la femme était un élément de stabilité sociale. C'est pour cela que les manuels de savoir-vivre abondaient en conseils destinés aux jeunes femmes, afin qu'elles puissent remplir le rôle que la société attendait d'elles. En mettant en scène une jeune femme torturée par les exigences de la société, Hawthorne remet en question, d'une certaine manière, les discours de son époque qui faisaient de la femme une sorte de demi-dieu. Il dénonce leur artificialité puisqu'ils envisageaient la femme davantage comme un concept que comme un individu doté de sentiments.

Hilda a souvent recours à l'art pour définir qui elle est. Elevée dans la culture américaine, elle opte pour une approche duale de la vie. Pour elle, les choses se situent, soit du côté du bien, soit du côté du mal. Car, dans la culture américaine et tout particulièrement dans la rhétorique de la Destinée Manifeste, aucun antagonisme n'était toléré, et tout devait répondre à une seule et même logique. C'est la raison pour laquelle Hilda apprécie les œuvres d'art à travers lesquelles elle peut cultiver cette dichotomie. Ceci est particulièrement visible dans son approche du tableau de Guido où l'archange Michel terrasse le Démon. Hilda est fascinée par la façon dont les notions de bien et de mal sont traitées. En effet, dans ce tableau, tout est parfaitement organisé, et ce, de façon extrêmement binaire. Les deux notions sont très strictement polarisées. Découvrant ainsi ce qu'elle pense être l'ébauche du tableau de la chapelle des Capucins, elle déclare :

I am convinced [...] that Guido's own touches are on that ancient scrap of paper! If so, it must be his original sketch for the picture of the Archangel Michel, setting his foot upon the Demon [...] the only difference is that the Demon has a more upturned face, and scowls

---

<sup>212</sup> *The Atlantic Monthly*, Vol. 1, n°4, February 1858, *op. cit.*

vindictively at the Archangel, who turns away his eyes in painful disgust. (*Faun*, 139)

La référence religieuse nous rappelle évidemment la façon dont les puritains approchaient la réalité et à l'axiologie bien / mal qu'ils utilisaient pour ordonner le monde. Elle évoque également l'idée de normalité véhiculée par les discours officiels. Kenyon est, lui aussi, comme Hilda, influencé par cette façon de concevoir l'existence. Admirant le tableau de Guido dans la chapelle des Capucins, il se livre au même découpage que sa camarade : « 'There is a degree of pain, trouble, and disgust at being brought in contact with sin, even for the purpose of quelling and punishing it' » (*Faun*, 183). Hilda pense en fait pouvoir élaborer un découpage similaire du réel. Elle aimerait que ses actions, ses gestes, ses pensées, la conduisent du côté de l'axe du bien. C'est pour cela qu'elle éprouve certaines difficultés à s'investir dans le quotidien et qu'elle aime se réfugier dans les galeries des musées romains où l'organisation spatiale des œuvres suit une axiologie bien / mal très clairement identifiable. Dès le premier paragraphe, le narrateur souligne cette spécificité des galeries d'art :

Here, likewise, is seen a symbol (as apt, at this moment, as it was thousand years ago) of the Human Soul, with its choice of Innocence or Evil close at hand, in the pretty figure of a child, clasping a dove to her bosom, but assaulted by a snake. (*Faun*, 5)

Ce passage a bien évidemment valeur de prolepse. L'enfant à la colombe symbolise Hilda qui pense pouvoir, sa vie durant, choisir entre le bien ou le mal. On perçoit toute l'ironie du narrateur qui, dans les pages qui suivent, détruit peu à peu cette axiologie si parfaitement binaire, à mesure que les personnages font l'apprentissage de la vie réelle, du quotidien, en dehors des signes.

Hilda évolue donc dans le domaine de la lecture référentielle. Sa quête de signes transparait dans la façon dont elle identifie l'ébauche dessinée par Guido. Elle est tellement habituée au domaine des signes qu'elle arrive à reconnaître le dessin du peintre malgré la confusion créée par le deuxième dessin apposé sur l'original :

The drawing had been originally very slight, and had suffered more from time and hard usage than almost any other in the collection; it appeared, too, that there had been an attempt (perhaps by the very hand that drew it) to obliterate the design. (*Faun*, 139)

La situation nous rappelle évidemment la découverte du parchemin faite par le narrateur de « The Custom-House ». Dans les deux récits, le document découvert prend la forme d'un palimpseste. Mais, la façon dont Hilda et le narrateur utilisent le palimpseste est différente. Hilda ne procède pas à une réécriture du document ; elle en fait uniquement une lecture. Son attitude est superficielle alors que le narrateur de « The Custom-House » a une approche plus créatrice, puisqu'il détourne l'original lorsqu'il met en place le récit de Hester. Le comportement de Hilda reflète sa révérence pour les Grands Maîtres et pour l'autorité en général. C'est principalement ce respect des autorités qui l'immobilise au point de l'empêcher d'agir dans le quotidien. Elle ne peut fonctionner sans le discours des autorités. C'est tout le contraire qui se produit pour le narrateur de « The Custom-House ». Les deux situations, à la fois très similaires et très différentes, fonctionnent comme des métonymies du rapport complexe qu'entretiennent Hilda et le narrateur de « The Custom-House » à l'intime et au public. Leur situation de départ est la même. Quand il évolue sous la coupe des autorités publiques, le narrateur-auteur dévoile son nom uniquement par l'intermédiaire de stencil marquant les marchandises de son empreinte réglementaire. En abandonnant son travail d'écriture, le narrateur a l'impression d'être amputé d'un pan de sa personnalité :

No longer seeking nor caring that my name should be blazoned abroad on title-pages, I smiled to think that it had now another kind of vogue. The Custom-House marker imprinted it, with a stencil and black paint, on pepper-bags, and baskets of annatto, and cigar-boxes, and bales of all kinds of dutiable merchandise, in testimony that these commodities had paid the impost, and gone regularly through the office. (*CH*, 50)

Le narrateur paraît être à la merci des autorités publiques qui décident de ce qu'il est, un peu comme Hilda, qui dessine les contours de sa personnalité en se référant aux autorités artistiques. Mais, le narrateur refuse cette emprise officielle sur son intimité. Il méprise toutes les traces qu'ont laissées les autorités publiques dans le bureau de douane et saisit la première occasion donnée (la découverte du récit de Pue) pour quitter l'univers des signes officiels et s'investir dans celui de la création personnelle. C'est par ce mouvement libérateur qu'il dit avoir retrouvé son identité d'homme de lettres.

Contrairement au narrateur de « The Custom-House », Hilda ne cherche pas à quitter le domaine des signes. Si elle admire la toile de Guido, c'est parce que l'ange qui y figure lui sert de référence et de modèle. Cette attirance pour le domaine des signes traduit chez elle une peur de vivre dans le quotidien, et surtout, une incapacité à exister en dehors d'un cadre que

d'autres ont tracé pour elle. Nous pensons ainsi que les fréquentes allusions à l'art, à ceux qu'elle nomme les Grands Maîtres, symbolise la dépendance que les citoyens américains pouvaient éprouver envers le discours des manuels de savoir-vivre et autres magazines à visée pédagogique. La remarque de Miriam faite à Hilda (« 'You take these matters more religiously than I can, for my life' » (*Faun*, 139)) se révèle alors particulièrement sarcastique. Les « choses » auxquelles Miriam fait allusion, pourraient être le discours des autorités publiques et les archétypes masculins et féminins qu'ils valorisaient. La réflexion de Miriam pourrait s'apparenter à une remise en question de la légitimité des discours officiels. Une connaissance du contexte socio-historique permet donc de mesurer la complexité des récits de Hawthorne ainsi que leur ancrage culturel.

Témoin du meurtre, Hilda se rend compte que l'axiologie bien / mal qu'elle avait agencée est fragilisée. Elle découvre que, malgré tous ses efforts pour évoluer dans le domaine du bien, elle est obligée de connaître le mal. Cet apprentissage du mal marque pour elle la découverte de la complexité du fonctionnement intérieur de l'individu. Elle prend conscience que l'individu peut vivre avec la connaissance du bien et du mal, même en épousant, comme elle le fait, une philosophie de vie centrée sur l'idée de perfection. En fait, comme pour ses deux compagnons, son séjour à Rome est l'occasion de faire l'expérience du domaine de la connaissance en profondeur. Alors même qu'elle et ses camarades s'attendaient à évoluer dans l'univers rassurant du domaine des signes, ils apprennent, petit à petit, que la vie ne se limite pas à une connaissance superficielle, mais que chaque individu possède une profondeur et une épaisseur qui se manifestent à eux chaque fois qu'ils font une rencontre directe du quotidien (comme le soir du meurtre). Ce n'est pas pour autant que Hilda renonce au domaine de la connaissance référentielle. Malgré l'antagonisme qu'elle ressent, elle n'est pas encore prête à aborder la réalité de façon directe. Elle se sent encore obligée de passer par un discours préexistant afin de trouver dans l'art une référence à laquelle elle pourrait s'identifier. Après le crime, il ne lui est plus possible de s'identifier à l'archange Michel du tableau de Guido. C'est pourquoi, elle se tourne vers une autre œuvre capable de refléter ce qu'elle ressent. Dans le portrait de Béatrice Cenci, elle trouve un référent adapté à la découverte qu'elle vient de faire. Devant ce portrait, elle semble procéder à une re-définition de sa personnalité, en tenant compte de la complexification qu'elle vient de découvrir. Le portrait de Béatrice Cenci fonctionne comme un cadre rassurant, et le rapprochement avec cette figure célèbre lui permet d'accepter sa double connaissance du bien et du mal. Le portrait lui permet de domestiquer l'autre femme qu'elle devient après le meurtre, parce qu'il

lui renvoie l'image et les signes d'une personnalité complexe. Comme Kenyon dans son approche du nu, elle craint certains aspects de sa personnalité ignorés (sciemment ou non) jusqu'alors. Elle a peur de cet autre qui est elle, mais qu'aucun des discours de l'époque n'évoque. Elle a besoin de se tourner vers l'art pour trouver une caution, pour justifier l'état dans lequel elle se trouve, comme c'est le cas lorsqu'elle est face au portrait de Béatrice :

She fancied – nor was it without horror – that Beatrice's expression, seen aside and vanishing a moment, had been depicted in her own face, likewise, and flitting from it as timorously.  
“Am I, too, stained with guilt?” thought the poor girl, hiding her face in her hands. (*Faun*, 205)

Le narrateur poursuit l'identification entre Béatrice Cenci et l'artiste américaine. L'une comme l'autre a connu l'horreur du crime de façon indirecte, par l'intermédiaire de personnes qui leur étaient proches :

It was the intimate consciousness of her father's sin that threw its shadow over her, and frightened her into a remote and inaccessible region, where no sympathy could come. It was the knowledge of Miriam's guilt that lent the same expression to Hilda's face. (*Faun*, 205)

Néanmoins, Hilda est obligée de jouer avec le reflet du miroir pour arriver à comprendre les émotions qui ressortent du portrait. Son approche de la peinture est moins directe. Elle prend le temps de découvrir ce qui se cache derrière le visage de cette jeune femme, un peu comme si elle partait à la recherche de ses sentiments profonds et de sa vie intérieure :

It is a peculiarity of this picture, that its profoundest expression eludes a straightforward glance, and can only be caught by side glimpses, or when the eye falls casually upon it; even as if the painted face had a life consciousness of its own, and, resolving not to betray its secret of grief or guilt, permitted the true tokens to come forth only when it imagined itself unseen. (*Faun*, 204-05)

Bien évidemment, cette façon de se créer une identité est tout à fait impropre et ne correspond pas à ce qu'est véritablement Hilda. Cette démarche est symptomatique d'une crainte de se laisser vivre et de plonger dans le quotidien. En fait, lorsqu'elle se tourne vers l'art pour se construire une identité et pour valider ses émotions, Hilda met en place une stratégie de défense grâce à laquelle la découverte du péché et de la faute semble moins douloureuse.

Miriam, qui, rappelons-le, perd momentanément l'amitié de Hilda après avoir participé au meurtre du Modèle, critique l'identification que son amie établit entre elle et l'archange : « 'If it cost her more trouble to be good – if her soul were less white and pure – she would be a more competent critic of this picture, and would estimate it not half so high. I see its defects to-day more clearly than ever before' » (*Faun*, 183-84). Le blanc, symbole d'innocence et de pureté, reste associé à Hilda tout au long du récit. Se décrivant à Miriam, Hilda déclare : « I am a poor, lonely girl, whom God has set here in an evil world, and given her only a white robe, and bid her wear it back to Him, as white as when she put it on » (*Faun*, 208). La métaphore qu'elle utilise n'est pas sans nous rappeler un passage de *The Scarlet Letter*. Bien qu'appréciant les talents de brodeuse de Hester, les puritains refusent que la jeune femme confectionne des robes de mariées : « But it is not recorded that, in a single instance, her skill was called in aid to embroider the white veil which was to cover the pure blushes of a bride » (*Letter*, 110). Hilda apparaît donc, comme elle aime le répéter, comme une descendante fidèle des puritains (« 'I am a daughter of the Puritans' » (*Faun*, 362)). Comme eux, elle fait confiance et se laisse abuser par les signes<sup>213</sup> et, comme eux, elle se sent investie d'une mission divine. Elle s'oppose à Hester qui fait l'expérience de la vie, qui commet des erreurs mais qui, finalement, se lance dans un projet ancré dans le quotidien de la communauté puritaine.

Mais revenons à la maturation de Miriam. Cette dernière se permet de douter des qualités du tableau de Guido, remettant en question la représentation symbolique qu'il fait de la vertu à travers l'archange St. Michel : « 'But, is it thus that Virtue looks, the moment after its death-struggle with Evil? No, no! I could have told Guido better' » (*Faun*, 184). On l'aura compris, Miriam, contrairement à Hilda, n'évolue pas (ou plus) dans le domaine de la lecture référentielle. Elle quitte le domaine des signes en affirmant la prépondérance du monde du vécu. En participant au crime, elle comprend qu'il est impossible d'arriver à un contrôle des émotions aussi total que dans l'art. Elle, qui n'a pas pu contrôler ses instincts et ses pulsions, comprend enfin que la vie ne peut être maîtrisée et que les actes individuels échappent parfois à la raison. D'où le ton sarcastique qu'elle emploie pour décrire l'approche que Hilda a du tableau de Guido. Son attitude nous renseigne également sur la position de Hawthorne à

---

<sup>213</sup> Comme, par exemple, lorsque les Bostoniens interprètent la pâleur de Dimmesdale comme le signe de la pureté de son âme : « [...] the paleness of the young minister's cheek was accounted for by his too earnest devotion to study [...] Some declared, that, if Mr. Dimmesdale were really going to die, it was cause enough, that the world he was not worthy to be any longer trodden by his feet. » (*Letter*, 152-53).

l'égard de la politique des autorités publiques. Le personnage de Miriam incarne l'échec de leur politique d'autocontrôle. On voit que pour Hawthorne, les erreurs commises par l'individu s'avèrent être plus formatrices que les discours officiels. La notion de perfectionnement inhérent à ces discours n'empêche pas les personnages d'opérer de mauvais choix.

### c. Dépasser la lecture référentielle

Tout au long de cette partie, nous nous sommes efforcé de montrer l'évolution du rapport au savoir et à la connaissance des artistes de *The Marble Faun*. Nous avons constaté, dans un premier temps, que leur approche d'eux-mêmes et de l'autre passe par la représentation, et qu'ils procèdent par repérage des analogies et des dissemblances. Leur approche de la connaissance est superficielle. A la fin du récit, les artistes semblent avoir pris conscience de la faillibilité des signes. Petit à petit, ils remettent leur approche du savoir en question et commencent à comprendre que la vie a une profondeur qu'ils avaient jusqu'alors ignorée.

Ce cheminement dans le rapport au savoir nous rappelle l'historique dressé par Foucault dans *Les Mots et des choses*, et en particulier la fin de son analyse et son chapitre intitulé « Les limites de la représentation <sup>214</sup> ». Foucault débute son ouvrage en montrant comment, à l'âge classique, « la pensée se meut dans l'élément de la ressemblance » :

Jusqu'à la fin du 16<sup>ième</sup> siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une part l'exégèse et l'interprétation des textes ; c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter<sup>215</sup>.

Dans cette approche du savoir, le signe est une valeur sûre : Foucault parle de « la certitude de la raison : un signe peut être si constant qu'on est sûr de sa fidélité (c'est ainsi que la respiration désigne la vie)<sup>216</sup> ». Il étudie quatre notions qui participent de l'articulation du savoir de la ressemblance : la *convenientia* (ressemblances des choses proches physiquement, ressemblance liée à l'espace), l'*aemulation* (convenance affranchie de la loi du lieu), l'analogie (analogie où se superposent *convenientia* et *aemulation*) et *sympathie* (« instance

---

<sup>214</sup> Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966.

<sup>215</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>216</sup> *Ibid.* p. 72.

du Même qui a le dangereux pouvoir d'assimiler dans la ressemblance <sup>217</sup>»). Les trois artistes ont très souvent recours à la dernière de ces quatre instances. On pense à Hilda qui se compare à l'archange du tableau du grand maître italien, ou encore à elle et ses deux camarades qui assimilent entièrement la statue du Faun de Praxitèle à leur camarade Donatello, tant et si bien que ce dernier finit par devenir à leurs yeux une réincarnation du Faun de marbre. Ainsi présentée, la démarche des artistes est semblable à celle de Don Quichotte, dont Foucault analyse la quête des similitudes :

Son aventure sera un déchiffrement du monde : un parcours minutieux pour relever sur toute la surface de la terre les figures qui montrent que les livres disent vrai. L'exploit doit être preuve : il consiste non pas à triompher réellement, [...] mais à transformer la réalité en signes. [...]

Tout son chemin est une quête aux similitudes : les moindres analogies sont sollicitées comme des signes assoupis qu'on doit réveiller pour qu'ils se mettent à nouveau à parler<sup>218</sup>.

Et, comme pour les protagonistes de *The Marble Faun*, les signes déçoivent Don Quichotte. Comme les personnages des tableaux observés par les artistes, les mots des livres de Don Quichotte errent sans contenu, sans ressemblance pour les remplir ; ils ne marquent plus les choses.

Selon Michel Foucault, l'approche du savoir se modifie au dix-neuvième siècle, lorsque se constituent des domaines de connaissance tels que la philosophie, la biologie ou l'économie politique. À partir de cette époque, « les choses obéissent aux lois de leur propre devenir et non plus à celles de la représentation. L'homme apparaît en tant que sujet qui parle, vit, travaille.<sup>219</sup> ». On entre alors dans le domaine de la connaissance en profondeur. C'est l'avènement d'une nouvelle dimension qui vient menacer les ordres de la représentation infinie. L'organisation du savoir en surface, telle que la pratiquent les artistes de *The Marble Faun*, est remise en cause. En lieu et place de cette organisation superficielle apparaissent des plans d'organisation spatio-temporels. Partout, c'est le « pli » qui domine. Pour Michel Foucault, le « pli » est ce qui constitue une « épaisseur ». Il cite l'exemple de Cuvier qui, lorsqu'il distingue quatre grands embranchements, « ne définit pas des généralités plus vastes que les genres et les classes, mais au contraire des fractures qui vont empêcher tout continuum

---

<sup>217</sup> *Ibid.* p. 38.

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 61.

<sup>219</sup> *Ibid.* p. 263.

d'espèces de se grouper en termes de plus en plus nombreux. Les embranchements, ou plan d'organisation, mettent en jeu des axes, des orientations, des dynamismes, d'après lesquels le vivant se plie de telle ou telle manière<sup>220</sup> ». Ces nouveaux domaines de connaissance permettent d'appréhender la réalité différemment, mais surtout, elles viennent briser les séries, et fracturer les continuums. Pour Michel Foucault, il existe une différence de nature entre la forme de contenu et la forme d'expression, entre le visible et l'énonçable. Entre les deux, il n'y a pas d'isomorphisme, pas de conformité. Le vrai ne se définit pas par une conformité ou une forme commune, ni par une correspondance entre les deux formes. Ainsi, toute la dernière partie des *Mots et les choses* montre que l'isomorphisme et l'homologie n'existent pas :

On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne se loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe<sup>221</sup>.

A mesure que le récit progresse, les protagonistes de *The Marble Faun* font l'expérience à la fois de la faillibilité des signes et du « pli », de la profondeur. La première étape vers la connaissance en profondeur passe par la prise de conscience de la faillibilité du signe. Au début de l'intrigue, les artistes pensent pouvoir trouver un reflet de la réalité dans les œuvres d'art. Ils optent pour cette approche indirecte de la réalité parce qu'elle leur offre l'image d'un monde ordonné, parce qu'elle introduit l'intelligible dans ce qui échappe à leur entendement. Ainsi conçu, l'art est envisagé comme étant identique à la vie. C'est sans doute pourquoi Miriam ne peut apprécier la nudité dans la peinture :

'I am weary, even more than I am ashamed, of seeing such things. Now-a-days, people are as good as born in their clothes, and there is practically not a nude being in existence. An artist, therefore, – as you must candidly confess, – cannot sculpture nudity with a pure heart, if only because he is compelled to steal guilty glimpses at hired models.'  
(*Faun*, 123)

L'explication qu'elle livre à Kenyon s'appuie sur des arguments historiques et sociologiques. Elle confond l'esthétique avec le pratique et, en cela, se positionne, en tant qu'artiste, différemment de Hawthorne qui, dans la préface de *The House of the Seven Gables*, souligne

---

<sup>220</sup> *Ibid.* p. 263.

<sup>221</sup> *Ibid.* p. 25.

sa volonté de prendre des libertés par rapport au réel. Au début du récit, Miriam est incapable de faire la différence entre les signes présents dans les œuvres d'art et la réalité. Pour elle, la sphère artistique dans laquelle elle évolue est le miroir de ce qui se passe dans le quotidien. C'est la raison pour laquelle elle s'émeut devant le dessin d'une chaussure d'enfant :

There was a drawing of an infant's shoe, half-worn out, with the airy print of the blessed foot within, a thing that would make a mother smile or weep out of the very depths of her heart; and yet, an actual mother would not have been likely to appreciate the poetry of the little shoe, until Miriam revealed it to her. (*Faun*, 45)

Le narrateur établit de façon très claire une distinction entre l'artiste qu'est Miriam et la femme habituée à la réalité du quotidien qu'est la mère. Il désire sans doute ici montrer combien Miriam et ses amis, à force d'évoluer dans un univers de la représentation et de n'avoir qu'une approche indirecte de la réalité, ont oublié ce qu'était vraiment l'ordinaire. Le narrateur, et au-delà, l'auteur, souligne ici que l'art ne dit que ce que l'artiste ou son spectateur, lui fait dire. Car, en réalité, ce qui plaît à Miriam dans ce dessin, ce n'est pas le vulgaire, mais sa représentation, avec tout ce que cela implique en termes de techniques artistiques :

The latter sketches were domestic and common scenes, so finely and subtly idealized that they seemed such as we may see at any moment, and everywhere; while still there was the indefinable something added, or taken away, which makes all the difference between sordid life and an earthly paradise. (*Faun*, 45)

C'est en faisant l'expérience du quotidien, en plongeant, parfois à son insu, dans la violence de la vie et du quotidien, que Miriam parvient à comprendre que le réel échappe à toute représentation, même par le biais de signes mimant l'identique. Elle comprend les limites d'une approche référentielle de la réalité. Elle comprend que l'art n'est pas une science permettant d'approcher la vérité.

Plus loin dans le récit, Miriam est obligée de prendre conscience de la faillibilité des signes. Juste avant le meurtre, penchée sur le bassin de la fontaine de Trévi, elle songe à l'histoire de Corinne, l'héroïne éponyme du roman de Madame de Staël, qui avait reconnu son amant, Lord Nelvil, grâce au reflet projeté sur l'eau du bassin de la fontaine. Mais, Miriam se rend compte que les signes ne peuvent défier les lois de l'optique lorsqu'elle comprend que son

persécuteur, le Modèle, est à ses côtés et que le reflet de l'eau de la fontaine n'a pas été capable de lui renvoyer les signes de cette présence indésirable :

In Miriam's case, however, (owing to the agitation of the water, its transparency, and the angle at which she was compelled to lean over,) no reflected image appeared; nor, from the same causes, would it have been possible for the recognition between Corinne and her lover to take place. (*Faun*, 146)

Elle comprend que le reflet de l'eau la trahit : « My left-hand companion puzzles me; a shapeless mass, as indistinct as the premonition of calamity! » (*Faun*, 147). C'est à ce moment précis que Miriam quitte l'univers des signes, quand elle prend conscience qu'elle ne peut découvrir la vérité de la vie sans l'affronter de façon directe, en d'autres termes, quand elle adopte, pour la première fois une approche directe et indifférée de la réalité : « She had turned round, while speaking, and saw beside her the strange creature, whose attendance on her was already familiar, as a marvel and a jest, to the whole company of artists » (*Faun*, 147).

La découverte de la faillibilité des signes est la première étape des artistes vers une approche directe du quotidien. La seconde étape est franchie lorsqu'ils apprennent à accepter l'incontrôlable et l'inintelligible. Cet apprentissage se fait progressivement. Comme nous l'avons suggéré auparavant à propos de Hilda, ils prennent tout d'abord conscience de l'existence, dans chaque individu, d'une vie intérieure riche et complexe, mais surtout, ils sont, à la fin, prêts à accepter le caractère incontrôlable de leur être. C'est le cas de Kenyon qui accepte de voir surgir sous ses yeux les émotions les plus intimes de Donatello dont il sculpte le buste. Avant de commencer son travail, le jeune sculpteur se fixe pour objectif de faire apparaître la complexité du caractère de son camarade, ce qui est déjà une preuve de sa maturation. En effet, il est à présent capable d'accepter Donatello tel qu'il est et il n'éprouve plus le besoin de l'immobiliser dans le marbre de Praxitèle. Ce faisant, il découvre que toute tentative visant à figer la vie intérieure est vaine. En effet il éprouve énormément de difficulté à procéder à la mise en forme du buste :

He had never undertaken a portrait-bust which gave him so much trouble as Donatello's; not that there was any special difficulty in hitting the likeness, though, even in this respect, the grace and harmony of the features seemed inconsistent with a prominent expression of personality. But he was chiefly perplexed how to make

this genial and kindly type of countenance the index of the mind within. (*Faun*, 270)

De façon accidentelle, Kenyon parvient à donner au buste une expression que Donatello identifie comme illustrant parfaitement ce qu'il ressent au moment où il pose pour son ami, c'est-à-dire, quelques jours après le meurtre :

By some accidental handling of the clay, entirely independent of his own will, Kenyon had given the countenance a distorted and violent look, combining animal fierceness with intelligent hatred. (*Faun*, 272)

L'expression qui se lit sur le visage du jeune Italien ne convient pas à Kenyon, mais Donatello insiste pour que le sculpteur ne modifie aucun détail de son œuvre :

“What have I done?” said the sculptor, shocked at his own casual production. “It were a sin to let the clay, which bears your features, harden into a look like that. Cain never wore an uglier one!”  
“For that very reason, let it remain!” (*Faun*, 272)

La décision de Kenyon de laisser la statue intacte démontre qu'il a quitté le domaine de la représentation et qu'il est prêt à accepter celle de la connaissance en profondeur. A ce moment du récit, Kenyon prend conscience de ce que Foucault nomme le « pli », c'est-à-dire, les profondeurs de la personnalité. Il en accepte toutes les propriétés (sa laideur aussi bien que son inintelligibilité) et comprend alors le caractère inapproprié des discours véhiculés par les manuels de savoir-vivre qui prônaient un contrôle total des émotions. Par ailleurs, le travail de Kenyon sur la matière évoque la façon dont les transcendentalistes concevaient l'inspiration et le génie artistique. Pour Bronson Alcott : « There can be no will in composition. The spirit within is the only writer<sup>222</sup> ». De même, pour Orestes Brownson: « [The poet] does not seek his song. It comes to him. It is given him<sup>223</sup> ». La même idée se retrouve chez Emerson : « A work of art is something that the Reason creates in spite of the hands<sup>224</sup> ». Tous pensent que l'artiste est impuissant devant sa matière et que seul son esprit opère.

---

<sup>222</sup> Bronson ALCOTT, *The Journals of Bronson Alcott*, selected and edited by Odell Shepard, Boston: Little, Brown, 1938, p. 206.

<sup>223</sup> Orestes BROWNSON, « Wordsworth's Poems. » *Boston Quarterly Review* 2 (1838) p. 143.

<sup>224</sup> Ralph Waldo EMERSON, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, vol. V, Cambridge: Harvard University Press, 1960, p. 208. Les auteurs des notes 139, 140 et 141 sont cités dans Lawrence Buell, *Literary Transcendentalism: Style and Vision in the American Renaissance*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1973, p. 56.

La fin du récit évoque aussi l'évolution finale de Kenyon. Seul dans la campagne romaine, le jeune sculpteur découvre les fragments d'une statuette grecque. L'espace d'un instant, il replonge dans l'univers des signes lorsqu'il est attiré de façon presque compulsive vers ces débris. Comme au début de l'intrigue, Kenyon est ici décrit comme happé par le monde de la représentation. Il tente de reconstruire la figure, afin d'avoir la sensation de contrôler le monde extérieur :

In a corner of the excavation, lay a small, round block of stone, much incrustated with earth that had dried and hardened upon it. So, at least, you would have described the object, until the sculptor lifted it, turned it hither and thither, in his hands, brushed off the clinging soil, and finally placed it on the slender neck of the newly discovered statue. (*Faun*, 423)

Comme au début du récit, Kenyon cherche à trouver du sens, à ordonner les choses, par l'intermédiaire de l'art et, comme au début du récit, le sculpteur est comparé à un magicien, avec tout ce que cela signifie en termes de pouvoirs magiques et maléfiques :

The effect was magical. It immediately lighted up and vivified the whole figure, endowing it with personality, soul, and intelligence. The beautiful Idea at once asserted its immortality, and converted that heap of forlorn fragments into a whole, as perfect to mind, if not to the eye, as when the new marble gleamed with snowy lustre (*Faun*, 423-24)

L'espace d'un instant, il est à nouveau propulsé dans l'univers des signes et de la représentation et se méprend sur ce qu'est la vie. A nouveau, il se met à confondre l'art et la réalité, et réduit la vie à l'univers artistique : « Here, then, was a treasure for the sculptor to have found. [...] The world was richer than yesterday, by something far more precious than gold » (*Faun*, 424). Mais, très vite, lorsqu'il aperçoit au loin Miriam et Donatello, cet univers de la représentation éclate, et l'ordinaire et le commun rattrapent Kenyon :

He could hardly, we fear, be reckoned a consummate artist, because there was something dearer to him than his art; and by the greater strength of a human affection, the divine statue seemed to fall asunder again, and become only a heap of worthless fragments. (*Faun*, 424)

Comme dans *The Scarlet Letter* et *The House of the Seven Gables*, le lien social triomphe des égoïsmes et les monomanies de chacun des protagonistes disparaissent. Le dernier récit long n'échappe pas à cette règle puisque, comme on le voit dans la dernière citation, l'affection que

le sculpteur ressent pour ses camarades est plus forte que sa passion pour l'art. Plus important encore, son amour pour Hilda lui garantit ce dont sa passion pour la sculpture l'avait jusqu'alors privé : une approche directe de la réalité. Hawthorne rejoint sur ce point son contemporain Emerson qui, dans « Experience », (1844) plaide pour une approche plus spontanée du quotidien : « All good conversations, manners, and actions, come from a spontaneity which forgets usages, and make the moment great. Nature hates calculators; her methods are salutary and impulsive<sup>225</sup> ».

Intéressons-nous par ailleurs à la position spatiale de Kenyon quand il abandonne, de façon définitive, cette fois, la lecture référentielle. Ce lieu, que le narrateur nomme « a cellar-like cavity » (*Faun*, 422) ou encore « an excavation » (*Faun*, 423), nous rappelle la caverne qui apparaît dans le mythe de Platon du livre VII de *La République*<sup>226</sup>. Résumons-le brièvement. Des hommes se trouvent depuis leur enfance enchaînés dans une caverne dont ils ne voient que la paroi du fond. Derrière eux, des montreurs de marionnettes circulent avec des figurations d'hommes, d'animaux et de toutes sortes de choses. Les ombres de ces objets sont projetées par le soleil sur le fond de la caverne. Les prisonniers tiennent ces ombres pour la réalité. Si on détache l'un d'entre eux et si on le force à remonter hors de la caverne, il est d'abord ébloui par la lumière et incapable de discerner ce qu'il y a autour de lui. Peu à peu, il parvient à voir les objets éclairés par le soleil, puis le soleil lui-même. Il comprend alors qu'il est en présence des réalités véritables et que le soleil est cause de tout. Puis il redescend dans la caverne pour aider ses compagnons et veut les convaincre de préférer au monde sensible, symbolisé par les ombres, le monde intelligible des objets réels. Mais sa tentative se heurte à l'incompréhension des captifs qui tentent de le tuer. L'allégorie suggère qu'il est nécessaire de se distancier des réalités matérielles pour connaître la vérité philosophique.

Seul dans la caverne de la campagne romaine, Kenyon est semblable au prisonnier qui comprend qu'il a jusqu'alors fait fausse route, qu'il s'est laissé manipuler par les signes que lui renvoyaient les œuvres d'art. Comme ce prisonnier, Kenyon perçoit que la vérité est ailleurs. Mais la démarche de l'artiste américain est inverse de celle du prisonnier libéré. Alors que l'allégorie illustre le besoin du captif de s'arracher au monde sensible pour marcher vers la vérité, représentée par le soleil, source de l'essence, de l'existence et de la connaissance de tous les objets du monde réel, la démarche de Kenyon consiste à renouer

---

<sup>225</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Experience » (1844), in *Emerson's Essays, op. cit.*, p. 241.

<sup>226</sup> PLATON, *La République*, trad. et intro. Georges Leroux, Paris : Flammarion, 2002.

avec le monde sensible, avec l'ordinaire. Le soleil qui éblouit le prisonnier libéré n'est pas, dans le cas de Kenyon, le monde sensible, mais au contraire l'univers abstrait des signes. La caverne de *The Marble Faun* affirme le primat du quotidien et de l'ordinaire sur toutes les autres formes d'accès au réel (les sciences, croyances et théories). Mais, le mythe de la Caverne, tout comme l'épisode de la caverne romaine, nous livrent la même double métaphore, celle de la recherche du vrai (la dialectique pour Platon) et celle de l'opinion. Le pseudo-savoir (celui des ombres ou de l'univers des signes) est ce qui maintient les prisonniers de Platon et les artistes de Hawthorne enchaînés.

### 3. La rue comme spectacle dans *The House of the Seven Gables*

#### a. La musique de l'orgue de Barbarie

Clifford évolue également dans le monde des signes et de la représentation, comme en témoigne son prétendu goût pour le beau, qui se manifeste notamment au cours de l'épisode des bulles de savon qu'il souffle à travers la fenêtre de sa chambre :

Behold him! Behold him, there, at the arch-window, with an earthen pipe in his mouth! Behold him with his gray hair, and a wan, unreal smile over his countenance, where still hovered beautiful grace, which his worst enemy must have acknowledged to be spiritual and immoral since it has survived so long! (*House*, 171)

La fascination de Clifford pour quelque chose d'aussi immatériel que des bulles de savon témoigne de sa volonté de vivre en dehors de la réalité. Elle met en évidence son manque de pragmatisme et d'enracinement dans le quotidien. Dans *The House*, Hawthorne dénonce le manque d'implication de Clifford dans la réalité. Pour ce faire, il le soumet à la logique du quotidien et de l'ordinaire. Ainsi, de l'univers éthéré de la représentation, Clifford est contraint de plonger dans le monde cruel et mesquin de la rue.

Clifford est en admiration devant le spectacle de rue donné sous les fenêtres de la maison aux sept pignons par le joueur d'orgue de Barbarie. Il est captivé par les mouvements réguliers et prévisibles de l'instrument de musique et se plaît à regarder les petites figurines défiler harmonieusement sous ses yeux. Lors de cet intermède musical, l'artifice du spectacle se substitue à la réalité :

In all their variety of occupation – the cobbler, the blacksmith, the soldier, the lady with her fan, the toper with his bottle, the milk-maid sitting by her cow – this fortunate little society might truly be said to enjoy a harmonious existence, and to make life literally a dance. (*House*, 163)

Mais une fois que le rythme régulier de la musique et des personnages s'arrête et que la réalité reprend le dessus, une fois que le monde de la rue reprend ses droits, Clifford fond en larmes. Il ne tolère pas la vue du visage grimaçant du petit singe juché sur l'épaule du joueur d'orgue de Barbarie :

But, after looking awhile at the long-tailed imp, he was so shocked by his horrible ugliness, spiritual as well as physical, that he actually began to shed tears; a weakness which men of merely delicate endowments – and destitute of the fiercer, deeper, and more tragic power of laughter – can hardly avoid, when the worst and meanest aspect of life happens to be presented to them. (*House*, 164-65)

Par ailleurs, l'orgue de Barbarie est une figure intéressante parce que, tout en évoquant un univers parfaitement organisé et maîtrisé, elle renvoie aussi à l'instabilité du dix-neuvième siècle. Cette analogie paraît évidente lorsque l'on connaît le texte de Emerson intitulé « Circles » (1841). Le rapprochement fonctionne à plusieurs niveaux. Ainsi, tout d'abord, l'orgue de Barbarie ainsi que les mouvements répétés du musicien évoquent très directement le titre de l'essai de Emerson. D'autre part, les textes de Hawthorne et de Emerson insistent particulièrement sur l'impossibilité de trouver de la stabilité dans la société américaine : « An orchard, good tillage, good grounds, seems a fixture, like a gold mine, or a river, to a citizen; to a large farmer, not much more fixed than the state of the crop<sup>227</sup> ». La différence entre les deux récits réside dans le fait que Emerson attribue très précisément l'instabilité de la société aux fluctuations économiques : « Everything looks permanent until its secret is known. A rich estate appears to women a firm and lasting fact; to a merchant, one easily created out of any

---

<sup>227</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Circles » (1841), in *Emerson's Essays*, *op. cit.*, p. 168.

materials, and one easily lost<sup>228</sup> ». Nous pensons que la simplification opérée par Clifford ne provient pas uniquement de son ignorance du monde des échanges. Son attitude diffère ainsi de celle des femmes ou des citoyens évoqués par Emerson. Alors que la confusion de ces derniers était due à une méconnaissance de l'univers économique, celle de Clifford (et des autres personnages que nous évoquons dans cette partie) vient de sa méconnaissance de la vie en général. Seul un enracinement dans le quotidien lui permettrait de comprendre son erreur.

Comme Coverdale, Clifford n'a qu'une expérience indirecte du réel. Il refuse de l'appréhender autrement qu'à travers le divertissement. Clifford croit tellement au spectacle qui se joue sous ses yeux qu'il ne supporte pas le retour au vulgaire. La suite du récit corrobore cette idée. Clifford semble comprendre le fossé qui existe entre son existence de reclus dans la maison aux sept pignons et le défilé militaire qui passe sous sa fenêtre. A l'angoisse d'avoir à affronter le vulgaire et le quotidien se mélange une sorte d'attirance pour l'animation de la foule :

Had Clifford attained the balcony, he would probably have leaped into the street, but whether impelled by the species of terror, that sometimes urges the victim over the precipice which he shrinks from or by the natural magnetism, tending towards the great center of humanity – it were not easy to decide. (*House*, 166)

On comprend combien il est important aux yeux de Hawthorne de se mêler aux autres. Comme très souvent dans ses récits, la communion avec autrui est symbolisée par la métaphore d'un champ magnétique si puissant que personne ne peut y résister. C'est sans doute sous l'effet de cette attirance incoercible que Clifford décide de partir pour un voyage en train, métaphore par excellence de son plongeon dans la modernité de son époque. Dans le contexte qui nous intéresse, le train est l'archétype de l'imprévisibilité et du hasard. En choisissant de faire emprunter ce mode de transport à ses personnages, Hawthorne pensait certainement aux nombreux accidents ferroviaires relatés, de façon quasi quotidienne, par la presse. Qui plus est, si l'on en croit Barbara Young Welke, la révolution ferroviaire était un emblème de l'espace public, au sens où elle illustrait parfaitement une volonté de régulation de l'intérêt communautaire. De façon assez paradoxale, la critique fonde son argumentation sur les accidents qui perturbaient les voyages en train et qui poussèrent les autorités publiques à réagir pour protéger les populations locales : « Open platforms gave way to platforms with

---

<sup>228</sup> *Ibid*

gates, gates to fully enclosed platforms. [...] These responses to the demand to reduce injury were part of a broader pattern of state assumption of responsibility to safeguard individual life and health even where that meant limiting individual freedom of action<sup>229</sup> ». Envisagé de la sorte, le train devient le symbole de l'espace communautaire que les autorités publiques cherchèrent à rendre plus sûr. Dans *The House of the Seven Gables*, le train est aussi l'emblème d'un espace que les habitants de la maison aux sept pignons ont, jusqu'alors, cherché à éviter. Ainsi, pour Clifford et Hepzibah, prendre le train revient à mettre un pied dans cet espace communautaire prisé par les autorités.

#### b. Le voyage en train

Lorsque Clifford et sa sœur se retrouvent dans les rues de Salem, le spectacle qu'ils découvrent n'est pas aussi harmonieux que celui dont ils s'étaient régalés du haut de la fenêtre de Clifford. A la mélodie de l'orgue de Barbarie s'oppose la cacophonie de la rue, mais cette cacophonie n'est, pour Clifford, aucunement repoussante. Si le monde extérieur lui est agréable, c'est sans doute parce qu'il s'apprête à opérer, par le truchement d'une mise en spectacle du monde extérieur, une transposition lui permettant d'appréhender ce qu'il voit de façon indirecte. Clifford capte des messages visuels, les transforme en signes, et les utilise pour reconstruire l'espace extérieur, ce qui lui donne le sentiment de maîtriser ce qui se passe autour de lui : « [Clifford's powerful excitement] might be fancifully compared to a joyous piece of music, played with vivacity, but upon a disordered instrument » (*House*, 254). Il fait de cette bal(l)ade un spectacle : « 'These railroads – could but the whistle be made musical, and the rumble and the jar got rid of – are positively the greatest blessing that the ages have wrought out for us. [...] They spiritualize travel' » (*House*, 260). Une fois de plus, Clifford détourne la réalité et interprète ce qu'il vit de manière à rendre l'ordinaire plus poétique. Tant qu'il est confronté à un défilé d'images, Clifford paraît maîtriser et apprécier la situation, sans doute parce que, pour lui, être dans le train revient à assister à la projection d'un diaporama.

Hepzibah n'est pas dans le même état d'esprit que son frère puisque ce plongeon dans la réalité provoque chez elle une angoisse profonde. Les paysages qui défilent sous ses yeux lui font comprendre qu'elle ne maîtrise en rien la situation : « Meanwhile, looking from the window, they could see the world racing past them [...] Everything was unfixed from this

---

<sup>229</sup> Barbara Young WELKE, *Recasting American Liberty, Gender, Race, Law, and the Railroad Revolution, 1865-1920*, New York: Cambridge UP, 2001, p. 30.

age-long rest, and moving at whirlwind speed in a direction opposite to their own » (*House*, 256). Pour se rassurer, elle tente de recourir à un stratagème différent de celui utilisé par son frère. Elle sollicite son imaginaire et projette devant elle la maison aux sept pignons. L'espace qu'elle imagine fonctionne comme un écran de protection qui occulte les paysages de campagne. Même si les moyens employés sont différents, son attitude est semblable à celle de Clifford. Comme Clifford devant le spectacle des bulles de savon ou de l'orgue de Barbarie, Hepzibah se représente un autre univers qui lui permet d'échapper au réel. Mais, contrairement à son frère, à Coverdale ou aux artistes de *The Marble Faun*, elle n'a nul besoin d'être à l'affût de signes pour mettre en place une approche indirecte de la réalité. Elle puise dans ses souvenirs la force de biaiser la réalité : « Fast and far as they had rattled and clattered along the iron track, they might just as well, as regarded Hepzibah's mental images, have been passing up and down Pyncheon-street » (*House*, 258). Son attitude nous rappelle celle des douaniers de « The Custom-House », ou encore celle de Hester lors de la scène d'exposition publique.

Très vite, Hepzibah est rejointe dans son angoisse par Clifford. Lorsque l'attention de Clifford est détournée de ce défilé d'images et qu'un passager de son wagon l'interpelle, il est obligé de quitter l'univers de la représentation. Il ne peut, cette fois, détourner les signes de leurs référents. Les questions que le vieil homme aborde sont d'ordre très matériel. Dans sa conversation, il est question d'argent, de profit, de crime et de justice. Il semble alors impossible à Clifford de dévoyer ces éléments, symboles de la modernité du dix-neuvième siècle, de leur signification principale, tant et si bien que la situation devient intolérable pour le vieil homme. Lui qui, jusqu'alors, avait fait de ses co-voyageurs des personnages de son spectacle imaginaire, devient, tout à coup, l'acteur principal de l'animation inhabituelle du wagon. Lui qui était habitué à contempler de loin le spectacle harmonieux du joueur d'orgue de Barbarie, est tout à coup plongé dans la réalité et devient l'acteur principal d'une scène de chaos et de cris d'horreur, d'où il s'échappe très vite lorsqu'il descend du train :

Taking advantage of the brief pause, Clifford left the car, and drew Hepzibah along with him. A moment afterwards, the train - with all the life of its interior, amid which Clifford had made himself so conspicuous an object - was gliding away in the distance, and rapidly lessening to a point, which, in another moment vanished. (*House*, 266)

A première vue, les habitants de la maison aux sept pignons semblent renoncer à la réalité en quittant le wagon et tous ses passagers. En fait, plus que la réalité, c'est l'univers de la représentation que ces deux personnages quittent définitivement : « The world had fled away from these two wanderers » (*House*, 266). Ils comprennent qu'il est vain de chercher les signes qui leur permettraient de figer le quotidien en un spectacle ou en une réflexion théorique pseudo-métaphysique. Au cours du voyage, le doute s'imisce dans les propos de Clifford, qui comprend peu à peu le caractère simpliste de son attitude et de son mode de pensée, comme lorsqu'il cherche à enlever au télégraphe ses propriétés physiques et qu'il préfère y voir uniquement le symbole d'une communion spirituelle entre les hommes : « [...] By means of electricity [...] the world of matter has become a great nerve, vibrating thousands of miles in a breathless point of time.[...] Or, shall we say, it is itself a thought, nothing but thought, and no longer the substance which we deemed it? » (*House*, 264). La métaphore employée ici par Clifford nous rappelle celle de Emerson dans « Wealth » (1860) :

[...] the men of the mine, telegraph, mill, map, and survey – the monomaniacs, who talk up their project in marts, and offices, and entreat men to subscribe: – how did our factories get built? how did North America get netted with iron rails, except by the importunity of these orators, who dragged all the prudent men in? Is party the madness of many for the gain of a few? This speculative genius is the madness of few for the gain of the world. The projectors are sacrificed, but the public is the gainer<sup>230</sup>.

En confrontant ces deux métaphores, nous discernons la forte influence du contexte culturel sur l'écriture de Hawthorne. Cette comparaison nous permet également de voir en quoi l'opinion des deux auteurs divergeait. En effet, nous avons le sentiment que Hawthorne ne partageait pas l'enthousiasme de son contemporain. La situation dans laquelle se retrouve le vieil homme va dans ce sens. Ce dernier ne tire aucunement parti de la prétendue communion fraternelle que sont censés créer le train et les autres avancées techniques. Bien au contraire, pendant son escapade en train, il se sent toujours aussi seul. Ainsi, nous pouvons penser que, contrairement à Emerson, Hawthorne estimait que la modernité, avec son lot d'innovations et de performances, servait l'intérêt non pas de la communauté, mais de la minorité représentée par les investisseurs. La fin de l'épisode du train corrobore ce sentiment. Lorsqu'il quitte le wagon, Clifford prend conscience de son besoin de renouer avec autrui et renonce à l'univers

---

<sup>230</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Wealth » (1860) < <http://www.emersoncentral.com/wealth.htm> > Consulté le 21 janvier 2006.

des signes et des spéculations théoriques. Ainsi, le joueur d'orgue de Barbarie ne doit plus compter sur sa présence à la fenêtre de sa chambre :

[The Italian boy] would not be discouraged by the heavy silence. [...] He repeated all his music, over and over again, until his auditors were getting weary. So were the little wooden-people in his show-box, and the monkey most of all. There was no response, save the singing of the locust. (*House*, 294)

Clifford comprend aussi que la modernité ne peut répondre à sa soif nouvelle de communion fraternelle (d'où son retour à la maison aux sept pignons). Ce que Clifford recherche, une fois sorti du train, c'est une relation quotidienne avec sa sœur et les autres habitants de la maison aux sept pignons. Il comprend que seul l'espace social et l'univers de l'ordinaire peuvent répondre à ses envies. Cependant, nous ne savons pas ce qu'il advient de ce personnage après qu'il a retrouvé le foyer familial. Nous savons simplement qu'il quitte la vieille demeure de ses ancêtres avec sa sœur et le jeune couple. Mais peut-être part-il pour retrouver un autre joueur d'orgue de Barbarie, puisqu'il part s'installer dans une autre propriété des Pyncheon.

### c. La maturation des personnages

A la lumière de l'analyse de l'escapade en train de Clifford et Hepzibah, le titre du chapitre « The Flight of Two Owls » (Chapitre 17) prend un sens très différent. La fuite dont il est question est moins le départ de la maison aux sept pignons que celle du monde de la représentation. De plus, l'oiseau nocturne qu'est la chouette pourrait symboliser la vérité philosophique, comme chez Platon. Le chapitre de *The Marble Faun* intitulé « The Owl-Tower » (Chapitre 28) pourrait, lui-aussi, donner lieu à une ré-interprétation. La tour de Donatello pourrait symboliser l'ascension des personnages vers la sagesse, comme le sous-entend la remarque de Kenyon qui comprend toute l'artificialité des univers dans lesquels lui et Hilda ont évolué jusqu'alors : « [W]ith its difficult steps, and the dark prison-cells you speak of, your tower resembles the spiritual experience of many a sinful soul, which, nevertheless, may struggle upward into the pure air and light of Heaven, at last' » (*Faun*, 253). Leur passage dans ce lieu provoque la maturation du personnage. A cette tour de la campagne florentine s'oppose la tour romaine de Hilda, symbole par excellence d'un modèle de vie éthérée. De façon très symbolique, presque au même moment où Kenyon gravit les marches de la tour Donatello, les colombes de la tour de Hilda quittent leur domicile (« The

Flight of Hilda's Dove » (Chapitre 45)). A ce moment précis Hilda et Kenyon laissent derrière eux l'univers des signes (dont font partie les colombes, symboles de la pureté) et de la représentation pour entrer dans le réel. La maturation de Miriam et de Donatello s'effectue à un autre niveau. Ces derniers sont bien moins prisonniers des signes que leurs camarades ou, pour être plus précis, s'ils le font, ils ont déjà mesuré le handicap que cela représentait. L'ascension dans la tour provoque chez eux une prise de conscience de l'importance de renouer avec la communauté et de se plier, à nouveau, aux structures qui organisent la vie en groupe. Donatello a jusqu'alors agi tel un être pré-culturel, et ressemble à un personnage mythique : « His unrestrained and childish grief made Kenyon sensible in how small a degree the customs and restraints of society had really acted upon this young man » (*Faun*, 249). Miriam lui avait envié sa légèreté et s'était engagée dans un processus de rejet culturel en bravant tous les interdits, allant même jusqu'au crime. Tous deux comprennent qu'ils ont besoin de vivre avec les contraintes de la société et décident de les accepter. C'est ainsi que Donatello se soumet à la loi et finit par payer pour le crime qu'il a commis. Miriam, de son côté, accepte l'amour de son ami et projette de devenir une femme aimée et aimante, symbole d'un équilibre familial probable. Les protagonistes des romans populaires quant à eux mûrissent par des procédés que Hawthorne devaient sans doute trouver trop artificiels puisque c'est en se pliant à des règles de conduite très précises, telles l'apprentissage de la compassion ou encore l'autodiscipline, que les héros et héroïnes de Maria Cummins (Gerty dans *The Lamplighter*<sup>231</sup>, par exemple) deviennent des épouses capables de se sacrifier pour le bonheur de leurs époux et enfants. A la fin du récit, les deux protagonistes forment un couple susceptible de fonder une famille. On perçoit ici l'une des différences majeures entre les récits de Hawthorne et les romans sentimentaux. Les personnages de Hawthorne mûrissent quant à eux en faisant l'expérience du quotidien et en tirant eux-mêmes les leçons de leurs erreurs. Ils n'ont nul besoin de faire appel à des mentors ou des pères spirituels. Ainsi, Hilda, qui jusqu'alors s'était efforcée de suivre, presque à la lettre, les préceptes que lui dictait la société, comprend peu à peu que ces discours ne sont pas adaptés au réel. A la fin du récit, elle paraît avoir intériorisé une connaissance personnelle du bien et du mal, ce qui lui permettait de vivre sans l'artifice des discours ou les cadres rigides des institutions. On assiste chez elle à la formation de la conscience personnelle, une conscience désenclavée, désocialisée, désincarnée, puisqu'elle trouve en elle-même les tables de la loi qui lui permettent de juger

---

<sup>231</sup> Maria CUMMINS, *The Lamplighter*, (1854), ed. Nina Baym, New Brunswick: Rutgers UP, 1995.

hommes et événements. Elle arrive à présent à savoir ce qui est bon pour elle, accepte son imperfection et celle de Kenyon<sup>232</sup>.

On comprend ainsi que, pour Hawthorne, la question du progrès personnel ne se trouvait pas dans les discours et dans les textes, mais dans l'expérience du quotidien, comme le laisse entendre la remarque du narrateur de *The Marble Faun* :

It is the iron rule in our days, to require an object and purpose in life. It makes us all parts of a complicated scheme of progress, which can only result, in our arrival at a colder and drearier region than we were born in. [...] No life wandered like a mill-wheel for the tiniest rivulet to turn. We go all wrong, by too strenuous a resolution to go all right. (*Faun*, 239)

En plus de remettre en question le fonctionnement de l'espace public américain en soulignant ses dysfonctionnements et ses paradoxes, les récits longs de Hawthorne procèdent donc à une redéfinition des valeurs habituellement associées à l'archétype de l'Américain. L'idée de progrès, telle qu'elle apparaissait dans le discours de la Destinée Manifeste, était, aux yeux de l'auteur, un concept bien trop artificiel pour supporter l'expérience quotidienne. En abandonnant leurs idéaux et leurs phobies, les artistes donnent à cette notion d'autres contours qui rappellent, par certains traits, la définition de Emerson dans « Self-Reliance » (1840) :

Live no longer to the expectation of these deceived and deceiving people with whom we converse. Say to them, 'O father, O mother, O brother, O friend, I have lived with you after appearances hitherto. Henceforward, I am the truth. Be it known unto you that henceforward, I obey no law less than the eternal law. I will have no covenants but proximities [...] I appeal from your customs. I must be myself. I cannot break myself any longer for you'<sup>233</sup>.

Le narrateur de la citation remet ici en question le pacte collectif dont se réclamaient les puritains et fait apparaître l'existence d'une conscience personnelle. C'est par la connaissance du monde, et non des textes publics, que l'homme accède à l'autonomie, comme le transcendantaliste qui « transfère le monde dans sa conscience <sup>234</sup>».

---

<sup>232</sup> Dans le dernier chapitre de notre thèse, nous soulignons cependant les limites de l'évolution de Hilda.

<sup>233</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Self-Reliance » (1840), cité par Yves Carlet, « Un demi-siècle de moralisme bostonien: Unitariens et Transcendantalistes » in *Morales et moralités aux Etats-Unis*, Actes du colloque des 4, 5, 6 mars 1988, Aix : Université de Provence, 1988, p. 123.

<sup>234</sup> Yves CARLET, *op. cit.*, p. 123.

A ces univers artificiels de la représentation et de la réflexion métaphysique s'oppose l'univers ordinaire et terre-à-terre de la famille auquel le compagnon de route de Clifford n'avait cessé de faire allusion, en réponse à la longue diatribe de Clifford : « 'The best chance of pleasure in an easterly rain, I take it, is in a man's own house, with a little fire in the chimney. [...] In the name of common sense, what can be better for a man than his own parlor and chimney-corner' » (*House*, 259). De retour dans la maison aux sept pignons, Clifford et Hepzibah comprennent ce que cela représente. Pour la première fois dans le récit, ils font de la maison un espace privé. Ils ne sont plus attirés par les sollicitations extérieures et Phoebe est obligée de frapper à la porte pour pouvoir pénétrer dans la maison : « Without hesitation, therefore, [Phoebe] stepped across the threshold, and had no sooner entered, than the door closed behind her » (*House*, 299). La porte n'est ici pas l'image d'un rejet du monde extérieur. C'est davantage le symbole d'un espace familial que l'on veut protéger des incursions extérieures.

#### 4. Les détournements de la voix narrative

La partie précédente nous a permis de cerner la façon dont certains personnages cherchent à prendre le contrôle de la réalité en transformant ce (et ceux) qu'ils observent en une série d'images intelligibles. Nous souhaitons à présent aborder une autre forme de domination qui correspond à une prise de contrôle de la diégèse. Pour ce faire, nous analysons ce qui se produit dans *The Blithedale Romance* et dans *The House of the Seven Gables*, lorsque les paroles de Zenobia et Holgrave se substituent à la voix narrative.

##### a. La légende de Zenobia

Zenobia se plaît à divertir ses camarades. Dans le chapitre intitulé « Zenobia's Legend », elle joue les metteur en scène et dirige les membres de la communauté qui s'amuse aux « tableaux vivants », divertissement qui consiste à représenter des scènes inspirées de peintures ou de romans : « Several splendid works of art – either arranged after engravings from the Old Masters, or original illustrations of scenes in history or romance – had been

presented, and we were earnestly entreating Zenobia for more » (*Blithedale*, 106). Ainsi, on remarque que même s'ils ont choisi de s'éloigner de l'espace urbain, les utopistes de Blithedale conservent les rituels de la société victorienne. Dans un article publié dans la *Revue Française d'Etudes Américaines*<sup>235</sup>, Robert M. Lewis explique : « The tableau vivant was a new fad in the America of the 1840s [...] Throughout the antebellum period, representations of classical mythological statues, of familiar paintings, and historical scenes, especially of exotic places, remained popular<sup>236</sup> ». Qui plus est, les membres de Blithedale appliquent ici, de façon indirecte, les préceptes des discours de l'éducation, puisque le tableau vivant était considéré comme participant au développement intellectuel des joueurs : « Parlor drama enjoyed several privileges. Firstly, in the select company of family and invited guests, there could be some pretense that entertainments were “instructive,” character-developing rather than “dissipating<sup>237</sup>” ». Conformément aux instructions données par les manuels de savoir-vivre, les tableaux vivants à Blithedale semblent éviter les sujets délicats ou tendancieux. Coverdale mentionne de façon très laconique que lui et ses camarades mettent en scène des épisodes historiques, et si l'on se réfère à Lewis, on peut penser qu'il s'agit certainement de scènes héroïques de l'histoire des Etats-Unis :

James H. Head's *Home Pastimes; or Tableaux Vivants* (1859) is a fair index of contemporary American taste. Controversy is avoided. There is no mention of the Mexican War and bleeding Kansas. The South and slavery appear only on the sentimental farewell of Little Eva and Uncle Tom. All patriotic allusions are to the Revolution or Roger Williams<sup>238</sup>.

A travers les tableaux vivants, Zenobia cherche à prendre l'ascendant sur ses camarades. En tant que metteur en scène, elle aimerait pouvoir manipuler à sa guise ses acteurs et les transformer en ses créatures, ce qui, selon elle, n'est pas possible :

“I am getting weary of this”, said she, after a moment's thought. “Our own features, and our own figures and airs, show a little too intrusively through all the characters we assume. We have so much familiarity with one another's realities, that we cannot remove ourselves, at pleasure, into an imaginary sphere.” (*Blithedale*, 107)

---

<sup>235</sup> Robert M. LEWIS, *op. cit.*

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 280-81.

<sup>237</sup> *Ibid.* p. 282.

<sup>238</sup> *Ibid.* p. 284

C'est pour cela que Zenobia décide d'abandonner ce jeu et de poursuivre avec le récit d'une légende. Cependant elle conserve son rôle de metteur en scène car, à nouveau, elle distribue rôles et ordres à ses camarades, en particulier à Priscilla : « And, Priscilla, stand you before me, where I may look at you, and get my inspiration out of your eyes. They are very deep and dreamy to-night » (*Blithedale*, 107). Le temps du conte, Zenobia se transforme en une magicienne capable d'hypnotiser Priscilla. En effet, à la fin du conte, la jeune fille est prête à s'évanouir. Zenobia se présente ici comme le double de Westervelt puisqu'elle réplique le spectacle de la Veiled Lady. Comme lui, son pouvoir sur Priscilla est grand : « As for Priscilla, she stood, droopingly, in the midst of us, making no attempt to remove the veil » (*Blithedale*, 116).

Par ailleurs, lorsqu'elle se met à conter sa légende, Zenobia devient le sujet organisateur du récit. En effet, la voix narrative de Zenobia se substitue à celle de Coverdale. Pour reprendre les termes de Gérard Genette dans *Figures III*<sup>239</sup>, le récit premier laisse place au récit métadiégétique. S'opère alors une mise en abyme de l'espace de la représentation. Coverdale apparaît, lui aussi, comme une victime de Zenobia. En effet, avant que Zenobia ne prenne la place de narrateur, Coverdale déclare qu'il renonce à relater les absurdités racontées par Zenobia (« absurdities which I am too timorous to repeat » (*Blithedale*, 107)). Mais, quelques lignes plus loin, la voix narrative de Coverdale s'interrompt de façon assez brutale lorsque commence le conte de Zenobia. Coverdale semble n'avoir d'autre choix que de relater la légende. Il n'a pas le temps de préparer ses lecteurs au changement de focalisation. Zenobia donne l'impression d'arracher la parole à Coverdale. Ainsi, sans aucune transition de la part de Coverdale, le titre de la légende de Zenobia (« The Silvery Veil ») met un terme au récit premier. Il en est de même lorsque son histoire s'achève. C'est seulement lorsque Zenobia le décide que Coverdale est autorisé à reprendre son rôle de narrateur. Le voile que Zenobia manipule semble avoir de l'effet, non seulement sur Priscilla, mais aussi sur le récit de Coverdale. Dans ce cas, le voile est une sorte de parenthèse qui s'ouvre et se referme le temps de la mise en abyme du récit.

En outre, nous remarquons que le conte de Zenobia est un récit proleptique. A ce titre, il anticipe la narration de Coverdale, délivrant les clés de l'intrigue au lecteur, qui est alors capable de comprendre ce qu'il advient de Priscilla à la fin du récit. Ainsi, le rôle de Coverdale en tant que narrateur devient minime puisque ses explications ne sont plus

---

<sup>239</sup> Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 241.

indispensables. De plus, nous avons l'impression que Zenobia empiète sur la vie du narrateur puisqu'elle prend les rênes de son autobiographie. Toute l'ironie du passage réside dans le fait que Coverdale ne semble pas s'en rendre compte. Il persiste à considérer cette parenthèse comme un pur divertissement : « From beginning to end it was undeniable nonsense, but not necessarily the worse for that » (*Blithedale*, 108). Coverdale sort ridiculisé de cet épisode, parce qu'il se laisse bernier par les passages fantastiques de la légende, comme par exemple lorsque Zenobia raconte que la Veiled Lady s'évapore sous son voile (*Blithedale*, 114). Pourtant, en racontant son histoire, Zenobia invite son auditoire à interpréter les faits qu'elle relate. Elle espère lancer un message d'alerte à ses amis, mais cela ne fonctionne pas : « Hearken, my sweet friends – and hearken, dear Priscilla – and you shall learn the little more that Zenobia can tell you » (*Blithedale*, 114). Ce n'est que lorsqu'il est confronté aux faits, le soir de la représentation du spectacle de la Veiled Lady, que Coverdale comprend ce qui se passe. Lorsqu'il voit Hollingsworth assis dans l'assemblée et qu'il reconnaît Westervelt sur l'estrade, il comprend que Priscilla se trouve sous le voile de l'hypnotiseur. De façon assez ironique, Coverdale pense alors faire preuve d'une grande sagacité : « A quick association of ideas made me shudder, from head to foot » (*Blithedale*, 209). On pourrait penser que, à travers la naïveté de Coverdale, Hawthorne fait son autocritique pour avoir cru au discours du transcendentalisme et s'être engagé à Brook Farm. En effet, le discours de Westervelt reprend les principes de cette philosophie :

It was eloquent, ingenious, plausible, with a delusive show of spirituality, yet really imbued throughout with a cold and dead materialism. [...] He [Westervelt] spoke of a new era that was dawning upon the world; an era that would link soul to soul, and the present life to what we call futurity, with a closeness that should finally convert both worlds into one great, mutually conscious brotherhood. (*Blithedale*, 200)

Il semble que Hawthorne invite ses lecteurs à faire preuve de précaution, non seulement envers la philosophie transcendentaliste, mais aussi envers tous les discours publics.

#### b. La légende de Holgrave

Dans le chapitre « Alice Pyncheon », Holgrave prend le contrôle de la narration et de la focalisation en bloquant le récit du narrateur principal et en imposant le récit d'un conte qu'il dit avoir lui-même écrit : « [He] forthwith produced his roll of manuscript, and while the late

sunbeams gilded the seven gables, began to read » (*House*, 186). Le narrateur n'a d'autre choix que de céder sa place et le contenu de son message à Holgrave. Cette prise de parole « forcée » nous laisse entendre que Holgrave est un personnage manichéen, qui s'apparente davantage à un magicien qu'à un conteur. Ceci nous est aussi suggéré par la précision apportée par le narrateur, juste avant que ne commence le récit second, qui souligne le caractère sombre, voire lugubre, du lieu où se tient la conversation entre Phoebe et Holgrave. Par ailleurs, le changement de focalisation conduit à une modification du temps de l'histoire. Le récit de Holgrave fait ressurgir le passé à l'intérieur du présent de la diégèse. Holgrave cherche à échapper au récit linéaire, à la fois en imposant un scénario antérieur à l'intérieur du présent diégétique, et aussi en perpétuant la tradition familiale lorsqu'il tente d'hypnotiser Phoebe. Ceci révèle une contradiction dans la personnalité du jeune homme qui, plus haut dans le récit, proclame sa foi en l'avenir et en la nécessité de faire table rase du passé. Holgrave, qui dit regretter le poids de l'histoire sur le présent, apparaît comme la victime d'un discours qu'il dénonce : « 'Shall we never, never get rid of this Past! [...] It lies upon the Present like a giant's dead body!' » (*House*, 182).

Les pouvoirs de Holgrave se mesurent sur les personnages et plus particulièrement sur Alice Pyncheon qui est l'héroïne tragique d'un scénario imaginé par le jeune homme. Le jeune homme apparaît comme une figure artistique incomplète, qui utiliserait son art non pas pour créer du lien social, comme c'est le cas des narrateurs de Hawthorne<sup>240</sup>, mais, au contraire, pour prendre l'ascendant sur les personnes qui l'entourent. Ceci se remarque également dans son rapport à Phoebe qu'il espère hypnotiser grâce au bercement de sa voix. L'enclave spatio-temporelle qu'il crée est un piège menaçant de se refermer non seulement sur Phoebe, mais aussi sur les personnages qui y évoluent et qui sont destinés à disparaître, une fois le conte achevé. Plus qu'un ailleurs, cette enclave spatiale est un nulle-part. C'est un point de non-retour, à la fois pour les protagonistes créés par Holgrave, mais aussi pour Phoebe si elle avait été hypnotisée. L'enclave spatio-temporelle du conte ressemble au voile de la *Veiled Lady* dans *The Blithedale Romance* : « Slight and ethereal as it seems, the limitations of time and space have no existence within its fold » (*Blithedale*, 201). Par ailleurs, l'attitude de Holgrave en tant que conteur s'oppose ici à celle du narrateur de « *The Custom-House* » qui souhaite transporter ses lecteurs dans une sphère à forte connotation spatio-temporelle (le Boston du dix-septième siècle).

---

<sup>240</sup> Voir la dernière partie de ce chapitre.

Notons que la prise de parole de Holgrave et le danger qu'elle représente pour les personnages nous montrent combien importait l'intégrité de l'individu pour Hawthorne. Pour lui, il était inconcevable que quelqu'un puisse prendre le contrôle d'une autre personne et décider à sa place de ce qu'elle devait faire. Ici, dans l'exemple de *The House*, c'est un personnage qui prend le contrôle d'un individu. Mais nous pouvons imaginer que ceci vaut aussi pour les différentes formes de contrôle exercées par les discours publics sur le citoyen américain. D'une certaine manière, ces discours représentent un danger pour l'intégrité intellectuelle de l'individu. Toujours dans le même souci de respecter l'intégrité de la personne, Hawthorne se méfiait aussi des manipulations para-scientifiques telles que le mesmérisme. Tous ses récits écrits après 1850 nous montrent qu'il avait conscience de la complexité intérieure de l'individu et qu'il était informé des découvertes de Mesmer, comme en témoignent les allusions au champ magnétique parcourant le corps humain. Cependant, dans les récits, l'image du faisceau magnétique est détournée de son sens premier et, le plus souvent, elle est utilisée pour symboliser les sentiments unissant les personnages. Ainsi, par exemple, dans *The Scarlet Letter*, le narrateur dit à propos de Hester, Dimmesdale et Pearl réunis sur le pilori : « The three formed an electric chain » (*House*, 191). De même, dans *The House*, le narrateur déclare à propos de la nature du lien que crée Phoebe avec ceux qui l'entourent : « [It] assumes one's place in the whole sympathetic chain of human nature ». Ainsi, Hawthorne détourne les découvertes scientifiques de leurs fins initiales. Par ailleurs dans les récits de Hawthorne, les séances d'hypnose sont décrites comme des actes de viol et les hypnotiseurs comme de dangereux manipulateurs, capables d'user de leur pouvoir sur ceux qui les entourent. Dans *The House*, le narrateur souligne le pouvoir que peut exercer Holgrave sur Phoebe, ce dont la jeune fille se méfie instinctivement : « She rebelled, as it were, against a certain magnetic element in the artist's nature, which he exercised towards her, possibly without being conscious of it » (*House*, 94). L'idée de viol est particulièrement présente lorsque le jeune homme se met à hypnotiser Phoebe :

To a disposition like Holgrave's, at once speculative and active, there is no temptation so great as the opportunity of acquiring empire over the human spirit; nor any idea more seductive to a young man, than to become the arbiter of a young girl's destiny. (*House*, 212)

Cette citation fait écho à une lettre que Hawthorne envoya à son épouse alors que cette dernière envisageait de faire appel au mesmérisme pour venir à bout de ses migraines :

My spirit is moved to talk to you today about these magnetic miracles and he beseeches you to take no part in them. I am unwilling that a power should be exercised over you, of which we know neither the origin, nor the consequence. [...] If I possessed a power over you, I would not dare to exercise it [...] Supposing that this power arises from the transfusion from one spirit into another, it seems to me that the sacredness of an individual is violated by it; there would be an intrusion into thy holy of holies<sup>241</sup>.

Bien entendu, les tentatives de capture exercées par Holgrave sont purement symboliques puisque, à aucun moment, les habitants de la maison ne sont privés de leur liberté physique. En fait, nous pensons que cet emprisonnement symbolique fonctionne comme une sorte de miroir servant à réfléchir l'embrigadement intellectuel de Holgrave qui est incapable de raisonner en dehors du cadre rassurant de théories scientifiques. Son étroitesse d'esprit en tant que conteur apparaît plus frappante encore si nous comparons sa prise de parole à celle du narrateur de « The Custom-House ». Alors que ce dernier aspire à s'élever au-dessus de la réalité et à échapper aux contraintes du quotidien en s'installant à l'étage supérieur du bureau de douane, Holgrave semble, au contraire, opérer un mouvement inverse. Sa prise de parole ressemble à une descente dans les entrailles du passé, mais aussi dans l'intimité de ceux qui l'entourent. C'est à cause de cette étroitesse d'esprit que Holgrave est une figure artistique incomplète. Ceci signifie sans doute que, aux yeux de Hawthorne, pour être un bon écrivain, il faut savoir prendre du recul par rapport à ce qui se passe autour de soi.

Même en tant que photographe, Holgrave donne l'impression d'être en compétition avec le narrateur de Hawthorne. Dans ce cas, il ne s'agit pas pour lui de prendre le contrôle de la parole narrative, mais de mettre en place une autre forme de représentation du réel, la photographie. Lorsqu'il vante les qualités de la daguerréotypie, il met en avant sa faculté d'approcher la vérité : « While we give it credit only for depicting the merest surface, it actually brings out the secret character with a truth that no painter would ever venture upon, even could he detect it » (*House*, 91). Dans sa définition, il établit un rapport de force avec l'art pictural, mais aussi, on peut le supposer, avec la littérature, et en particulier avec le roman. Philippe Hamon souligne les analogies et les dissemblances entre ces deux modes de représentation :

---

<sup>241</sup> Nathaniel HAWTHORNE, *Love Letters of Nathaniel Hawthorne, II*, Chicago: The Society of the Dofobs, 1972, p. 62.

Image muette, la photographie est aussi le « négatif » de l'image littéraire parlée ou écrite. Et ce négatif dit peut-être quelque chose, toujours plus ou moins indirectement sur la littérature, qui elle-même est un mode indirect, ou inversé, ou allusif, ou « négatif », ou ironique (discours qui dit l'inverse du réel) de refléter le monde<sup>242</sup>.

A nouveau, la prise de contrôle de Holgrave renvoie à la définition que Hawthorne donne de la « romance » dans la préface de *The House*, et plus particulièrement à la liberté que s'octroie un auteur de « romances » (*House*, 1). La définition de la préface prouve que la supposée supériorité artistique de la photographie n'a pas d'importance pour Hawthorne qui, contrairement à Holgrave, ne cherche pas à atteindre la vérité. Le narrateur et le jeune artiste ne sont donc pas en compétition dans leur façon de représenter le réel. Et ce qui, pour le photographe, ressemble à un rapport de force n'en est pas. Holgrave semble se lancer dans un combat imaginaire, pour une cause que lui seul épouse et dont il ressort ridiculisé. Pour l'auteur, c'est très certainement une manière de minimiser l'intérêt des travaux des romanciers qui pensaient donner à lire le réel.

Voyons à présent comment le daguerréotypiste se comporte avec les autres personnages. Notons tout d'abord que, en tant que photographe, Holgrave capture symboliquement la personne qui se trouve en face de lui pour l'emprisonner sur un support en bois : « He exhibited a daguerreotype miniature, in a morocco case » (*House*, 92). Dans la daguerréotypie, le sujet devient objet. Le photographe dés-approprie le sujet de lui-même en le transformant en un spectre. Pire encore, l'étude de Roland Barthes sur la photographie nous suggère que cet art contient en lui l'idée de mort. Ainsi considérée, la photographie s'apparenterait à une mise à mort :

Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur supérieure, comme éternelle ; mais en déportant ce réel vers le passé (« ça a été »), elle suggère qu'il est déjà mort<sup>243</sup>.

De même, lorsque Holgrave explique à Phoebe comment il procède pour créer ses daguerréotypes, nous avons le sentiment d'avoir davantage affaire à un magicien qu'à un artiste : « 'I make pictures out of sunshine' » (*House*, 91). La concision de ses explications

<sup>242</sup> Philippe HAMON, *Imageries, littérature et images au dix-neuvième siècle*, Paris : José Corti, 2001, p. 57.

<sup>243</sup> Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris : Seuil, p.124.

auréole son processus créatif de mystère. Ceci rappelle l'analogie entre le photographe et l'alchimiste dont parle Roland Barthes :

Et si la Photographie appartenait à un monde qui ait encore quelque sensibilité au mythe, on ne manquerait pas d'exulter devant la richesse du symbole : le corps aimé est immortalisé par la médiation d'un métal précieux, l'argent (monument et luxe) ; à quoi s'ajouterait l'idée que ce métal, comme tous les métaux de l'Alchimie, est vivant<sup>244</sup>.

Holgrave évoque Chillingworth qui, lui aussi, a la maîtrise des éléments naturels. Dans « Composition et exposition dans *The Scarlet Letter* », Ronald Jenn analyse le processus de révélation de la faute de Dimmesdale et dit à propos du médecin qu'il joue « un rôle similaire à celui des produits chimiques dangereux et corrosifs nécessaires à l'impression du réel sur la plaque photographique, ou plutôt du daguerréotype. Pour une somme tout à fait dérisoire (worth a chilling ?), le daguerréotype, dès 1839, se propose d'accentuer l'art plus noble du portrait et se place au service des masses<sup>245</sup> ». La façon dont Holgrave utilise la lumière évoque également le personnage de Phoebe qui, tout au long du récit est associé à cet élément. La lumière représente l'amour qu'elle offre à ceux qui l'entourent. Holgrave est quant à lui présenté comme se servant de la lumière à des fins personnelles. Notons que ces deux personnages se distinguent également dans leur rapport à la science. Alors que le jeune homme est persuadé d'approcher la vérité grâce à ses daguerréotypes, Phoebe est beaucoup plus sceptique. Lorsqu'elle souligne la gentillesse de Clifford, qui transparaît du portrait que Hepzibah garde précieusement dans sa chambre, Holgrave lui répond que ses impressions sont fausses et qu'il serait capable de mettre à nu, grâce à ses daguerréotypes, la vraie personnalité du présumé meurtrier. Phoebe n'en est pas convaincue : « '[Clifford] may defy the sun to make him look stern and hard' » (*House*, 92). On comprend que Holgrave, contrairement à Phoebe, place toute sa confiance dans la science. La jeune fille remet, quant à elle, ses espoirs dans la nature humaine. Elle exprime ici son désaccord avec les simplifications et les classifications faites de façon empirique qui contraignent la personnalité de l'individu.

Par ailleurs, l'analyse de Roland Barthes nous permet de mettre en relation le désaccord de Phoebe avec les notions de privé et de public. Selon Barthes, « l'âge de la Photographie

---

<sup>244</sup> *Ibid.* p. 127.

<sup>245</sup> Ronald GLENN, « Composition et exposition dans *The Scarlet Letter* » dans N. Hawthorne, *The Scarlet Letter*. Ouvrage collectif par Bruno Montfort, Paris : Editions du Temps, 2005, p. 104.

correspond précisément à l'irruption du privé dans le public, ou plutôt à la création d'une nouvelle valeur sociale, qui est la publicité du privé : le privé est consommé comme tel, publiquement<sup>246</sup> ». Ainsi comprise, la querelle qui oppose Phoebe à Holgrave correspond à un désaccord quant à la définition de la notion de privé. Pour Holgrave, le privé est uniquement un bien tributaire des lois foncières. Phoebe défend l'espace privé « en tant que zone d'espace et de temps, où l'individu n'est pas une image, un objet<sup>247</sup> ». En d'autres termes, elle cherche à faire comprendre au photographe le caractère sacré de l'individu.

### III. La méfiance de Hawthorne

#### 1. Les scènes de carnaval et le renversement de l'ordre établi

Deux des quatre récits longs (*The Blithedale Romance* et *The Marble Faun*) se referment sur des scènes du renversement de l'ordre établi, thématique analysée par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*<sup>248</sup>. Par ailleurs, *The Scarlet Letter* se clôt sur une fête officielle, dont l'ambiance tranche avec l'austérité habituelle des puritains et qui, nous le soulignons plus loin, livre des informations sur l'évolution de la société américaine. Les deux scènes de carnaval font surgir une impression de chaos et de désordre qui s'oppose à l'ordre et à l'harmonie que Coverdale et les artistes essaient, chacun à leur manière, de dégager à partir de leurs expériences quotidiennes. Ainsi, nous pourrions penser que Hawthorne évoque le caractère inapproprié de la démarche des personnages qui cherchent à contrôler le quotidien par des moyens détournés comme ceux que nous avons mis en lumière auparavant.

Ainsi, la confusion qui règne lors des scènes de carnaval « arrache le peuple à l'ordre existant<sup>249</sup> ». En effet, dans *The Blithedale Romance*, les repères culturels, historiques et

---

<sup>246</sup> Roland BARTHES, *La Chambre Claire*, op. cit., p. 153.

<sup>247</sup> *Ibid.* p. 32.

<sup>248</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

<sup>249</sup> *Ibid.* p. 17.

géographiques ordinaires ne fonctionnent plus puisque, en un même lieu, sont réunis des personnages aux origines aussi variées que les terres sauvages de l'Ouest américain, les plantations du Sud des Etats-Unis et le paradis terrestre de la mythologie grecque :

Among them was an Indian chief, with blanket, feathers and war-paint, and uplifted tomahawk; and near him, looking fit to be his woodland-bride, the Goddess Diana, with the crescent on her head [...] Another group consisted of a Bavarian broom-girl, a negro of the Jim Crow order, one or two foresters of the middle-ages, a Kentucky woodsman in his trimmed hunting-shirts and deerskin leggings, and a Shaker, elder, quaint, demure, broad-brimmed, and square-skirted. (*Blithedale*, 209)

La même idée se retrouve, peut-être de façon encore plus prononcée, dans la scène de carnaval de *The Marble Faun* :

Clowns and parti-coloured harlequins; orang-utangs; bear-headed, bull-headed and dog-headed individuals; faces that would have been human, but for their enormous noses; one terrific creature, with a visage right in the centre of his breast; and all other imaginable kinds of monstrosity and exaggeration. (*Faun*, 446)

Cette fois, la confusion entre les races humaine et animale frappe l'esprit du narrateur et de Kenyon, l'élément focalisateur de toute la scène. De façon assez ironique, c'est ce type même de confusion que les artistes essaient de mettre au clair tout au long de leur séjour à Rome, probablement dès leur rencontre avec Donatello. Ce que nous suggérons ici, c'est que tous les participants à la fête se retrouvent avec une particularité physique, comme celle de Donatello, mais de façon encore plus prononcée. De manière tout à fait ironique, les rôles semblent être tout à coup inversés. Au milieu des festivaliers, Kenyon est l'intrus, l'élément exotique et bizarre, qui n'a revêtu ni masque, ni déguisement. Et, dans cette foule, il n'y a de place ni pour son jugement, ni pour ses appréciations, et encore moins pour sa définition de la normalité. On rejoint ici la définition que Bakhtine donne du carnaval qui, selon lui, fonctionne comme un : « affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, [une] abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous<sup>250</sup> ». Mikhaïl Bakhtine poursuit en montrant que cette fête s'inscrit dans une temporalité à venir : « [C'est une] authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances, du renouveau [...] Elle porte ses regards en direction d'un avenir inachevé<sup>251</sup> ».

---

<sup>250</sup> *Ibid.* p. 18.

<sup>251</sup> *Ibid.* p. 18.

Cette particularité mise en évidence par Bakhtine ne fait que renforcer l'idée que Kenyon ne peut prendre part au joyeux défilé, lui pour qui pendant longtemps, la vérité se trouvait dans les œuvres d'art des Grands Maîtres italiens. Ainsi, son goût prononcé pour ce qui est achevé, immuable et éternel est mis à mal par les expressions changeantes des festivaliers et par « tous les symboles de la langue carnavalesque [...] imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités du pouvoir<sup>252</sup> ». Ainsi entendue, la scène de carnaval peut être considérée comme un assaut final du narrateur contre la rigidité des artistes que l'on voit se battre tout au long du récit pour plaquer leur propre notion de la normalité sur leur jeune camarade italien. En d'autres termes, c'est un appel à la tolérance et au respect de l'autre en tant qu'étranger aux us et coutumes américains.

Ainsi, le renversement de l'ordre établi crée, le temps de la fête, une sorte d'univers utopique, où les conventions habituelles n'ont plus cours : « La fête devenait en l'occurrence la forme que revêtait la seconde vie du peuple qui pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance<sup>253</sup> ». Corverdale souligne notamment la mixité de la population qui s'agite sous ses yeux : « Voices, male and feminine; laughter, not only of fresh young throats, but the bass of grown people, as if solemn organ-pipes should pour out airs of merriments » (*Blithedale*, 209). La première partie de la citation est d'un intérêt tout particulier pour notre analyse. En effet, le mélange des sexes qui se produit lors de cette fête remet en question la dichotomie traditionnelle entre espace privé et espace public, telle qu'elle apparaît dans la culture américaine du dix-neuvième siècle. Nous faisons ici allusion à la théorie des sphères séparées et au clivage ordinaire entre un espace extérieur masculin et un espace intérieur féminin. Dans *De la démocratie en Amérique* (1835), Alexis de Tocqueville consacre un chapitre de son analyse (« Comment les Américains comprennent l'égalité de l'homme et de la femme ») à la façon dont la société américaine s'organise entre espace masculin et espace féminin : « L'Amérique est le seul pays au monde où l'on a pris le soin le plus continuel de tracer aux deux sexes des lignes d'action nettement séparées, et où l'on a voulu que tous deux marchassent d'un pas égal, mais dans des chemins toujours différents<sup>254</sup> ». Il précise la manière dont fonctionne la dichotomie et décrit le rôle attribué aux femmes :

---

<sup>252</sup> *Ibid.* p. 19.

<sup>253</sup> *Ibid.* p. 17.

<sup>254</sup> Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, (1835) Tome 1, Chapitre XII « Comment les Américains comprennent l'égalité de l'homme et de la femme », Paris : Gallimard, 1951, p.220.

Vous ne voyez pas d'Américaines diriger les affaires extérieures de la famille, conduire un négoce, ni pénétrer enfin dans la sphère politique. [...] Si l'Américaine ne peut point s'échapper du cercle paisible des occupations domestiques, elle n'est, d'autre part, jamais contrainte d'en sortir<sup>255</sup>.

Alexis de Tocqueville établit une comparaison entre la famille et le monde du travail et fait allusion à la division des tâches : « Les Américains ont appliqué aux deux sexes le grand principe d'économie politique qui domine de nos jours l'industrie. Ils ont soigneusement divisé les fonctions de l'homme et de la femme, afin que le travail social fût mieux fait<sup>256</sup> ». Il montre que, pour le peuple américain, cette répartition trouve sa légitimation dans l'idéal démocratique :

[Les Américains] ne refusent donc point à celui-ci [l'homme] le droit de diriger sa compagne ; et ils croient que, dans la petite société du mari et de la femme, ainsi que dans la grande société politique, l'objet de la démocratie est de régler et de légitimer les pouvoirs nécessaires, et non de détruire tout pouvoir<sup>257</sup>.

Alexis de Tocqueville termine cette analyse en faisant de la femme la pièce maîtresse de la société, celle sur qui repose l'équilibre de toute une nation. Il reprend ici l'image traditionnellement utilisée au dix-neuvième siècle :

Les Américains, qui ont laissé subsister dans la société l'infériorité de la femme, l'ont donc élevée de tout leur pouvoir, dans le monde intellectuel et moral, au niveau de l'homme ; et, en ceci, ils me paraissent avoir admirablement compris la véritable notion du progrès démocratique.

Pour moi, je n'hésiterai pas à le dire : quoique aux Etats-Unis la femme ne sorte guère du cercle domestique, et qu'elle y soit, à certains égards, fort dépendante, nulle part sa position ne m'a semblé plus haute ; et si, maintenant que j'approche de la fin de ce livre, où j'ai montré tant de choses considérables faites par les Américains, on me demandait à quoi je pense qu'il faille attribuer la prospérité singulière et la force croissante de ce peuple, je répondrais que c'est à la supériorité de ses femmes<sup>258</sup>.

Cependant dans la scène de carnaval à Blithedale, la dichotomie espace masculin / espace féminin n'a plus cours. On est face à un espace social où les divisions habituelles laissent

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> *Ibid.*

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 222.

place à des contacts libres et familiers, où « l'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains<sup>259</sup> ».

En outre, une fois les conventions culturelles et sociales abandonnées, la communication semble se faire de façon plus aisée. Tout se passe comme s'il était plus facile de créer un espace social en dehors des structures et des cadres élaborés par les discours publics. Ainsi, le narrateur de *The Marble Faun* insiste sur le lien social particulièrement fort qui unit cette foule : « There was a sympathy of nonsense; a true and genial brotherhood and sisterhood, based on the honest purpose – and a wise one, too – of being foolish altogether » (*Faun*, 439). Mikhaïl Bakhtine montre aussi que, lors du carnaval, les contacts entre individus se créent plus librement :

Par voie de conséquence, cette élimination provisoire, à la fois idéale et effective, des rapports hiérarchiques entre les individus créait sur les places publiques un type particulier de communication impensable en temps normal. On assistait à l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publique, franches et sans contraintes, abolissant toute distance entre les individus en communication, libérés des règles courantes de l'étiquette et de la décence<sup>260</sup>.

Nous avons l'impression que Kenyon s'étonne du caractère détendu de la scène, lui qui, en tant qu'Américain, est habitué à beaucoup plus de tenue et de sophistication en public. On pense bien évidemment ici à tous les conseils prodigués par les manuels de savoir-vivre, et plus particulièrement à la réserve dont il fallait faire preuve en public. Dans *Mid-Century America*, Carl Bode souligne les différents codes qui organisaient l'espace public et l'espace privé dans l'Amérique victorienne. Il montre qu'il existait toute une série de gestes, d'expressions et de bruits à proscrire en public. Le rire, qu'il range au nombre des attitudes proscrites en public, semble faire l'objet d'une attention toute particulière dans les manuels de savoir-vivre. Ainsi, dans l'un d'entre eux, il est écrit à propos du rire en public : « Those who laugh very heartily have much cordiality and whole-solidness of character, except that those who laugh heartily at trifles have much feeling, yet little sense<sup>261</sup> ». Le rire retient particulièrement notre attention pour l'analyse des scènes de carnaval puisque Mikhaïl

---

<sup>259</sup> Mikhaïl BAKHTINE. *op. cit.* p. 19.

<sup>260</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>261</sup> L.N. FOWLER, *New Illustrated Self-Instructor in Phrenology and Psychology* [1859], cité par Carl Bode, *Mid-Century America: Life in the 1850s*, compiled and edited by Carl Bode, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1972, p. 120.

Bakhtine a montré que le rire du carnaval « était dirigé contre toute supériorité<sup>262</sup> ». Ainsi conçu, le rire des utopistes de Blithedale, tout comme celui des Romains rassemblés sur le Corso, fonctionne comme une bravade lancée aux rédacteurs de manuels de savoir-vivre qui, le temps de la fête, perdent leur ascendant sur l'individu. Le temps du rire, la hiérarchie habituelle est renversée. Il en va de même pour le découpage habituel de l'espace dont Karen Lystra observe l'agencement en trois sphères au fonctionnement distinct. Elle considère tout d'abord l'espace de la rue et du marché, qu'elle nomme « the region of expressive control » ; vient ensuite l'espace du salon : « a middle landscape of self-restraint » ; et enfin, les pièces de la maison réservées à la famille : « the locus of freedom and of the open heart<sup>263</sup> ». Elle conclut ainsi :

[There was] a socially defined and enforced separation of public and private morality: what was acceptable, enjoyed, and commonly assumed in private life was shielded from the public realm. This reflected a culturally prescribed separation of life worlds. The public-private relation codes of nineteenth-century expression were not expected to coincide or be harmonious<sup>264</sup>.

Or, dans la scène de carnaval de *The Marble Faun*, ce codage de l'espace n'est nullement respecté puisque les participants se livrent à toutes sortes de gestes et de comportements incongrus. Sans que cela soit explicitement dit, la scène de carnaval sert à dénoncer la sophistication de la société américaine et surtout le fait que les citoyens américains étaient en permanence abreuvés de discours censés les guider dans toutes les démarches qu'ils entreprenaient. Cela se remarque dans l'attitude du narrateur de *The Marble Faun* qui feint la surprise et s'étonne de la liberté et de la spontanéité du peuple italien. En d'autres termes, il feint de s'étonner de sa capacité à agir en dehors des structures élaborées par des discours officiels. Ceci s'avère être une stratégie de Hawthorne qui, derrière la surprise de son narrateur, suggère qu'une telle situation ne pourrait se produire dans son pays. Par ailleurs, le narrateur souligne que, bien que livré à lui-même et agissant selon son propre instinct, le peuple italien parvient à se contrôler et à éviter les débordements :

At first sight of a spectacle so fantastic and extravagant, a cool observer might have imagined the whole town gone mad; but in the end, he would see that all this apparently boundless license is kept strictly within a limit of its own; he would admire a people who can so

<sup>262</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 21.

<sup>263</sup> Karen LYSTRA, *op. cit.*, p. 18.

<sup>264</sup> *Ibid*, p. 88.

freely let loose their mirthful propensities, while muzzling those fiercer ones that tend to mischief. (*Faun*, 441)

On est ici bien loin de toute la mise en scène et de tous les artifices énoncés précédemment, qui limitaient la liberté et la spontanéité des Américains. Il n'est donc pas surprenant que le narrateur observe un peu plus loin dans le récit : « Everybody seemed lawless; nobody was rude. If any reveller overstept the mark, it was sure to be no Roman, but an Englishman or an American » (*Faun*, 441-42). Par ailleurs, une fois encore, nous rejoignons l'analyse faite par Bakhtine à propos des fêtes de carnaval au Moyen-Age : « [...] Pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire, sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral. [...] Ici, la forme effective de la vie est dans le même temps sa forme idéale<sup>265</sup> ».

Toujours dans le même but, le narrateur associe des adjectifs tels que « honest », « wise » et « foolish », ce qui peut paraître surprenant quand on sait l'importance accordée aux Etats-Unis à des qualités telles que la retenue en public. De la même manière, on peut être surpris de voir que, dans les deux récits comportant une scène de carnaval, le masque, et le travestissement sont connotés de façon positive (ils semblent faciliter les contacts). En effet, tout au long du dix-neuvième siècle, il régnait une psychose de la représentation frauduleuse. Dans *Confidence Men, Painted Women*<sup>266</sup>, Karen Halttunen étudie la figure du « confidence-man », stéréotype de l'inauthenticité et de la duperie. La critique montre que les manuels de savoir-vivre considéraient la tromperie comme la menace la plus importante planant sur la société américaine. Elle explique que, si les moralistes de l'époque craignaient à ce point le manque d'authenticité, c'était moins par droiture d'esprit, que par peur de perdre le contrôle de la situation, d'être dépassés par les événements, et donc de voir l'ordre céder la place au chaos. C'est l'idée exprimée par *The Young Man's Friend*, l'un des manuels de savoir-vivre les plus en vogue au cours des années 1840-50 : « We are falling on a period of social disorders, agitations, and excitements. There are signs of a spirit of anarchy in the very midst of us, which makes us sometimes tremble for the weal of our institutions<sup>267</sup> ». Or, dans les récits de Hawthorne, la figure du « confidence-man » semble être volontairement évitée. Certes, la thématique de la représentation frauduleuse est très largement évoquée à travers des personnages tels que Hollingsworth, Chillingworth ou Dimmesdale, mais aucun des trois

<sup>265</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 17.

<sup>266</sup> Karen HALTTUNEN, *Confidence Men, Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870*, New Have and London: Yale UP, 1982.

<sup>267</sup> *The Young Man's Friend* (1851), cité par Karen Halttunen, *op. cit.*, p. 25.

protagonistes ne présente les attributs du confidence-man. Judge Pyncheon serait sans doute le personnage le plus ressemblant, mais son hypocrisie semble davantage destinée à gagner l'approbation des habitants de Salem (pour des raisons politiques évidentes) qu'à leur dérober leurs biens et leur argent. Si nous le considérons comme un confidence-man, sa seule victime serait Clifford. Pour nous, cette stratégie d'évitement est la preuve que Hawthorne souhaitait, une fois de plus, temporer le message des moralistes victoriens, très certainement parce qu'il avait conscience que, derrière ces injonctions, se cachait une stratégie de contrôle de la population américaine, qui, prévisible, devenait plus facilement gérable. Toute l'habileté et tout le cynisme de Hawthorne résident dans le fait qu'il utilise l'image du masque (et donc du manque d'authenticité) pour dénoncer les faux-semblants qui organisent de façon très complexe la société américaine.

Par ailleurs, la dernière scène de *The Scarlet Letter* permet également à l'auteur de montrer l'évolution de plus en plus complexe de la société américaine, avec tous les travers que cela entraîne. L'épisode de la fête officielle fonctionne comme une sorte de chapitre prémonitoire, écrit par un narrateur du dix-neuvième siècle, conscient à la fois des problèmes de son temps et des changements qui eurent lieu en l'espace de deux siècles. Les efforts fournis pour la mise en scène de la cérémonie officielle (présence de musique et de parade militaire) nous donnent l'impression d'assister à l'élaboration publique d'une identité collective. Or, dans cette foule, on distingue plusieurs classes, plusieurs tranches d'âge, plusieurs races, plusieurs nations. Aux costumes d'apparat des autorités publiques (*Letter*, 282) s'ajoutent d'autres costumes, tels que ceux des militaires, des Indiens et des marins. Les commentaires de Pearl, qui scrute et détaille chaque membre de la foule, laissent entendre que les Bostoniens sont de simples spectateurs d'une fête à laquelle ils ne sont pas véritablement amenés à participer. Nous avons le sentiment que Hawthorne évoque à mots couverts le rapport qui existe entre l'individu et la société au dix-neuvième siècle. Dans *The Scarlet Letter*, les spectateurs n'ont pas le sentiment d'appartenir à un groupe. Contrairement à ce qui se passe lors des épisodes de carnaval évoqués précédemment, l'idée de consensus entre l'individu et le groupe n'apparaît pas. Hawthorne suggère implicitement qu'il est nécessaire de définir un rapport plus équilibré entre le citoyen et la société. Il montre que les cadres et les structures dans lesquels le citoyen est censé évoluer pèchent par leur rigidité. Le manque de cohésion des Bostoniens diffère très nettement de la communion populaire des scènes de carnaval analysées précédemment. Il nous semble que Hawthorne met en parallèle deux façons de concevoir le rapport entre l'individu et la société. Les scènes de carnaval de Blithedale et de

Rome évoquent la façon dont aurait dû idéalement fonctionner la société. Il est intéressant de souligner que le carnaval est une fête catholique<sup>268</sup>. Nous avons l'impression que Hawthorne percevait dans cette religion un moyen de réconcilier l'individu avec le groupe. Il semble envier à la culture catholique les relais qui permettent à l'individu d'aller à la rencontre de l'autre. Ceci fait défaut à la culture protestante qui repose davantage sur l'intériorisation d'un devoir<sup>269</sup>.

En outre, Mikhaïl Bakhtine a montré que, contrairement à ce qui se produit lors des scènes de liesse populaire des fêtes de carnaval, pendant les fêtes officielles : « les distinctions hiérarchiques y étaient soulignées à dessein, chacun des personnages devait s'y produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de service et occuper la place dévolue à son rang<sup>270</sup> ». Dans *The Scarlet Letter*, la hiérarchie du pouvoir est conservée et aucun renversement des valeurs ne se produit, puisque les déguisements et autres attractions censés provoquer le renversement des valeurs sont sagement évités :

Here it's true, were none of the applications which popular merriment would so readily have found in the England of Elizabeth's time, or that of James; – no rude shows of a theatrical kind; no minstrel with his harp and legendary ballad, nor gentleman, with an ape dancing to his music; no juggler with his tricks of attitudes with jests, perhaps hundred of years old, but still effective, by their appeals to the very broadest sources of mirthful sympathy. (*Letter*, 282-83)

La scène finale de *The Scarlet Letter* donne à voir une très grande proximité de la loi pour certaines personnes et, au contraire, un très grand éloignement de la loi, pour d'autres. Ainsi lorsqu'il monte sur le pilori pour avouer sa faute, Dimmesdale utilise sa proximité à la loi et à l'état à des fins personnelles. A nos yeux, ce détournement à la fois de l'espace public et de la célébration officielle symbolise la corruption de la classe dirigeante. Cette idée s'impose encore davantage lorsque l'on sait combien la notion de dégradation de la qualité du pouvoir était répandue au dix-neuvième siècle. Dans *The Anatomy of National Fantasy*<sup>271</sup>, Lauren Berlant interprète les premiers signes de la folie chez Dimmesdale comme le symbole de la mutation du pouvoir qui eut lieu dans l'histoire de la Nouvelle-Angleterre. Ainsi, elle note que l'exposition de Dimmesdale se produit le soir de la mort du gouverneur Winthrop. Pour

---

<sup>268</sup> Beaucoup de membres de la communauté utopique de Brook Farm étaient attirés par la religion catholique. Certains s'y sont même convertis.

<sup>269</sup> Nous développons ce point dans le dernier chapitre de notre thèse.

<sup>270</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, p. 18.

<sup>271</sup> Lauren BERLANT, *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago: University of Chicago Press, 1991, p. 132.

elle, la mort de ce personnage public, représentant les puritains de la première génération, marque un tournant dans l'histoire de la Nouvelle-Angleterre et symbolise un changement dans la gestion du pouvoir. Cette idée est corroborée par John McWilliams qui, dans *Hawthorne, Melville, and the American Character*, montre que Hawthorne établit toujours une distinction entre les puritains de la première génération et ceux des générations suivantes. Pour John McWilliams, Hawthorne considérait que les premiers puritains étaient investis d'une mission noble et défendable alors que les générations suivantes ont eu tendance à oublier les qualités de leurs aînés et à mener une vie peu louable, ayant peu de choses à voir avec celle de leurs ancêtres :

Whereas the representative Puritans of the age of founding (Endicott, Bellingham, Winthrop) had been accomplished magistrates of great "stability and dignity of character", the representative Puritans of latter generation (Dimmesdale, Pearson, Brown, Doane, Hooper) were either inactive clerics or vacillating commoners.<sup>272</sup>

Envisagée de la sorte, la maladie mentale de Dimmesdale ne correspond pas uniquement à une dégradation personnelle. Elle correspond à une tendance générale dans l'histoire des Etats-Unis, à un déclin de la qualité du pouvoir : « Dimmesdale's contiguity with the death of Governor Winthrop represents a new context within which to understand the minister's disease, not only as an individual formation, but also as a general quality of patriarchs<sup>273</sup> ». En d'autres termes, il faut sans doute voir dans la dégradation physique de Dimmesdale une attaque faite à l'ensemble de la classe politique. Cette idée de méfiance se retrouve dans les écrits de Emerson qui, dans « Power » (1860), exprime ses craintes par rapport à la sphère politique et au pouvoir : « Politics is a deleterious profession, like some poisonous craft<sup>274</sup> ».

Ainsi, la fête officielle qui clôt le récit est une attaque lancée par l'auteur à ses contemporains. Tout se passe comme si cette fête officielle sur laquelle se referme le récit indiquait la tendance que la société américaine allait suivre au cours de son évolution, insistant tout particulièrement sur l'attrance de plus en plus évidente pour les masques du moi et sur le détournement de la chose publique à des fins personnelles.

---

<sup>272</sup> John P. MCWILLIAMS Jr, *Hawthorne, Melville, and the American Character. A Looking-Glass Business*, Cambridge, Mass.: Cambridge UP, 1984, p. 51.

<sup>273</sup> Lauren BERLANT, *op. cit.* p. 130.

<sup>274</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Power » (1860) in *Emerson's Essays*, New York & London: J.M. Dent & Sons LTD, 1963, p. 287.

Cependant, nous devons ici être plus précis. A travers ces diverses scènes de fêtes, officielles ou non, Hawthorne semble davantage dénoncer l'organisation des sociétés en voie d'industrialisation que l'organisation des Etats-Unis en particulier. Comme partout ailleurs dans *The Marble Faun*, l'Italie est associée, lors de la scène de carnaval, à un stade d'avancement industriel et économique antérieur à celui des Etats-Unis. L'association entre la population italienne et la nature situe l'Italie à un stade d'évolution économique moins avancé que celui des Etats-Unis, faisant de ce pays l'un des derniers paradis sur terre : « It was a glimpse far backward into Arcadian life, or, farther still, into the Golden Age, before mankind was burthened with sin and sorrow, and before pleasure had been darkened with those shadows that bring it into high relief, and make it Happiness » (*Faun*, 84). Comme dans l'ensemble du texte, on a l'impression que cette facilité à communiquer et à créer du lien social est une prérogative des sociétés non-industrialisées. C'est pourquoi, Donatello et ses concitoyens sont souvent décrits comme s'amusant très facilement, notamment dans le chapitre « The Sylvan Dance ». Aussi pensons-nous que, indirectement, Hawthorne évoque les structures qui organisaient la société américaine dont la rigidité gênait l'interaction avec le groupe. Ceci signifie que, à travers ses récits, Hawthorne tente de redéfinir le lien qui unit les citoyens à la communauté.

Par ailleurs, indirectement, la scène de carnaval de *The Marble Faun* soulève la question de l'évolution de la société et des changements sociaux liés notamment à la mise en place progressive d'une économie de marché. C'est pour cela que Kenyon évoque l'intérêt décroissant des Italiens pour cette fête, un peu comme si, à mesure que la société italienne se modernisait, la population allait se découvrir d'autres priorités et donc montrer de moins en moins d'attraits pour les contacts spontanés et la communication libre : « Whatever it may once have been, it is now but a stream of merriment, noisy of set purpose, running along the middle of the Corso, through the solemn heart of the decayed city, without extending its shallow influence on either side » (*Faun*, 437). Indirectement, à travers cette liesse populaire, le narrateur, et au-delà l'auteur, soulève la question des failles inhérentes aux sociétés industrielles qui, en quelque sorte, complexifient les rapports entre les individus et tuent les contacts libres et désintéressés. Très tôt dans le récit, Kenyon insinue que la différence de comportement entre Donatello et les Américains est d'ordre culturel : « 'True; she [Miriam] may call him [Donatello] a simpleton. It is a necessity of the case; for a man loses the capacity for this kind of affection, in proportion as he cultivates and refines himself' » (*Faun*, 105). L'épisode du carnaval fonctionne comme une mise en garde de la part de l'auteur qui attire

l'attention de ses lecteurs sur les dangers propres à la société moderne et qui leur montre, à travers l'exemple de l'Italie, que ce processus est toujours en marche et que la situation n'est pas près de s'améliorer. En effet, le narrateur évoque les commerçants romains qui, le jour du carnaval, se jettent sur l'occasion pour vendre les fleurs qui servent de projectiles : « Now-a-days, the nosegays are gathered and tied up by sordid hands, chiefly of the most ordinary flowers, and are sold long the Corso at a mean price, yet more than such venal things are worth » (*Faun*, 440). L'obsession du profit, qui semble gagner petit à petit la société italienne, dégrade l'atmosphère générale et la beauté du spectacle populaire :

You may see throngs of men and boys who thrust themselves beneath the horses' hoofs to gather up bouquets that were aimed amiss from balcony and carriage; these they sell again, and yet once more, and ten times over, defiled as they all are with the wicked filth of Rome.  
(*Faun*, 440)

C'est sans doute aussi pour cette raison que, en tant que citoyens d'une société en voie d'industrialisation, les artistes ne peuvent apprécier la spontanéité de Donatello à sa juste valeur. Pour eux, il est méprisable parce que son attitude leur semble irraisonnée. Seule Miriam envie la légèreté du jeune Italien, même si elle n'ose se l'avouer : « Alternatively, [Miriam] almost admired, or wholly scorned him [Donatello], and knew not which estimate resulted from the deeper appreciation » (*Faun*, 80).

Cette rigidité propre aux sociétés en voie d'industrialisation explique aussi pourquoi Kenyon est incapable de prendre part à cette parodie de la vie ordinaire, à ce « monde à l'envers ». La situation lui semble si improbable qu'il a l'impression de vivre un rêve éveillé : « The affair was so like a feverish dream, that Kenyon resigned himself to let it take its course » (*Faun*, 446). C'est donc contre son gré que Kenyon est plongé dans la cohue des festivaliers dont il ne peut partager la douce folie, habitué qu'il est à maîtriser, non seulement ses propres émotions, mais aussi, autant que faire se peut, ce qui se déroule autour de lui. Pour la première fois dans le récit, il ne parvient pas à trouver de la cohérence dans le tumulte. Les signes que lui renvoie la foule n'appartenant pas à son domaine de prédilection, l'art, et ne répondant à aucune logique, il ne réussit pas à les traiter en une série d'informations cohérentes, intelligibles et donc rassurantes. Ceci est en partie dû au fait que les scènes qui se produisent sous ses yeux défilent à grande vitesse, ce qui l'empêche de fixer ces informations : « [...] the absurdities of the Carnival pass from one absurdity to another, without lingering long enough on any, to wear out even the slightest of them » (*Faun*, 446-47). Kenyon ne fuit pas mais se

laisse porter passivement par la foule, tant et si bien que, après quelques tentatives avortées, les festivaliers l'abandonnent. Ceci prouve que le sculpteur américain est incapable de se plonger dans le commun et l'ordinaire, qu'il ne parvient pas encore à aborder le quotidien de façon directe, sans chercher à y trouver une logique ou un sens : « The passiveness of his demeanour afforded too little scope for such broad merriment as the masqueraders sought. In a few moments, they vanished from him, as dreams and spectres do, leaving him at liberty to pursue his quest... » (*Faun*, 447).

Dans la scène de carnaval de *The Blithedale Romance*, Coverdale et Silas Foster sont tout aussi indifférents que Kenyon au spectacle populaire auquel ils assistent. Silas Foster observe la scène de loin, d'un air résigné et maussade :

But Silas Foster, who leaned against a tree near by, in his customary blue frock, and smoking a short pipe, did more to disenchant the scene, with his look of shrewd, acrid, Yankee observation, than twenty necromancers could have done, in the way of rendering it weird and fantastic. (*Blithedale*, 210)

On devine que c'est par souci d'efficacité et de productivité que Silas Foster méprise ses camarades qui, pendant qu'ils font la fête, ne participent pas aux travaux agricoles. Il semble faire partie d'une catégorie de personnes pour qui la notion de plaisir est synonyme d'interdit et de péché. Il fait partie de ceux pour qui le temps est quelque chose de précieux qu'il ne faut surtout pas gâcher. L'impatience de Silas Foster, qui attend que la fête arrive à son terme pour reprendre le travail, nous rappelle la dépendance de Judge Pyncheon au temps. Ce dernier s'impose un agenda très serré et se plaît à montrer qu'il est un homme occupé. Il a une conscience du temps très affinée : « This admirably arranged life was what he was conscious of, in the progress of every day » (*House*, 231). Elle se transforme même en obsession. Ainsi, en visite dans la maison aux sept pignons, il ne supporte plus d'attendre Clifford. Pressé de le voir apparaître dans le salon où il l'attend, il crie à Hepzibah : « 'Why should I call you back? Time flies! Bid Clifford come to me!' » (*House*, 239). La montre à gousset qu'il est fier d'arborer témoigne de l'importance que prend le temps à ses yeux. Dès que l'occasion lui en est donnée, il la sort pour comptabiliser le temps qu'il perd à ne rien faire : « The Judge had taken his watch from his vest-pocket, and now held it in his hand, measuring the interval which was to ensue before the appearance of Clifford » (*House*, 239). Dans *America Learns to Play*<sup>275</sup>, Foster R. Dulles étudie l'évolution du divertissement dans la culture américaine. Il

<sup>275</sup> Foster Rhea DULLES, *America Learns to Play: A History of Popular Recreation, 1607-1940*, Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1980.

insiste tout particulièrement sur l'un des paradoxes du dix-neuvième siècle et montre que même si la mécanisation permit plus de temps libre, l'idée de loisir ne fut pas pour autant plus facilement acceptée. En effet, selon lui, la notion de travail acquit à cette époque une importance aussi considérable, sinon plus, qu'au dix-septième siècle. Pour illustrer son propos, il cite *Forty Years of American Life* (1874) de T.L. Nichols :

In no country that I know is there so much hard, toilsome, unremitting labor; in none, so little of the recreation and enjoyment of life. Work and worry eat out the heart of the people and they die before their time [...] Money-making has become a habit. They work because they have always worked, and know no other way<sup>276</sup>.

Dans *Lectures to Young Men*, William G. Eliot consacre sa troisième conférence aux loisirs et à la façon dont ils doivent être occupés. Il met en garde ses auditeurs contre l'oisiveté et l'amusement qui, selon lui, conduisent au vice : « We grant that a single Sunday, devoted to amusement, may have no great influence upon the general character, yet that one day misspent may be the first step toward a life of irreligion<sup>277</sup> ». Les conseils qu'il prodigue encouragent les jeunes gens à mettre à profit leur temps libre pour se cultiver et élargir leurs connaissances : « His Sundays are spent either in good society of friends and kindred, or in the perusal of books, chosen with a view to instruction rather than amusement; or in performance of some work of Christian charity or kindness<sup>278</sup> ».

Coverdale adopte la même attitude que son aîné. Plutôt que de se laisser gagner par l'euphorie collective, il préfère partir : « [...] I succeeded in making my escape, and soon left the merriment and riot at a good distance in the rear » (*Blithedale*, 211). Néanmoins, à nos yeux, leurs motivations sont différentes. Si Coverdale ne souhaite pas se mêler à ses camarades, c'est parce qu'il craint de perdre la distance de sécurité qu'il prend soin de maintenir entre lui et son entourage. Incorrigible Coverdale donc, qui ne peut supporter de perdre son contrôle sur la réalité. La situation est d'autant plus angoissante pour lui que les déguisements créent une confusion qui met à mal sa quête habituelle de signes : « Not a voice spoke, but I knew it better than my own, not a laugh, but its cadences were familiar » (*Blithedale*, 209). Au début de l'épisode, la situation ne lui semble pas très différente de ce qu'il vit habituellement du haut de sa cachette dans les arbres. Il parvient, grâce aux propos qu'il surprend, à combler son

---

<sup>276</sup> T.H. NICHOLS, *Forty Years of American Life* [1874], cité par Foster Rhea Dulles, *ibid.*, p. 86.

<sup>277</sup> William G. ELIOT, *Lectures to Young Men* (1852) Voir le site « An Online Archive of 1850s America » < [www.asumption.edu/ahc/default1850.html](http://www.asumption.edu/ahc/default1850.html) > Consulté le 1 juillet 2006.

<sup>278</sup> *Ibid.*

manque d'informations visuelles. Mais, la scène de carnaval provoque un renversement de situation. Lorsque ses camarades l'invitent à les rejoindre, il est obligé de quitter sa cachette et d'abandonner la distance protectrice qui le maintenait éloigné d'eux. A travers ce passage, Hawthorne semble témoigner de la nécessité pour l'individu de quitter son isolement et de renouer avec le groupe. Cependant, Coverdale ne rejoint pas ses camarades. Il fuit. Son départ symbolise sans doute la difficulté de trouver des moyens d'interagir avec le groupe dans la société du dix-neuvième siècle. Hawthorne exprime ici son désir de repenser le rapport au groupe et de mettre en place des biais par lesquels l'individu pourrait plus facilement accéder à une vie communautaire. Par ailleurs, il paraît évident que la fuite de Coverdale symbolise son manque d'adhésion à ce que font ses camarades. La façon dont le groupe se sépare pourrait donc aussi symboliser la perte de cohérence d'une société qui ne se fonde pas sur le consensus entre l'individu et le groupe.

## 2. Les choix narratifs de Hawthorne

En tant qu'artiste, Hawthorne crée des lieux non structurés et choisit volontairement d'accorder, dans ses récits, une place conséquente au doute et aux hypothèses contradictoires. En multipliant les versions et n'en validant aucune, l'auteur crée un univers imaginaire, au fonctionnement diamétralement opposé à celui de l'espace parfaitement intelligible et immuable que recherchent les artistes de *The Marble Faun* ou encore Coverdale. Tout se passe comme s'il imposait à ses lecteurs ce qui effraie le plus ces personnages, à savoir, une part d'incertitude et d'instabilité. Par ailleurs, dans son parcours de lecture, le lecteur pénètre dans un univers au fonctionnement qui se veut volontairement différent du fonctionnement de la société américaine puisque, dans les quatre récits longs, aucune explication n'est définitive. On est donc bien loin des considérations de la société américaine victorienne qui aspirait à tout maîtriser, tout contrôler, dans le but d'éviter le désordre social. On est bien loin également de la rigidité des structures nouvellement élaborées qui constituaient l'ossature de la société américaine.

En multipliant les versions et en n'en privilégiant aucune, le narrateur implique le lecteur dans la construction de son récit. La lecture devient active, et la tournure que prennent les récits varie en fonction des choix opérés par le lecteur. Ainsi, il peut et doit y avoir autant de parcours de lecture différents qu'il y a de lecteurs. Autre caractéristique des récits de Hawthorne : le lecteur n'est pas invité à établir un choix définitif. Contrairement aux

personnages de Hawthorne qui tentent de figer le réel, le lecteur de Hawthorne est invité à apprécier le flottement et le doute. Ainsi, dès les premières pages de « The Custom-House », le narrateur insiste sur le fait que le récit n'est pas à prendre au premier degré. Il suggère à ses lecteurs de prendre du recul par rapport aux informations qu'il livre par la suite : « In the second story of the Custom-House, there is a large room, in which the brick work and naked rafters have never been covered with panelling and plaster » (*Letter*, 51). On remarque tout d'abord que le narrateur joue sur la double signification du mot « story », ce qui lui permet de parler simultanément du deuxième étage qu'il s'approprie à ses heures perdues et de l'histoire de Hester qu'il s'apprête à entamer. De plus, la citation donne le ton du texte qui suit, un peu comme pour prévenir le lecteur que l'histoire qui lui est livrée n'est pas à prendre au premier degré, mais qu'elle livre une vérité plus profonde, qu'il lui appartient de déceler. La citation nous fournit un premier indice concernant le type de communication qui se met en place entre le lecteur et le narrateur. Cette métaphore architecturale nous rappelle la citation de Henry James qui envisageait ses textes comme des espaces aux significations multiples :

The house of fiction has in short not one window, but a million — a number of possible windows not to be reckoned, rather; every one of which has been pierced, or still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will<sup>279</sup>.

Les récits de Hawthorne, comme ceux de Henry James, offrent aux lecteurs plusieurs perspectives qui varient en fonction de la manière dont on aborde le déchiffrement. Le texte se présente comme un labyrinthe dont les chemins à emprunter seraient à la fois multiples et acceptables. Le lecteur qui s'engagerait dans son parcours de lecture choisirait un chemin, qui refléterait sans doute sa personnalité, son vécu. Un autre lecteur commencerait son parcours différemment. Ces deux lecteurs n'aboutiraient certainement pas aux mêmes interprétations, ils ne sortiraient pas du labyrinthe par la même issue. Cependant, aucun parcours n'est plus approprié que l'autre. Les lecteurs de Hawthorne doivent avoir une relation aux récits totalement différente de celle que Hilda entretient avec les Grands Maîtres italiens. Nous qui essayons d'apporter un éclairage critique aux récits longs de Hawthorne devons donc rester vigilant. Il ne s'agit pas de formuler des vérités mais seulement d'avancer quelques pistes de raisonnement, quelques balises qui peuvent nous guider dans notre lecture de Hawthorne.

---

<sup>279</sup> Henry JAMES, Preface to the New York edition of *The Portrait of a Lady*. New York & London: Norton Critical Edition, 1995 [1908], p. 7.

La volonté de ménager une part d'inintelligible dans ses récits explique sans doute pourquoi Hawthorne s'accorde une certaine latitude par rapport aux faits, comme il le souligne dans la préface de *The House of the Seven Gables* :

When a writer calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume, had he professed to be writing a Novel. (*House*, 1)

Dans le dernier chapitre de *The Marble Faun*, le narrateur interpelle ainsi le lecteur qu'il pense suffisamment éclairé pour accepter le mystère qui entoure certains épisodes du récit, notamment la disparition de Hilda :

The gentle Reader, we trust, would not thank us for one of those minute elucidations, which are so tedious, and after all, so unsatisfactory, in clearing up the romantic mysteries of the story. He is too wise to insist upon looking closely at the wrong side of the tapestry, after the right has been sufficiently displayed to him, woven with the best of the artist's skills, and cunningly arranged with a view to the harmonious exhibition of its colour. If any brilliant or beautiful, or even tolerable, effect have been produced, this pattern of kindly Readers will accept it at its worth, without tearing the web apart, with the idle purpose of discovering how its threads have been knit together... (*Faun*, 455)

Et de finir son explication en montrant qu'en littérature comme dans la vie, il faut savoir composer avec l'inintelligible et qu'il ne s'agit à aucun moment de comprendre chaque détail : « The actual experience of even the most ordinary life is full of events that never explain themselves, either as regard their origin or their tendency » (*Faun*, 455). Considérées de la sorte, les imprécisions des narrateurs ne s'expliquent pas seulement par des considérations esthétiques. Ce choix est également motivé par des considérations d'ordre culturel et social puisque les récits longs ont pour vocation de renvoyer aux lecteurs les mêmes hésitations que celles qu'ils devraient rencontrer au quotidien. Ainsi se dessine la relation entre Hawthorne et son lectorat. On comprend que ce rapport est très différent de celui qui pouvait exister entre les auteurs et les lecteurs de littérature populaire. Ce genre littéraire avait en effet un rôle didactique indéniable au sens où il présentait aux lecteurs et aux lectrices une série de modèles à suivre ou au contraire à éviter. Pour Hawthorne, il n'est nullement question d'éduquer ses lecteurs. Ou plutôt, s'il est question d'éducation, il s'agit

d'éducation esthétique, afin de leur apprendre ce que représente l'art. Hawthorne s'adresse donc à un public choisi, comme il le fait si bien remarquer à l'aube de *The Scarlet Letter* :

The truth seems to be, however, that, when he casts his leaves upon the wind, the author addresses, not the many who will fling aside his volume, or never take it up, but the few who will understand him, better than most of his schoolmates and life-mates. (*Letter*, 24)

Derrière cette discrimination entre la masse des lecteurs incapables d'apprécier les textes de Hawthorne et les quelques lecteurs éclairés à qui s'adressent ses œuvres, se dessine la silhouette de l'écrivain du dix-huitième siècle qui s'adressait à une petite minorité de personnes lettrées et pour qui écrire était un loisir plutôt qu'une profession<sup>280</sup>. Pour Michael Gilmore<sup>281</sup>, l'évocation de cette relation très exclusive est symptomatique du refus de Hawthorne de considérer ses œuvres comme des objets échangeables contre de l'argent et l'écriture comme une activité lucrative, même s'il a conscience qu'il n'a d'autre choix que d'accepter le fonctionnement de la société du dix-neuvième siècle. Selon le critique, c'est ce que signifie le dialogue entre le narrateur de « The Custom-House » et le fantôme de Pue qui évoque les gains potentiellement encaissables lors de la publication de l'histoire de Hester Prynne : « 'Do this, and the profit shall be all your own!' » (*Letter*, 57).

Toujours dans l'optique d'éviter toute possibilité d'immobiliser le récit dans une interprétation définitive, le narrateur de *The Scarlet Letter* livre un certain nombre d'informations contradictoires, notamment à propos de l'interprétation des phénomènes (sur)naturels. Même s'il doute de leur véracité, il préfère oublier, le temps de la narration, son savoir d'homme du dix-neuvième siècle afin de mettre en place un univers moins prosaïque que celui où il évolue quotidiennement. C'est ce qui se produit lors de la deuxième scène d'exposition, lorsque Dimmesdale, Hester et Pearl sont réunis sur la place du marché. Le jeune pasteur pense voir se former dans le ciel la lettre A. Il est évident que le narrateur ne partage pas la certitude de Dimmesdale, mais, en tant qu'homme de lettres, il peut s'offrir le plaisir de relater cette version des faits : « We impute it, therefore, solely to the disease in his own eye and heart, that the minister, looking upward to the zenith, beheld there the appearance of an immense letter, – the letter A, – marked out in lines of dull red light »

---

<sup>280</sup> Voir M. J. BRUCCOLI and William CHARVAT, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*, Ohio State University Press, 1968.

<sup>281</sup> Michael T. GILMORE, *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago: University of Chicago Press, 1985, p.81-82.

(*Letter*, 193-94). En fait, cet épisode est teinté de nostalgie, surtout lorsque le narrateur fait référence à cette époque révolue qu'est le dix-septième siècle, où le manque de connaissances scientifiques permettait de trouver de l'exceptionnel dans la banalité du quotidien : « Nothing was more common, in those days, than to interpret all meteoric appearances, and other natural phenomena, that occur with less regularity than the rise and set of sun and moon, as so many revelations from a supernatural source » (*Letter*, 192-93). Le ton n'est ici nullement moralisateur, ce qui prouve qu'il n'est pas question pour l'auteur de montrer le progrès accompli par les sciences en l'espace de deux siècles. Au contraire, il utilise le décalage temporel pour divertir son lecteur. Il semble se mettre en place une connivence entre le lecteur et le narrateur. En livrant cette version des faits, ce dernier répond à l'envie de distraction de son lecteur qui, de son côté, n'est pas dupe des artifices dont peut jouer l'auteur. La relation entre le lecteur et l'auteur se fonde donc sur l'honnêteté et, surtout, le divertissement. De la sorte, le réseau de communication qui se met en place est une sorte d'espace social, où la communication se fait de façon désintéressée, par pur plaisir. La même impression émane de la dernière scène d'exposition. Le narrateur est plus que sceptique quant au phénomène que les Bostoniens pensent avoir observé (une lettre A se former sur la poitrine du jeune pasteur). Pourtant, il s'attarde longuement sur l'origine de ce phénomène, livrant trois versions différentes :

Some affirmed that the Reverend Mr. Dimmesdale, on the very day when Hester Prynne first wore her ignominious badge, had begun a course of penance [...] by inflicting a hideous torture on himself. Others contended that the stigma had not been produced until a long time subsequent, when Old Roger Chillingworth, being a potent necromancer, had caused it to appear, through the agency of magic and poisonous drugs. Others, again, [...] whispered their belief, that the awful symbol was the effect of the ever active tooth of remorse...  
(*Letter*, 313-14)

A l'issue de cet inventaire, le narrateur ne favorise aucune alternative, mais demande à son lecteur de participer à l'élaboration de sa propre version des faits, ce qu'il ne fera jamais, du reste : « The reader may choose among these theories » (*Letter*, 314). La remarque qui suit nous laisse penser que le recours à l'imaginaire produit l'effet escompté puisque le narrateur semble lui-même hésiter, ne sachant plus très bien s'il a tort ou raison de douter de ces explications : « We have thrown all the light we could acquire upon the portent, and would gladly, now that it has done its office, erase its deep print out of our own brain; where long meditation has fixed it in every undesirable distinctness » (*Letter*, 314). Pourtant, l'instant

d'après le narrateur apporte une nouvelle version des faits qui vient contredire, non seulement l'épisode de la lettre A apparue sur le torse de Dimmesdale, mais aussi l'ensemble de la scène finale et donc la totalité de l'histoire de Hester Prynne : « Neither, by their report, had [Dimmesdale's] dying words acknowledged, nor even remotely implied, any, the slightest connection, on his part, with the guilt for which Hester Prynne had so long worn the Scarlet Letter » (*Letter*, 314). Une fois de plus, le narrateur se montre sceptique quant à la véracité de ses propos, soupçonnant qu'une telle version aurait pu être inventée par respect pour la mémoire du pasteur tant aimé : « Without disputing a truth so momentous, we must be allowed to consider this version of Mr. Dimmesdale's story as only an instance of that stubborn fidelity with which a man's friends – and especially a clergyman's – will sometimes uphold his character » (*Letter*, 314-15). Ainsi, à la fin du récit, *The Scarlet Letter* prend des allures de palimpseste que le narrateur est tenté de transformer en modifiant les informations qui y ont été auparavant inscrites. La fin du récit fait donc écho à « The Custom-House » et, plutôt qu'un récit linéaire, le lecteur a l'impression d'avoir affaire à un récit circulaire qui ne demande qu'à être réinterprété, voire réécrit.

A nos yeux, en privilégiant l'incertitude et le mouvement, Hawthorne souhaite résister à la tournure que prend la société du dix-neuvième siècle dans laquelle, grâce au développement des techniques et des sciences, il y a de moins en moins de place pour l'inintelligible. On lit dans les récits de Hawthorne la crainte de l'auteur qui sentait que la société accordait trop d'importance à la raison, aux règles et aux lois, ce qui contribuait à ériger une norme à laquelle il ne fallait pas déroger. Hawthorne considérait sans doute que cette façon de procéder était beaucoup trop artificielle et contribuait à rigidifier le réel. Il souhaitait qu'une plus grande place soit accordée à l'inintelligible et que la société fasse preuve de plus de tolérance à l'égard de ce (ou ceux) qui s'éloignai(en)t de la norme établie par les sciences et les lois, comme le montre la remarque de Coverdale : « '[The] profoundest wisdom must be mingled with nine-tenths of nonsense, else it is not worth the breath that utters it' » (*Blithedale*, 129).

Les récits de Hawthorne cherchent donc à réhabiliter l'inintelligible comme en témoigne la postface de *The Marble Faun*. Dans ce chapitre, le narrateur montre qu'il faut savoir accepter l'inintelligible. Ce chapitre est en quelque sorte une leçon de morale qui enseigne une certaine

humilité face à la vie. Pour illustrer son point de vue, le narrateur élimine toute tentative de classification d'ordre scientifique concernant l'identité de Donatello :

[The Author] had hoped to mystify this anomalous creature between the Real and the Fantastic, in such a manner that the reader's sympathies might be excited to a certain pleasurable degree, without impelling him to ask how Cuvier would have classified poor Donatello, or to insist upon being told, in so many words, whether he had furry ears or not. As respects all who ask such questions, the book is, to that extent, a failure. (*Faun*, 463-64)

L'art paraît être pour Hawthorne, un refuge au sens où c'est l'un des seuls univers tolérant encore l'incertitude et le mystère. En outre, pour l'auteur, rationaliser le fonctionnement de l'individu ou de la société revient surtout à simplifier le réel qui est réduit à obéir à la logique binaire des lois et des sciences humaines ou sociales. Plus haut dans cette partie, nous avons montré le danger d'une telle approche à travers l'exemple de Hilda et de sa conception du bien et du mal. Hawthorne souhaite montrer dans ses récits que le fonctionnement de la société et des individus ne peut se réduire à une logique prédéfinie. En d'autres termes, de façon indirecte, il brocarde la manière dont la société américaine envisageait le rapport entre le citoyen et le groupe. Il montre que la rigidité de ce lien empêchait une interaction spontanée entre les individus. Dans de telles conditions, il était impossible d'éprouver un sentiment d'appartenance à la société.

Le deuxième chapitre de notre thèse nous permet de comprendre que le rôle et la place accordés à l'individu dans la société américaine du dix-neuvième siècle ne convenaient pas à Hawthorne. Il aurait aimé que le citoyen américain participe davantage à l'élaboration des structures sociales et à la construction du lien qui l'unissait à ses concitoyens. Cette première étape dans notre analyse nous permet aussi de comprendre que l'écriture représente pour Hawthorne une échappatoire pour mettre en place un univers au fonctionnement diamétralement opposé à celui de la société où il vit. Notre troisième chapitre analyse les rapports entre l'individu et le groupe à travers le prisme des discours économiques du dix-neuvième siècle. Nous montrons que, pour Hawthorne, la cohésion de son pays est mise à mal par le développement d'un système économique qui repose sur la notion de profit. Comme dans notre deuxième chapitre, nous soulignons que, dans ce discours, le citoyen n'est pas considéré comme individu, mais comme instrument au service de la nation. En tant que destinataire des discours publics, le citoyen américain est envisagé comme garant d'une

culture et se doit d'intégrer et de transmettre les valeurs qui lui sont associées. En tant qu'acteur économique, le citoyen a pour fonction d'accroître la richesse de la nation et de garantir l'indépendance économique de son pays. Aucun de ces rôles ne lui permet de trouver sa place dans la société. Pire, les responsabilités qu'il est obligé d'endosser l'empêchent d'avoir une relation saine et désintéressée avec autrui, en d'autres termes, de créer du lien social. Une fois encore, nous soulignons les regrets de l'auteur qui aurait aimé que la société américaine s'organise autour d'un consensus entre l'individu et le groupe.

### Chapitre 3

#### L'individu et le monde des échanges

Dans *The House of the Seven Gables*, comme dans les trois autres récits, Hawthorne met en perspective deux contextes différents. Dans *The Scarlet Letter*, l'opposition entre dix-septième siècle et dix-neuvième siècle permet à l'auteur de faire ressortir les failles de la société du dix-neuvième siècle. Dans *The Marble Faun*, l'éloignement spatial lui permet de parler de façon détournée de son pays. *The House* ne déroge pas à cette règle. Dans son deuxième récit, l'auteur analyse conjointement deux contextes historiques, l'ère jeffersonienne et la démocratie jacksonienne (1820-1850 environ) qui possèdent chacune leur propre logique économique. Pour saisir pleinement la portée de *The House of the Seven Gables*, il semble indispensable de comprendre les spécificités de ces deux périodes et, en particulier, les transformations politiques et sociales qui eurent lieu au cours de ces années. Dans « Les références à l'histoire<sup>282</sup> », Naomi Wulf précise les particularités de chacune :

On parle généralement de « démocratie » pour la période jacksonienne en raison de la démocratisation de la vie politique qui fit d'Andrew Jackson le premier président à être élu au suffrage universel masculin blanc [...] La période se caractérise ainsi par une popularisation de la politique par contraste avec ce que les historiens appellent la république des Pères Fondateurs, issue de la Révolution qui l'oppose à la Monarchie anglaise, mais où la participation politique était encore limitée à une élite foncière et où de nombreux états réservaient le droit de vote aux propriétaires de cinquante acres ou aux contribuables...<sup>283</sup>

Par ailleurs, il semble intéressant de souligner la similitude entre le premier chapitre de *The House of the Seven Gables* et le chapitre introductif « The Custom-House ». Tous deux imposent une distance temporelle entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Cependant, cette distanciation fonctionne de manière inverse. Le lecteur de *The Scarlet Letter* est tout d'abord plongé dans le contexte du dix-neuvième siècle avant de pénétrer dans un contexte

---

<sup>282</sup> Naomi Wulf, « Les références à l'histoire : réponses d'une historienne aux questions que peut se poser un littéraire en lisant *The Scarlet Letter* », in *The Scarlet Letter, Nathaniel Hawthorne*, ouvrage dirigé par Marc Amfreville et Antoine Cazé, Paris : Ellipses, 2005, pp. 9-26.

<sup>283</sup> *Ibid.* p. 12.

antérieur, lorsque commence l'histoire de Hester. Dans *The House*, le lecteur est d'abord placé dans un contexte antérieur puis, petit à petit retrouve, au fil de l'historique retracé par le narrateur, le contexte du dix-neuvième siècle. Les deux chapitres d'introduction ont pour point commun de suggérer une continuité entre le passé et le présent. La particularité de *The House* est que le narrateur feint de vouloir, dans un premier temps, ignorer cette continuité. Ce déni fait partie d'une stratégie narrative destinée à faire ressortir, de manière très frappante, les similitudes entre la république jeffersonnienne et la démocratie jacksonienne. Le chapitre qui suit a pour but de montrer comment Hawthorne évoque, dans le deuxième récit long, l'évolution du système économique américain. Nous décrivons aussi les espoirs que suscita cette mutation économique, notamment en termes d'améliorations sociales. Ensuite, nous tentons de comprendre et d'expliquer le scepticisme de Hawthorne. Enfin, nous montrons la façon dont Hawthorne tente de redéfinir le monde des échanges, ce qui nous permet de comprendre ce que représentait à ses yeux l'espace privé.

## I. De la nation agraire à la nation marchande

### 1. La fin de la nation agraire

*The House of the Seven Gables* s'ouvre sur une évocation de l'ère agraire. A travers l'histoire de la famille Pyncheon, le récit montre le poids de l'élite foncière dans la société de l'époque. La splendeur décadente de la maison aux sept pignons est un vestige de la nation agraire. C'est un symbole double qui évoque d'une part le rang social de ses propriétaires et, d'autre part, l'importance que prenaient les biens immobiliers et fonciers pendant la république jeffersonnienne :

Carved globes of wood were affixed under the jutting stories. Little spiral rods of iron beautified each of the seven peaks [...] All around were scattered shavings, chips, shingles; and broken halves of bricks; these [...] contributed to the impression of strangeness and novelty, proper to a house that had yet its place to make among men's daily interests. (*House*, 12)

Il est intéressant d'analyser le contraste entre ce que fut et ce qu'est la maison au moment où le narrateur débute son récit. Par le passé, la maison était un monument dédié au culte de ses propriétaires. Ceci se manifeste à travers le choix du verre comme matériau de construction. Le verre fait plus qu'orner la maison de mille éclats. Le verre, en tant qu'élément constitutif

du miroir, renvoie au monde extérieur l'image du pouvoir des propriétaires. Il témoigne de leur narcissisme. De plus, il est directement lié à la thématique du double qui évoque l'idée de pérennité, comme le montre Otto Rank dans *Don Juan et le double*<sup>284</sup>. A partir de l'étude du mythe de Narcisse, le psychanalyste met en évidence le lien entre la figure du double et l'amour de soi. Il montre aussi que le reflet manifeste une volonté de ne pas disparaître au sens où « le narcissisme se fonde sur une euphémisation de l'idée de mort attachée au double, remplacée par le désir amoureux, le désir de son propre corps, qui s'accompagne d'une exclusion de l'autre et de l'amour sexuel<sup>285</sup>. » Pour Freud aussi, le narcissisme correspond à une attitude de défense contre la mort<sup>286</sup>. Compris de la sorte, la figure du double illustre la volonté de régner en maître.

Lorsque le narrateur débute son récit, la maison aux sept pignons n'est qu'un monument, au sens où Jean-Yves Michel l'entend dans sa thèse qui a pour titre « L'emblème du monument à l'époque élisabéthaine : inscriptions littéraires et théâtrales.<sup>287</sup> » Pour l'auteur, le monument est un bâtiment à dimension commémorative ayant pour unique fonction de récupérer le passé pour le transmettre dans l'avenir. Nous pourrions aller plus loin et dire que la maison est un monument raté. En effet, elle n'est l'objet d'aucune vénération. De plus, elle est finalement abandonnée à son passé et à son histoire à la fin de l'intrigue quand les personnages décident d'aller s'installer ailleurs. Le temps qui passe déréalise le monument en lui enlevant sa symbolique. La maison n'est plus qu'un amas de briques et de pierres qui a perdu toute valeur symbolique, à présent que les Etats-Unis sont devenus une nation marchande.

Dans le récit, d'autres symboles évoquent la fin de l'ère agraire. Nous pensons à la mort de Judge Pyncheon et l'union de Phoebe et de Holgrave, ainsi que la découverte du parchemin. Ces trois épisodes sont étroitement liés parce qu'ils sont des symboles forts de la démocratisation de la politique et parce qu'ils véhiculent des valeurs démocratiques. Intéressons-nous tout d'abord à la mort de Judge Pyncheon. Au début du récit, le juge prétend assumer le rôle de figure paternelle pour ses cousins Hepzibah et Clifford. Il feint de se préoccuper de leur bien-être et de leur confort et leur propose, à plusieurs reprises, de

---

<sup>284</sup> Otto RANK, *Don Juan et le double*, Paris : Payot, 1973.

<sup>285</sup> Pierre JOURDE et Paolo TORTONESE, « Otto Rank, *Don Juan et le double* », in *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris : Nathan Université, 1996, 59-62, p. 60.

<sup>286</sup> Sigmund FREUD, « L'inquiétante Etrangeté » (1919) dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985.

<sup>287</sup> Jean-Yves MICHEL, « L'emblème du monument à l'époque élisabéthaine : inscriptions littéraires et théâtrales. » Communication faite au cours de la journée du DEA Etudes Anglophones, samedi 25 janvier 2003.

déménager dans une de ses autres maisons : « The Judge had repeatedly offered [Hepzibah] all the comfort of life, either in the old mansion or his own modern residence. » (*House*, 24) Mais, à la fin du récit, la situation change et Judge Pyncheon est supplanté par une figure paternelle choisie et appréciée de tous, Holgrave. On pourrait penser que le renversement final évoque de façon symbolique les vertus républicaines de la démocratie jacksonienne. En effet, cet épisode suggère que chaque individu a le pouvoir de prendre son destin en main, puisque la rivalité entre les deux familles est enfin enterrée, grâce à la bonne volonté de chacun.

Cependant, l'union de Holgrave et Phoebe ressemble à une relation incestueuse. Il n'est certes pas question d'un amour strictement consanguin, mais les lignées des deux amants sont historiquement liées. La terre et l'eau de la source qui alimente les Pyncheon remplacent le lien du sang et la malédiction de Matthew Maule : (« '[Colonel Pyncheon] has Maule's blood to drink.' » (*House*, 21)) équivaut à une union par le sang. Dans *The States of Sympathy*<sup>288</sup>, Elizabeth Barnes analyse le thème de l'amour incestueux entre frère et sœur dans la littérature populaire. Elle montre comment, dans ce type de récits, l'inceste fonctionne comme une critique de la promesse de liberté faite aux citoyens américains.

In the ideal republic, government functions as an extension of the people's desires. The question of whether or not autonomy can be achieved – whether the son, or the nation, can ever outgrow the father's influence – is rendered moot once the subject's private voice is perceived as speaking the same language as the public voice of authority<sup>289</sup>.

Ainsi, en complexifiant un thème emprunté à la littérature populaire, Hawthorne s'interroge sur la question de l'autonomie. Le deuxième récit ne se referme pas en célébrant les principes démocratiques de la nation américaine. A la fin du récit, l'auteur semble au contraire se demander si ces valeurs organisent réellement la vie de ses concitoyens. Nous pourrions résumer notre point de vue en citant A.N. Kaul qui, dans *The American Vision* écrit :

This is not to say that the democratic development of the early nineteenth-century engaged the full range of his [Hawthorne's] sympathies or exhausted for him the whole prospect of possibilities. On the contrary, his attitude towards it is deeply ambivalent. Nor is this ambivalence a matter of hesitating between the Pyncheons or the

---

<sup>288</sup> Elizabeth BARNES, *States of Sympathy: Seduction and Democracy in the American Novel*, New York: Columbia UP, 1997.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 38.

Maules. It arises from Hawthorne's facing, or rather his not facing enough, the problem of the merged future of the Pyncheons and the Maules – the problem, in other words, of the future of democracy itself.<sup>290</sup>

La mort de Judge Pyncheon correspond à la fin de la nation agraire. C'est pourquoi, juste après avoir éliminé un premier symbole de ce type de société, le narrateur en détruit un second. Une fois découvert, le parchemin tant convoité par les différentes générations des Pyncheon s'avère n'avoir aucune valeur :

A recess in the wall was thus brought to light, in which lay an object so covered with a century's dust, that it could not be immediately recognized as a folded sheet of parchment. 'This is the very parchment,' [...] said [Holgrave]. 'It is what the Pyncheons sought in vain, while it was valuable; and now that they find the treasure, it has long been worthless.' (*House*, 316)

Assez ironiquement, ces trois épisodes se situent à la fin du récit. En leur réservant cette place, Hawthorne exprime une nouvelle fois son scepticisme quant aux changements réels apportés par la transformation de la société. Tout se passe comme s'il concluait son récit par une note d'un extrême pessimisme et comme s'il évacuait les valeurs démocratiques du cœur du récit, pour sous-entendre que, dans les conditions actuelles, les principes démocratiques n'étaient pas véritablement mis en application dans la société américaine, comme le suggèrent le cœur de l'histoire de *The House of the Seven Gables*.

## 2. La naissance de la société marchande

Le magasin ouvert par Hepzibah évoque, dès le début du récit, la mutation de la société américaine en une nation marchande, comme le fait remarquer Richard F. Fleck dans « Industrial Imagery in *The House of The Seven Gables* ». Ce dernier montre que le ressort de la porte du magasin symbolise la naissance d'une nouvelle élite, dont le pouvoir émane, cette fois, non pas de la propriété foncière, mais des capitaux : « Here the image of 'steel-spring' works as a symbol of power snapping her [Hepzibah] from her musings into an aristocratic past to the unlady-like present circumstances of having to manage a shop. »<sup>291</sup> La cloche du

---

<sup>290</sup> A.N. KAUL, *The American Vision: Actual and Ideal Society in Nineteenth-Century Fictions*, New Haven and London: Yale University Press, 1963, p. 192.

<sup>291</sup> Richard F. FLECK, « Industrial Imagery in *The House of The Seven Gables* » *The Nathaniel Hawthorne Journal*, 1974, p. 273.

magasin suggère la même idée. Elle rappelle la cloche des usines textiles qui virent le jour au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle. Cet instrument évoque l'organisation rationnelle du travail et la notion de productivité. Tout comme les ouvrières des usines de Lowell, par exemple, Hepzibah doit se soumettre aux exigences de la cloche qui fonctionne comme un outil de domination et qui réaffirme, à chaque fois qu'elle retentit, le pouvoir capitaliste.

Plus que les changements économiques, ce sont les améliorations sociales apportées par les échanges qui intéressent Hawthorne. Il est important de souligner la place qu'occupe la scène de l'ouverture du magasin dans le récit. Contrairement aux symboles de la nation agraire, le magasin se trouve au début du récit. Cette place de choix évoque l'idée de renouveau et de changement radical. Elle témoigne aussi des espoirs qu'avait suscité le développement des échanges dans la société américaine. En ouvrant son récit sur l'épisode du petit magasin, Hawthorne prend le parti d'adopter le point de vue de ses contemporains. Ceci ressemble à une stratégie puisque le but du récit est de montrer que le développement des échanges n'apporte pas les changements sociaux escomptés. Ainsi, lorsque se referme l'histoire des Pyncheon, lorsque tous les symboles de la société agraire disparaissent, ils ne sont pas remplacés par des principes auxquels adhère Hawthorne. Le récit témoigne donc d'un questionnement de la part de l'auteur qui s'interroge sur l'avenir de son pays.

De façon assez ironique, Hepzibah est présentée comme une allégorie de la mutation économique et sociale qui aurait dû se produire aux Etats-Unis : « [She] is a patrician lady to be transformed into a plebeian woman. » (*House*, 38) En effet, ouvrir le magasin signifie pour elle accepter de modifier son rapport aux autres, et repenser son rôle et sa place dans la société. Lorsqu'on la découvre au début du deuxième chapitre, Hepzibah rechigne à ouvrir le petit magasin. Son manque de motivation exprime sa difficulté à accepter le concept républicain d'égalité. Elle envisage encore la société comme étant organisée entre la bourgeoisie et les roturiers. Son renoncement se fait dans la douleur. Il lui est difficilement acceptable de travailler :

Let us behold, in poor Hepzibah, the immemorial lady [...] with her antique portraits, pedigrees, coats of arms, records, and traditions, and her claim, as joint heiress, to that princely territory at the eastward, no longer a wilderness, but a populous fertility [...] reduced now, in that very house, to be the hucksteress of a cent-shop! (*House*, 67)

Mais elle accepte rapidement le changement ainsi que son nouveau statut social, comme en témoigne sa conversation avec Holgrave : « 'But I am a woman!' said Hepzibah piteously. 'I was going to say, a lady, – but I consider that as past.' » (*House*, 44) Il y a en effet quelque chose de ridicule lorsque, après seulement quelques heures de travail derrière son comptoir, la vieille dame adopte une attitude très radicale à l'encontre de l'aristocratie dont elle se réclamait quelques heures auparavant : « [...] she had to struggle against a bitter emotion, of a direct opposite kind; a sentiment of virulence, we mean, towards the idle aristocracy to which it had been so recently her pride to belong. » (*House*, 55) Après seulement une journée dans son magasin, Hepzibah épouse les valeurs de la république. On comprend que Hawthorne se moque de ceux qui pensaient que les échanges pouvaient effacer les inégalités sociales et changer les mentalités. Deux personnages du récit personnifient cet optimisme. Il s'agit de Holgrave et de Uncle Venner. Tous deux saluent la décision prise par Hepzibah. Comme il l'explique, Holgrave, le dernier descendant des Maule, regarde cette nouvelle ère avec espoir parce que, à ses yeux, la nation marchande doit mettre un terme à la lutte des classes. Il conçoit le nouveau système comme une révolution sociale : « It ends an epoch, and begins one. » (*House*, 44) Alors que la révolution politique de 1776 accorda l'indépendance aux Etats-Unis, le développement du monde des affaires devait, selon Holgrave, aboutir à une transformation de la relation entre individus. Et, très naïvement, il y voit le signe d'une réconciliation entre les classes sociales qui s'unissent pour leur intérêt commun :

Hitherto, the life-blood had been gradually chilling in your veins, as you sat aloof, within your own circle, while the rest of the world was fighting out its little battle with one kind of necessity or another. Henceforth, you will at least have the sense of healthy and natural effort for a purpose, and of lending your strength – be it great or small, to the united struggle of mankind<sup>292</sup>. (*House*, 44-45)

Comme Holgrave, Uncle Venner exprime l'optimisme suscité par le développement des échanges. Mais, contrairement à lui, il ne considère pas la naissance de la société marchande comme la fin de la lutte des classes. Il semble d'ailleurs n'avoir aucune rancœur contre l'aristocratie, bien qu'issu d'un milieu très modeste. C'est pourquoi, même s'il salue la démarche de Hepzibah, il est étonné que cette dernière n'ait pas cherché de l'aide auprès de

---

<sup>292</sup> Notons que Holgrave se permet de donner des leçons à son aînée mais que sa conception de la vie en société ne correspond pas à son mode de vie. Sa vie de reclus, tout comme sa mobilité géographique (pour ne pas dire son instabilité professionnelle) l'empêche de s'investir dans un groupe. Comme de nombreux personnages de Hawthorne, Holgrave préfère l'abstraction de ses théories à l'implication personnelle, ce que, bien évidemment, Hawthorne condamne.

son cousin Judge Pyncheon : « ‘Why don’t Judge Pyncheon, with his great means, step forward, and tell his cousin to shut up her little shop at once?’ » (*House*, 63) Ceci prouve que la mutation de la société agraire n’est pas synonyme de révolution sociale à ses yeux. Pour lui, l’ouverture du magasin correspond d’avantage à une révolution personnelle pour Hepzibah. En effet, il applaudit la démarche de la vieille dame parce qu’elle lui permet de trouver sa place et son rôle dans la société. Lui qui s’investit quotidiennement dans la vie de Salem en faisant de menus travaux pour les habitants, pense que l’individu a un devoir de participation dans la société. Il évoque cette idée lorsqu’il songe à prendre sa retraite pour s’installer dans sa ferme : « [...] but I mean to do my work first, and go there to be idle and enjoy myself. » (*House*, 62). Le travail dont il parle consiste simplement à prendre part au groupe, ce que, jusqu’à présent, Hepzibah n’a pas fait. Uncle Venner croit donc que, grâce à son magasin, Hepzibah pourra créer du lien social et endosser une fonction similaire à la sienne. Comme Holgrave, mais pour des raisons différentes, il a une vision positive du monde des échanges : « ‘So, you have really begun trade, said he – really begun trade! Well, I am glad to see it. Young people should never live idle in the world, nor old ones neither...’ » (*House*, 62) Uncle Venner insinue que, à présent, Hepzibah fait partie de la même catégorie d’individus que lui. Il pense qu’elle aussi devient un élément essentiel à la vie de Salem. Mais, il fait preuve d’une grande naïveté en comparant la situation de Hepzibah à la sienne. Sa grande erreur est d’attribuer des vertus humaines aux échanges et d’oublier que la sphère du commerce est avant tout le règne de la concurrence et de la rivalité. Les échanges ne permettent pas à la vieille dame de trouver sa place dans la société puisque de nombreux autres commerces comme le sien existent déjà à Salem et que son « cent-shop » est destiné à périr d’ici peu, comme le font remarquer les deux observateurs extérieurs que sont Dixey et son ami : « This business of keeping cent-shops is overdone, like all other kinds of trade, handicraft, and body labor. » (*House*, 48) On comprend que le rôle de Hepzibah n’est pas comparable à celui de Uncle Venner que le narrateur présente en soulignant sa place essentielle dans la société : « [His energy] enabled him to fill a place which would else have been vacant, in the apparently crowded world » (*House*, 60). A travers les personnages de Holgrave et de Uncle Venner, Hawthorne critique tous les optimistes de son époque qui furent tentés d’attribuer des vertus humaines aux échanges. Tous deux considèrent, en effet, que le commerce a le pouvoir de créer du lien social et de la cohésion dans la société. A travers eux, Hawthorne semble faire écho à la thèse des économistes américains de son époque, et plus précisément aux représentants de l’American School of Economics.

L'American School of Economics vit le jour après la guerre de 1812, à une période où il fallait trouver un système économique typiquement américain. Derrière cette appellation se trouve en fait un projet économique permettant aux Etats-Unis d'arriver à l'indépendance économique. Henry Clay, chef de file du parti Whig, fut l'un des fers de lance de ce programme censé unifier la nation entière. Devant le Congrès en 1824, il résume son projet en trois grandes idées : libre-échange, amélioration des infrastructures et augmentation des barrières tarifaires. Les économistes de l'American School s'inspirèrent des thèses de Adam Smith même si, pour des raisons historiques évidentes, ils préférèrent écarter certains aspects très radicaux, notamment ceux concernant l'exploitation économique des colonies. Tout au long de la première moitié du dix-neuvième siècle, de nombreux économistes embrassèrent le programme de l'American School. Parmi les plus populaires, on comptait Francis Wayland, rendu célèbre par la parution de *Elements of Political Economy*<sup>293</sup> (1838). Il y avait aussi Henry C. Carey qui, dans la conclusion de *The Harmony of Interest* (1851), oppose le système américain au système britannique :

Two systems are before the world... One looks to the necessity of commerce; the other to increasing the power to maintain it. One looks to underworking the Hindoo, and sinking the rest of the world to its level; the other to raising the standard of man throughout the world to our level. One looks to pauperism, ignorance, depopulation, and barbarism; the other to increasing wealth, comfort, intelligence, combination of action, and civilization. One looks toward universal war; the other towards universal peace. One is the English system; the other, we may be proud to call the American System, for it is the only one ever devised the tendency of which [...] was that of ELEVATION while EQUALIZING the condition of man throughout the world<sup>294</sup>.

Même si les économistes américains rejetaient le système britannique qu'ils jugeaient injuste, ils s'en inspirèrent considérablement. Ainsi, ils empruntèrent à l'économie politique britannique la thèse de l'harmonie des intérêts. Henry C. Carey résume cette métaphore et réaffirme son adhésion aux idées de l'économiste britannique Adam Smith : « Adam Smith saw well that when men came thus together, there arose a general harmony of interests, each profiting his neighbor, and profiting by that neighbor's success, whereas the tendency of commercial centralization was towards poverty and discord, abroad and at home<sup>295</sup>. » On

---

<sup>293</sup> Francis Wayland, *The Elements of Political Economy*, 2<sup>nd</sup> édition, New York: Robinson and Franklin, 1838.

<sup>294</sup> Henry C. CAREY, *The Harmony of Interests: Agricultural, Manufacturing, and Commercial* [1851], ed. Augustus M. Kelley, New York: 1967 <<http://odur.let.rug.nl/~usa/D/1851-1875/carey/harm13.htm>> Consulté le 21 décembre 2005.

<sup>295</sup> *Ibid.*

comprend que Henry C. Carey avait la naïveté de croire que l'économie de marché et le libre échange fonctionnaient sur la base de la collaboration entre les participants et non sur la concurrence. Jeffrey Sklansky résume ainsi la vision économique de Henry C. Carey :

[..] the ideal market he envisioned was less a competitive arena of self-interested action than a realm of cooperation among loosely knit producers working together to maximize societal prosperity and progress. The real meaning of commerce, as he understood it, was not competition, but "association", the very embodiment of the ideal trumpeted by contemporary utopian socialists who imagined a society ruled by a spirit of commonality and mutuality rather than social struggle<sup>296</sup>.

Suite aux promesses des économistes de l'American School, l'univers des échanges suscita beaucoup d'espoirs, en particulier chez les jeunes hommes issus de la classe moyenne. Dans *The Clerk's Tale*, Thomas Augst montre en effet qu'au dix-neuvième siècle le commerce était traditionnellement associé à la réussite sociale :

Where eighteenth-century gentlemen had sought to claim moral status in public by subordinating private material interest to the performance of civic duty, young men in the nineteenth-century regarded economic life and social status as the proving ground for moral distinction as members of the middle-class<sup>297</sup>.

De la même manière, dans *Lectures to Young Men* (1852), William G. Eliot dresse le portrait d'une jeunesse combattante et unie pour assurer la prospérité de la nation américaine :

Take away from our city the young men, and how little would be left of all its present vigor and enterprise! There is no city of the world, probably, in which young men occupy a more important position; none in which a greater responsibility, for good or evil rest upon them. [...] Do young men understand the greatness of their work, and the importance of doing it well and quickly<sup>298</sup>?

---

<sup>296</sup> Jeffrey SKLANSKY, *The Soul's Economy, Market Society and Selfhood in American Thought, 1820-1920*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2002, p. 92.

<sup>297</sup> Thomas AUGST, *The Clerk's Tale: Young Men and Moral Life in Nineteenth-Century America*, Chicago: University of Chicago Press, 2003, p.5.

<sup>298</sup> William G. ELIOT, *Lectures to Young Men* (1852) Voir « An Online Archive of 1850s America » < [www.asumption.edu/ahc/default1850.html](http://www.asumption.edu/ahc/default1850.html) > Consulté le 1 juillet 2006.

Le ton dominant du discours de Eliot est optimiste, puisqu'il présente le monde des affaires comme une sorte de planche de salut non seulement pour la jeune génération, mais aussi pour la nation américaine :

[The young men's] prosperity will deserve respect, their devotion to business will become a Christian calling, if, as they advance in the road to wealth, they plant trees of knowledge and of virtue by the way-side for the benefit of those to come after them. [...] They will find it in well-deserved respect; in the feeling they labor, not for money, but for humanity; in the consciousness that by their prosperity, society is blessed<sup>299</sup>.

Notons que dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*<sup>300</sup> (1905), Max Weber considère la corrélation entre les profits liés aux échanges et le bien commun comme une caractéristique de l'éthique protestante. Il montre que cette idéologie porte en elle une « maxime éthique pour bien se conduire dans la vie<sup>301</sup>. » Il la résume en disant qu'il s'agit de « gagner de l'argent, toujours plus d'argent, tout en se gardant strictement des jouissances spontanées de la vie<sup>302</sup> ». Max Weber souligne que, pour les protestants, la fortune amassée n'est pas une fin en soi. C'est la récompense ou le signe du devoir accompli dans l'exercice de sa profession. Il précise aussi que cet esprit doit être partagé par un « groupe humain dans sa totalité<sup>303</sup> » afin que se produise, condition *sine qua non*, un phénomène de masse.

## II. Le scepticisme de Hawthorne

Tout au long de son deuxième récit, Hawthorne montre qu'il n'adhère pas aux thèses de l'American School. Son scepticisme s'explique parce qu'il refuse d'attribuer des vertus sociales, voire humaines, aux échanges. Pour lui, ce ne sont que des transactions financières. A l'inverse des économistes de son époque, il refuse d'idéaliser le monde du commerce. Dans cette partie, nous soulignons d'abord le scepticisme de l'auteur à l'égard de la théorie de l'harmonie des intérêts qui est particulièrement visible dans l'épisode du magasin de Hepzibah. Hawthorne a en fait une image de la sphère économique bien différente de celles des représentants de l'American School. Refusant d'idéaliser cet univers, il le considère pour

---

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905), trad. Isabelle Kalinowski, Paris : Flammarion, 2000.

<sup>301</sup> *Ibid.* p. 17.

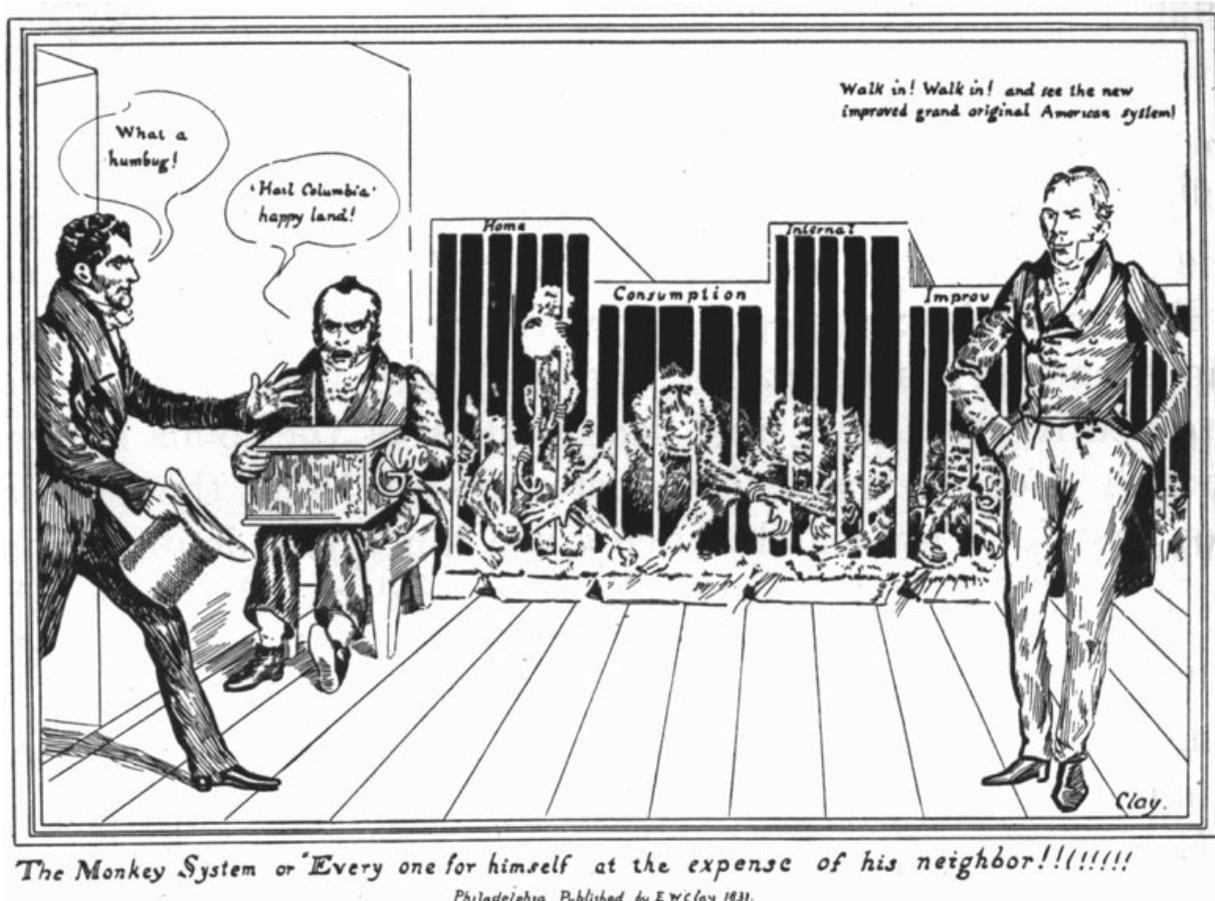
<sup>302</sup> *Ibid.* p.18.

<sup>303</sup> *Ibid.*

ce qu'il est, c'est-à-dire comme un espace de la concurrence. Enfin, nous montrons que, pour lui, il était important de ne pas attribuer des vertus sociales et humaines aux transactions, contrairement à ce que fait Holgrave.

### 1. Hawthorne et la thèse de l'harmonie des intérêts

Dans *The House of the Seven Gables*, Hawthorne s'interroge sur la validité de la théorie de l'harmonie des intérêts. Les mésaventures de Hepzibah nous laissent penser que Hawthorne se rangeait du côté des opposants de l'American School. L'épisode du magasin de Hepzibah évoque une caricature de 1831 parodiant l'économie politique des Etats-Unis en le surnommant le « monkey system »<sup>304</sup>. La caricature représente des singes enfermés dans des cages portant les noms des différents domaines d'action de la politique économique de Henry Clay (Home, Consumption, Internal Improvement) et en train de se dérober de la nourriture. Le dessin est sous-titré « The Monkey-System or Every-One for Himself »



<sup>304</sup> Caricature trouvée sur : [http://en.wikipedia.org/wiki/American\\_System\\_\(economic\\_plan\)](http://en.wikipedia.org/wiki/American_System_(economic_plan)) Consulté en juillet 2006.

Dans *The House of the Seven Gables*, le singe et le joueur d'orgue de barbarie évoquent d'ailleurs de façon directe cette caricature. La main malicieuse du singe, qui s'empare de la moindre pièce que lui tendent les passants, renvoie aux singes en cage de la caricature. La description du narrateur est sans équivoque :

Sometimes, moreover, he [the monkey] made personal application to individuals, holding out his small black palm, and otherwise plainly signifying his excessive desire for whatever filthy lucre might happen to be in anybody's pocket. The mean and low, yet strangely man-like expression of his wilted countenance; the prying and crafty glance, that showed him ready to gripe at every miserable advantage; his enormous tail (too enormous to be decently concealed under his gabardine), and the deviltry of nature which it betokened, – take this monkey just as he was, in short, and you could desire no better image of the Mammon of copper coin, symbolizing the grossest form of the love of money. Neither was there any possibility of satisfying the covetous little devil. Phoebe threw down a whole handful of cents, which he picked up with joyless eagerness, handed them over to the Italian for safekeeping, and immediately recommenced a series of pantomimic petitions for more. (*House*, 164)

Comme les auteurs de cette caricature, Hawthorne pensait que les échanges ne généraient pas une harmonie collective mais mettaient, au contraire, les individus en compétition. Le petit garçon qui se présente dans le magasin de Hepzibah est un autre symbole de l'égoïsme et de la cupidité des acteurs du monde des affaires. Lorsqu'il dévore la friandise en pain d'épices, le garçonnet se transforme en une bête n'écoulant que son instinct : « No sooner had he reached the sidewalk (little cannibal that he was!) than Jim Crow's head was in his mouth » (*House*, 50). Le rapprochement avec une bête féroce devient presque explicite un peu plus loin : « The crumbs and discoloration of the cannibal-feast, as yet hardly consummated, were exceedingly visible about his mouth » (*House*, 50). Ceci signifie que, aux yeux de Hawthorne, la seule chose qui compte dans le monde des affaires est d'engloutir le plus de bénéfices possibles et, si besoin est, d'user de pratiques peu louables pour éliminer la concurrence.

L'opinion publique s'interrogeait donc sur la validité des thèses de l'American School. Certains soulignèrent les abus auxquels pouvait mener l'appât du gain. Ainsi, par exemple, Henry A. Boardman aborde le problème de la malhonnêteté et de la fraude dans le discours qu'il prononce devant la chambre du commerce de Philadelphie en 1853 : « Their profits [the businessmen's] must in some way be increased. This may be tried by taking advantage of the distance or the ignorance of customers, and selling them goods above the market value, or

antiquated goods for fresh ones<sup>305</sup> ». La situation décrite par Henry A. Boardman contraste avec le tableau idyllique et les pronostics de Henry C. Carey. *The House of the Seven Gables* évoque le problème de la fraude lorsque le narrateur déclare : « It seemed as if the whole fortune or failure of the shop might depend on the display of a different set of articles, or substituting a fairer apple for one which appeared to be specked » (*House*, 46). De même, lorsque Hepzibah casse malencontreusement une figurine de pain d'épices, Hawthorne semble dénoncer la malhonnêteté des commerçants et des hommes d'affaires : « It has ceased to be an elephant and has become a few bits of musty gingerbread » (*House*, 37). En effet, nous avons l'impression que, aux yeux du narrateur et au-delà, de l'auteur, le talent des vendeurs consisterait à transformer la réalité, à la camoufler, afin d'appâter la clientèle, autrement dit, à transformer l'article pour le présenter sous son meilleur angle. Lorsque la figurine est cassée, lorsque l'image qu'elle représentait est réduite à néant, l'article redevient ce qu'il est véritablement, c'est-à-dire, un morceau de pain d'épices. De même, plus loin dans le récit, le narrateur cherche à nouveau à corriger cette tendance de la sphère du commerce à transformer le réel. Lorsque le petit garçon achète sa friandise, la véritable nature de la figurine est totalement ignorée puisque, ni Hepzibah, ni le garçonnet, ne prononcent le mot de pain d'épices. « 'That Jim Crow there, in the window' » et « 'You are welcome to Jim Crow!' » (*House*, 50). sont les termes qu'ils utilisent. Seul le narrateur désigne l'objet comme ce qu'il est véritablement, c'est-à-dire, une friandise : « [...] pointing to the gingerbread figure that had attracted his notice... » (*House*, 50). L'échange entre les deux personnages et l'intervention du narrateur ont, à nos yeux, plus de valeur qu'il n'y paraît à première lecture. Nous pensons que c'est une façon de montrer tout d'abord combien il est facile d'embellir les articles et de transformer la réalité, afin de conquérir de nouveaux clients et d'augmenter les gains. Par ailleurs, nous pensons que Hawthorne soulève aussi le problème du rapport entre l'économie et la politique. Avec la figure du Jim Crow, il évoque la complicité entre le monde économique et l'esclavagisme. Tout comme dans les plantations du Sud des Etats-Unis, le Jim Crow du magasin de Hepzibah entre dans le mécanisme de production de capitaux. Mais, ce Jim Crow ne permet pas à Hepzibah de récolter le moindre gain puisqu'elle l'offre à son petit client. Ceci rappelle l'argumentaire de certains intellectuels pro-esclavagisme qui niaient le fait que la population noire était exploitée à des fins économiques et qui s'obstinaient à ne voir dans le régime des plantations qu'un modèle de fraternité : « It is a beautiful example of

---

<sup>305</sup> Henry A. BOARDMAN, *The Bible in the Counting House: A Course of Lectures to Merchants* (1853) < <http://www.hti.umich.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=moa:idno=AFZ1099.0001.001> > Consulté le 10 juillet 2006.

communism where each one receives not according to his labor but according to his wants<sup>306</sup> ».

De plus, la tromperie ne s'applique pas uniquement sur la marchandise mais également sur les contacts qui se créent dans la sphère du commerce. Hepzibah a conscience de l'aspect factice des relations dans le monde des affaires. Elle évoque le rapport de séduction que le vendeur doit instaurer pour espérer s'attirer une clientèle. A travers elle, Hawthorne dénonce la superficialité des relations entre l'acheteur potentiel et le vendeur. Lorsqu'elle s'imagine ce à quoi ressemble un grand magasin, Hepzibah se le représente comme une sorte de piège destiné à tromper la clientèle : « [...] with their immense panes of plate-glass, their gorgeous fixtures, their vast and complete assortment of merchandize, in which fortunes had been invested; and those noble mirrors at the farther end of each establishment, doubling all this wealth by a brightly burnished vista of unrealities. » (*House*, 48) Hepzibah fait ici référence aux grands magasins des centres urbains. Le narrateur de *The House of the Seven Gables* insiste sur le côté surfait de cette relation qui est entièrement pensée dans le but de séduire le client : « On one side of the street, this splendid bazaar, with a multitude of perfumed and glossy salesmen, smirking, smiling, bowing, and measuring out the goods! » (*House*, 48-49) A la lumière de cette citation, dans laquelle le narrateur dessine une sorte de portrait type du vendeur, le visage de Hepzibah apparaît comme celui de la sincérité, malgré ses défauts et sa laideur. Ainsi, une fois de plus, nous réalisons la complexité de l'écriture de Hawthorne qui semble échapper à l'interprétation. Le visage de Hepzibah, que l'on aurait pu supposer porter l'expression du refus de communiquer avec autrui, devient à présent quelque chose de positif, le signe du naturel et de l'authenticité, sans pour autant annuler la première interprétation.

La situation décrite par le narrateur de Hawthorne infirme les thèses de l'American School. La victoire du bien commun, que prédisait Henry C. Carey, ne se produit jamais dans *The House*. Le narrateur décrit au contraire une sphère économique où seuls les plus habiles à tromper peuvent sortir vainqueurs. Ainsi conçu, *The House* peut être considéré comme un discours contre l'utilitarisme, puisque Hawthorne multiplie les exemples pour prouver à ses lecteurs que, dans la sphère des affaires, les actions individuelles n'ont aucune visée morale, qu'elles ne prennent pas pour critère le bonheur du plus grand nombre mais, au contraire, l'intérêt individuel. Pour lui, il n'y a donc aucune beauté morale dans les échanges. A travers l'épisode

---

<sup>306</sup> George FITZHUGH, *Sociology for the South; or The Failure of Free Society* [1854] cité par Jeffrey Klansky, *op. cit.*, p. 99.

du magasin, Hawthorne dit son inquiétude sur la déformation subie par l'espace public, qui est de moins en moins vécu comme un espace collectif, et qui est détourné et utilisé à des fins personnelles, pour assouvir des besoins privés, alors même qu'il était censé fonctionner pour le bien commun des citoyens et de la nation.

## 2. Hawthorne et le libre-échange

Hawthorne ne se contente pas de démontrer l'invalidité de la thèse de « l'harmonie des intérêts » soutenue par les économistes américains. Il s'attaque également à la politique du laisser-faire, sans doute parce qu'il pensait que l'intervention du gouvernement pouvait sauver le bien commun et la cohésion de la société. C'est de façon voilée, à travers la métaphore de la « main invisible » qui apparaît de façon récurrente dans les récits de Adam Smith, que Hawthorne fait référence à ce problème :

Stretching out her long, lank arm, she put a paper of pearl-buttons, a jewsharp, or whatever the small article might be, in its destined place, and straightaway vanished back into the dusk, as if the world need never hope for another glimpse of her. It might have been fancied indeed, that she expected to minister to the wants of the community, unseen, like a disembodied divinity, or enchantress, holding forth her bargains to the reverential and awe-stricken purchaser, in an invisible hand. (*House*, 39-40)

Dans « La métaphysique de la main invisible », B. Prévost souligne que Adam Smith fait appel à cette image pour expliquer que chaque acte individuel a des répercussions au sein de la communauté<sup>307</sup>. Selon lui : « [Le mécanisme résumé sous le terme de main invisible est] l'idée selon laquelle les individus remplissent des fins qui n'entrent nullement dans leurs intentions, et participent ainsi sans le vouloir au bien commun...<sup>308</sup> » Guidé par le principe d'amélioration de son sort, chaque individu :

[...] est conduit par une main invisible à remplir une fin qui n'entre nullement dans ses intentions [...] et ce n'est pas toujours ce qu'il a de plus mal pour la société, que cette fin n'entre pour rien dans ses intentions [...] Tout en cherchant son intérêt personnel, il travaille

---

<sup>307</sup> Voir l'article de B. Prévost, « La métaphysique de la main invisible » in *Adam Smith, Kairos, Revue de la Faculté de Philosophie de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, no. 20, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 43- 72.

<sup>308</sup> *Ibid.* p. 44

souvent d'une manière bien plus efficace pour l'intérêt de la société que s'il avait réellement pour but d'y travailler<sup>309</sup>.

D'autre part, ce concept de « main invisible » fait référence à la capacité des acteurs du monde des affaires à l'autorégulation, sans que le gouvernement n'ait à intervenir. B. Prévost analyse la logique de Adam Smith en expliquant que :

[...] cette conception théologique (et téléologique) du monde permet d'inviter les législateurs et le chef d'Etat à plus de modestie. [...] L'homme d'état ne peut se substituer à Dieu en cela qu'il ne saurait mesurer avec précision la finesse des processus régulateurs mis en place avec subtilité dans une nature ordonnée et que, quand bien même il en aurait une conscience aiguë, il ne pourrait substituer l'action du gouvernement à la liberté individuelle pour parvenir à des fins qui sont précisément celles de Dieu<sup>310</sup>.

Toute l'ironie de Hawthorne réside dans le fait que, pour le lecteur qui est témoin de tous ces préparatifs, il n'y a rien de mystérieux dans les résultats qu'obtient Hepzibah. Dans la dernière citation extraite de *The House of the Seven Gables*, le narrateur s'attarde sur le geste de la vieille dame, un peu comme pour anéantir une partie de la thèse de la main invisible. Un autre passage corrobore cette idée. Cette fois, le narrateur évoque la maladresse de la vieille dame qui, d'un geste gauche, détruit une figurine de pain d'épices : « Now she places a gingerbread elephant against the window, but with so tremulous a touch that it tumbles upon the floor, with the dismemberment of three legs and its trunks. » (*House*, 37) La gaucherie de Hepzibah évoque la thèse de Adam Smith selon laquelle les décisions des acteurs de la sphère du commerce obéissent à des lois dont ils ne connaissent pas la finalité. Hawthorne montre que, dans le cas de Hepzibah, cette finalité n'a rien de glorieux puisque son geste provoque la destruction de la marchandise. C'est bien entendu une façon pour l'auteur d'infirmier les thèses de Adam Smith et de montrer que les transactions commerciales n'obéissent pas à des lois abstraites et impénétrables mais sont au contraire réfléchies et pensées par des personnes qui ont clairement saisi les enjeux de leurs actes et espèrent en tirer le meilleur parti. L'ironie de Hawthorne consiste à illustrer son propos, non pas à travers des personnages campant des hommes d'affaires prospères, mais à travers une vieille dame victime de sa maladresse. En d'autres termes, à travers la gaucherie de Hepzibah, Hawthorne cherche à démontrer que les raisons expliquant un échec ou au contraire une réussite dans le monde des affaires ne sont

---

<sup>309</sup> Adam SMITH, *La richesse des nations*, Tome 2, Paris : Gallimard, 1991, p. 42, cité par B. Prévost, *op. cit.*, p. 57.

<sup>310</sup> B. Prévost, *op. cit.*, p. 64.

pas liées au hasard. En outre, Hawthorne remet ici en question l'idée selon laquelle la communauté entière bénéficiait des décisions heureuses ou malheureuses prises par les hommes d'affaires puisque la réouverture de la petite échoppe à l'intérieur de la maison aux sept pignons ne semble avoir aucune répercussion sur la vie des habitants de Salem.

Nous avons le sentiment que, dans *The Scarlet Letter*, Hawthorne s'attaque à l'autre volet de la métaphore de la « main invisible », qui porte sur le rôle des autorités publiques dans les échanges. Dans ce récit, il évoque la complicité des pouvoirs politiques et des acteurs de la sphère du commerce. Ceux-ci sont représentés par les marins qui, le jour de la fête populaire, sont venus se grouper sur la place du marché. Ils suggèrent l'idée d'un monde sur le point de changer et dans lequel de plus en plus de place va être accordée aux échanges commerciaux. Ainsi, sous couvert de décrire une scène de vie du Boston du dix-septième siècle, Hawthorne traite de son époque et, en particulier, de la place des hommes d'affaires au dix-neuvième siècle. L'agitation des marins contraste avec la retenue des habitants de la communauté puritaine : « They transgressed, without fear or scruple, the rules of behaviour that were binding on all others » (*Letter*, 284). La tolérance dont font preuve les autorités puritaines à l'égard des marins, qui peuvent fumer et boire en toute impunité, traduit l'admiration (pour ne pas dire la vénération) vouée aux hommes d'affaires à l'époque de Hawthorne : « It remarkably characterized the incomplete morality of the age, rigid as we call it, that a license was allowed the sea-faring class » (*Letter*, 285). L'auteur évoque de façon voilée le culte dédié aux échanges dans la société où il vivait : « Nor, even in the full career of his reckless life, was he regarded as a personage with whom it was disreputable to traffic, or casually associate » (*Letter*, 285). Ce faisant, Hawthorne fait preuve d'une certaine réserve. Il met en avant l'agressivité des pratiques des marins qui sont qualifiés de « rough-looking desperadoes » (*Letter*, 284). En décrivant les agissements peu louables de ces hommes, Hawthorne fait certainement allusion à la concurrence commerciale de plus en plus âpre au dix-neuvième siècle. Il semble percevoir la sphère du commerce comme un domaine hostile, presque animal, et déplorer l'immobilisme des autorités publiques qui acceptent cette situation. Dans ce passage, la mer est utilisée comme métaphore du monde des affaires : « But the sea, in those old times, heaved, swelled, and foamed very much at its own will, or subject only to the tempestuous wind, with hardly any attempts at regulation by human law » (*Letter*, 285).

Cet épisode qui clôt le récit renvoie au chapitre introductif de *The Scarlet Letter* qui décrit, lui aussi, le monde des échanges. Dans ce chapitre, Hawthorne semble évoquer à nouveau la complicité qui existe entre les autorités publiques et le monde des échanges. Le narrateur de « The Custom-House » met en relation la décadence du port de Salem et la politique économique du gouvernement américain. Il rappelle le passé glorieux de la ville portuaire et le fait contraster avec le peu d'activités qui y subsistent à l'heure où il prend les commandes de la douane :

Such occasions might remind the elderly citizen of that period before the last war with England, when Salem was a port by itself; not scorned, as she is now, by her own merchants and ship-owners, who permit her wharves to crumble to ruin while their ventures go to swell, needlessly and imperceptibly, the mighty flood of commerce at New York or Boston. (CH, 26)

La guerre de 1812 est présentée comme un tournant dans l'histoire économique du pays. Implicitement, le narrateur fait allusion aux diverses mesures prises par le gouvernement pour construire une nation indépendante économiquement, en particulier le protectionnisme et les barrières douanières. En effet, durant la première moitié du dix-neuvième siècle, l'état américain chercha à réduire les importations en provenance d'Europe, et plus particulièrement d'Angleterre, afin de favoriser l'industrie nationale et de construire une économie forte. Parmi ces mesures politico-économiques, une retient toute notre attention. Il s'agit du « Warehousing Act » qui prit effet en 1846, l'année où Nathaniel Hawthorne commença à travailler aux douanes de Salem. Cette mesure visait à augmenter le flux de marchandises en offrant la possibilité aux commerçants de stocker leurs produits dans les ports des Etats-Unis sans avoir à payer immédiatement les taxes douanières :

[The Congress sought to reinstate] the sound though long neglected maxim of Adam Smith, “that every tax ought to be levied at the time and in the manner most convenient for the contributor to pay for it [by providing] that the tax shall only be paid when the imports are entered for consumption<sup>311</sup>.

Ceci permettait aux commerçants de prendre le temps de négocier avec un acquéreur et donc de vendre leur marchandise à de meilleurs prix que lorsqu'ils devaient s'empresser de trouver

---

<sup>311</sup> Loi enregistrée sous la référence H.R. Rep. No. 411, 29<sup>th</sup> Cong., 1<sup>st</sup> Sess., 3 (1843) et citée notamment lors d'un procès de 1982 (*Xeros Corp. v. County of Harris*, 459 U.S. 145 (1982)). Consultable en ligne : <http://caselaw.lp.findlaw.com/scripts/getcase.pl?navby=c&court=us&vol=459&invol=145> Consulté en juillet 2006.

un acheteur pour recouvrer les taxes. Les ports de Boston et de New York, auxquels fait allusion le narrateur de « The Custom-House », devinrent l'emblème de cette nouvelle mesure et bénéficièrent très largement de ses avantages. Les effets de cette disposition novatrice portèrent rapidement leurs fruits puisque dès 1847, les bénéfices nationaux liés au commerce augmentèrent.

Cependant, le narrateur sous-entend que les ports de moindre importance ne trouvèrent aucun avantage dans cette nouvelle mesure. Hawthorne semble donc remettre en question l'idée (largement répandue à son époque) selon laquelle une politique protectionniste bénéficierait à l'ensemble de la population. C'est la thèse soutenue par Willard Phillips, l'un des économistes les plus influents de la première moitié du dix-neuvième siècle dans *Propositions Concerning Protection and Free Trade* (1850) : « The object of protection is to make the interest of the public and that of the individual coincide<sup>312</sup> ». La description de l'aigle qui surplombe le bâtiment des douanes de Salem symbolise l'activisme d'un gouvernement cherchant à protéger bec et ongles les activités commerciales de son pays :

With the customary infirmity of temper that characterizes this unhappy fowl, she appears, by the fierceness of her beak and eye and the general truculence of her attitude, to threaten mischief to the inoffensive community; and especially to warn all citizens, careful of their safety, against intruding on premises which she overshadows with her wings. (CH, 25)

Mais, la situation décrite dans « The Custom-House » montre que les décisions prises au cours des trente dernières années en matière d'économie l'ont été au détriment d'une partie de la population et que seuls les intérêts économiques ont prévalu. Le narrateur accuse le gouvernement de n'avoir rien fait pour maintenir l'activité commerciale à Salem. Pire encore, il semble insinuer qu'il est coupable d'avoir déserté la ville de Salem et délaissé une partie de la population américaine. Pour s'en rendre compte, il suffit de regarder ce qui se passe dans les douanes de Salem. A l'extérieur, seul l'aigle et le drapeau, symboles de la république, rappellent qu'il s'agit d'un bâtiment public. A l'intérieur, l'unique trace de la présence du pouvoir se trouve dans la bibliothèque : « On some shelves, a score or two of the Acts of Congress, and a bulky Digest of the Revenue Law » (CH, 28). Ce détail n'est pas des moindres puisqu'il met en parallèle mesures politiques et bénéfices financiers, un peu comme

---

<sup>312</sup> Willard PHILLIPS, *Propositions Concerning Protection and Free Trade* (1850) <<http://www.hti.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=moa:idno=AEU0419.0001.001>> Consulté le 19 juillet 2006.

pour suggérer que les décisions prises par le gouvernement étaient uniquement motivées par des raisons économiques et que, en d'autres termes, l'intérêt de la population ne pesait en rien dans les prises de décisions.

Contrairement à ce qui se passe à l'intérieur de la communauté puritaine de *The Scarlet Letter*, les symboles du pouvoir que sont les textes de lois ne sont pas relayés par la présence d'autorités publiques dignes de ce nom. Ceci illustre le fait que, entre le dix-septième et le dix-neuvième siècles, la hiérarchisation du pouvoir s'est accrue en raison de la professionnalisation des métiers de la politique et de l'administration. Les intermédiaires entre les hautes autorités publiques et les citoyens se sont démultipliés. Alors que les puritains de *The Scarlet Letter* vivent à proximité des autorités publiques, les citoyens du dix-neuvième siècle semblent avoir perdu de vue les détenteurs du pouvoir, créant un sentiment d'éloignement entre les citoyens et le pouvoir. Au bureau des douanes de Salem, seulement trois représentants de l'état travaillent sous les ordres du narrateur et leur dégradation physique et mentale fait d'eux de bien piètres émissaires de la sphère publique. Bien entendu, on sent que le narrateur prend plaisir à caricaturer ses collègues dont il ne partage pas la couleur politique et il est facile de voir dans cette satire une critique de ses adversaires politiques qu'il accuse de gaspiller l'argent public en employant des officiers totalement inutiles. Mais, à nos yeux, là n'est pas le seul objectif de Hawthorne. Nous pensons qu'il voulait mettre en évidence la trahison des autorités publiques qui étaient prêtes à sacrifier une partie de leur pays pour accroître les activités commerciales. Ainsi, pour les douaniers de Salem, la vie s'est comme arrêtée et eux-mêmes semblent se savoir condamnés à finir leurs jours dans le port endormi de la ville de Salem, loin du dynamisme économique et de la prospérité de la nation. Dans « Hawthorne et ses sorties<sup>313</sup> », Cécile Roudeau compare le bureau de la douane « aux petites vallées hollandaises dépeintes par Irving, [qui] se tiennent donc à l'écart du présent de la nation, ancrées dans une coutume d'un autre âge, tandis que passe à côté d'eux, sans les remarquer, le torrent de l'histoire<sup>314</sup>. » Ce qui est assez frappant, c'est que la ville de Salem fait déjà partie du passé de la jeune nation américaine qui se construit encore et qui aspire à conquérir d'autres territoires. Hawthorne se montre très lucide. Il a conscience que les décisions prises par le gouvernement sont uniquement motivées par des préoccupations financières. Il sait que l'épanouissement de l'individu n'est pas la

---

<sup>313</sup> Cécile ROUDEAU, « Hawthorne et ses sorties : lieu et écriture du lieu dans La Lettre écarlate et Les Bureaux de la douane », *Nathaniel Hawthorne, The Scarlet Letter*, ouvrage collectif coordonné par Bruno Montfort, Paris : Editions du temps, 2005, pp. 5-33.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 9-10

préoccupation principale des autorités publiques. Son réalisme tranche avec la naïveté de Phoebe qui n'arrive pas à concevoir que les représentants de la nation puissent être autrement que justes et droits : « Phoebe went accordingly, but perplexed herself, meanwhile, with queries as to the purport of the scene which she had just witnessed, and also whether judges, clergymen, and other characters of that eminent stamp and respectability, could really, in any single instance, be otherwise than just and upright men » (*House*, 131). Même lorsque Hepzibah tente de lui ouvrir les yeux, elle refuse d'admettre que le représentant de la république qu'est Judge Pyncheon puisse être motivé par de mauvaises intentions :

But Phoebe, in order to keep the universe in its old place, was fain to smother, in some degree, her own intuitions as to Judge Pyncheon's character. And as for her cousin's testimony in disparagement of it, she concluded that Hepzibah's judgment was embittered by one of those family feuds which render hatred the more deadly by the dead and corrupted love that they intermingle with its native poison. (*House*, 131-32)

Contrairement à Phoebe, Hawthorne pense que les autorités publiques sont animées avant tout d'intérêts égoïstes et qu'il est vain de chercher à les combattre : « A wider scope of view, and a deeper insight, may see rank, dignity, and station, all proved illusory, so far as regards their claim to human reverence, and yet not feel as if the universe were thereby tumbled headlong into chaos » (*House*, 131). Ceci explique donc pourquoi il ne pouvait embrasser les thèses de l'American School.

### 3. Le fatalisme de Hawthorne

Hawthorne semble donc assez fataliste. Il n'attend rien du monde du commerce et va jusqu'à insinuer que les disparités sociales que souhaitaient combattre certains économistes grâce au développement des échanges sont quelque chose de naturel qu'il faut savoir accepter. C'est ce que nous laisse entendre le chapitre introductif de *The House of the Seven Gables*. Au début de ce chapitre, la voix narrative tente de faire des disparités sociales le propre de l'ère agraire. Le narrateur fait semblant de croire que la révolution marchande a effacé les inégalités sociales. Dans ce chapitre, avant que le lecteur ne découvre l'échec du magasin de Hepzibah, le narrateur joue les naïfs. Il relate l'histoire de la famille Pyncheon en adoptant le point de vue d'un homme du dix-neuvième siècle ayant foi en l'économie marchande. Comme

Holgrave, il attribue des vertus sociales aux échanges. Toute la subtilité de l'écriture de Hawthorne réside dans le fait que le narrateur n'évoque jamais directement ce système. Mais, l'opposition constante qu'il souligne entre la république des Pères Fondateurs et le dix-neuvième siècle, ainsi que les améliorations qu'il évoque à demi-mot, sont là pour nous en convaincre. Il s'agit, bien entendu, d'une stratégie narrative qui vise à faire ressortir les similitudes entre les deux époques. En d'autres termes, Hawthorne cherche à montrer que les réformes économiques n'ont rien changé à la situation. Hawthorne ne peut observer qu'un changement d'ordre théorique et pratique. Il ne peut mettre à jour un réel progrès social. Lorsqu'il retrace l'histoire de la famille Pyncheon, le narrateur insiste sur le fonctionnement de la société américaine durant l'ère agraire. Il souligne les inégalités sociales qui régnaient à l'époque entre les riches, c'est-à-dire ceux qui possédaient des terres, et les autres. Il évoque une époque ancienne, dit-il, où la société se divisait entre l'élite agraire et les roturiers. Le conflit qui opposa Matthew Maule au Colonel Pyncheon symbolise ces disparités sociales. Le premier occupant du terrain où se dresse la maison aux sept pignons est décrit comme étant « plebeian and obscure » (*House*, 25). A l'inverse, Colonel Pyncheon et ses descendants se situent du côté de l'élite agraire et s'allient, au besoin, à la monarchie britannique : « During the revolution, the Pyncheon of that epoch, adopting the royal side, became a refugee, but repented, and made his re-appearance, just at the point of time to preserve the House of the Seven Gables from confiscation » (*House*, 22).

Quant il évoque l'ère coloniale, le narrateur adopte un ton factuel. Il ne juge pas les Pyncheon. Il accepte de façon neutre les irrégularités et les injustices de cette époque. Il prétend que la notion d'injustice sociale est une notion ancienne qui faisait partie intégrante de la nation agraire. Ceci se remarque par exemple lorsqu'il relate la querelle entre les Maule et les Pyncheon :

No written record of the dispute is known to be in existence. Our acquaintance with the whole subject is derived chiefly from tradition. It would be bold, therefore, and possibly unjust, to venture a decisive opinion as to its merits; although it appears to have been at least a matter of doubt, whether Colonel Pyncheon's claim were not unduly stretched, in order to make it cover the small metes and bounds of Matthew Maule. (*House*, 7)

Son indulgence fait partie de sa stratégie de simplification. Il souhaite pousser son lecteur à considérer l'époque coloniale avec bienveillance en lui démontrant que la nation agraire était,

certes, injuste, mais que cette injustice était inhérente à un système économique. Il cherche à faire croire à ses lecteurs qu'il regarde ce passé d'un œil indulgent et compréhensif, comme l'historien analyse les erreurs de l'histoire. Il feint de faire de ces privilèges et de la gloire des Pyncheon un fait historique et donc typique de la ville de Salem et, plus généralement, du passé des Etats-Unis. Implicitement, il conduit le lecteur à songer aux améliorations sociales apportées par la transformation économique du pays. Le narrateur tente de trouver de l'originalité dans la république agraire afin d'en faire quelque chose d'intéressant à observer. Et en effet, si l'histoire ne se répétait pas, si les inégalités sociales qu'il évoque en début de chapitre avait été éliminées grâce aux échanges, les privilèges pourraient avoir quelque chose de pittoresque et de romantique. Le narrateur ressemble donc à Holgrave puisqu'il s'imagine que l'époque coloniale était synonyme de lutte des classes. Bien évidemment, Hawthorne tourne en ridicule ceux qui pensaient, comme le daguerréotypiste, que les inégalités sociales pouvaient disparaître avec le développement des échanges.

Le narrateur du premier chapitre poursuit sa simplification lorsque, après avoir longuement décrit la noble demeure des Pyncheon, il hésite à évoquer le magasin ouvert par un ancêtre de Hepzibah : « There is one feature, very essential to be noticed, but which, we greatly fear, may damage any picturesque and romantic impression, which we have been willing to throw over our sketch of this respectable edifice » (*House*, 28). Ici, il considère que cet espace associé au commerce n'est pas digne d'être représenté. Il feint de penser que la petite échoppe ne trouve pas sa place dans le tableau qu'il s'apprête à finir, très certainement parce qu'il symbolise, de façon trop criante, la modernité, alors même qu'il s'était mis en tête d'évoquer une période radicalement différente du dix-neuvième siècle. Le magasin, parce qu'il rappelle le monde des échanges, altère, tout à coup, la distance que le narrateur avait essayée d'imposer entre le temps de l'histoire et le temps du récit. De plus, la réaction de l'ancêtre de Hepzibah repose sur une vision démocratique du pays. Or, dans la simplification opérée par le narrateur, l'ère agraire était dépourvue de valeurs démocratiques puisque le narrateur feint de penser qu'elles sont l'apanage de la nation marchande. La démarche de ce Pyncheon entache la présentation qu'il souhaite faire de l'ère agraire (et, indirectement, de la société marchande) car ce dernier n'a pas profité des avantages qu'aurait pu lui apporter son statut social : « [...] instead of seeking office from the King or the royal Governor, or urging his hereditary claim to eastern lands, he bethought himself of no better avenue to wealth, than by cutting a shop-door through the side of his ancestral residence » (*House*, 28-29). Cet épisode complique le tableau du passé que le narrateur souhaite dresser. Il montre, tout à coup, que la généralisation

n'est pas possible. Pire, à cause de lui, le narrateur est obligé d'admettre qu'il existait des hommes droits et honnêtes avant que ne se développent les échanges. Tout se passe comme si le petit magasin venait contrarier son projet esthétique. Il avait en tête de faire de l'ère agraire une société organisée de façon binaire et divisée entre, d'une part, l'élite agraire et, d'autre part, les populations plus pauvres. Il souhaitait faire une étude sociale de l'élite agraire et de ses privilèges, pour, indirectement, mettre en lumière l'étendue des améliorations sociales apportées par le développement des échanges. Mais, ce petit détail l'oblige à accepter la complexité de la réalité.

Là n'est pas la seule complication à laquelle doit faire face le narrateur. Tout au long du chapitre introductif, une multitude de commentaires nous laissent entendre que rien n'a vraiment changé et que les échanges n'ont pas fait disparaître les inégalités sociales. En réalité, la simplification et la distance que le narrateur cherche en vain à imposer entre l'ère agraire et la nation marchande permettent de rendre encore plus flagrantes les similitudes entre le passé et le présent. Car la visée finale de Hawthorne est de montrer que le système économique sur lequel reposait la société agraire a disparu mais que les inégalités sociales sont toujours les mêmes et que, par conséquent, ses contemporains ont tort d'attribuer des vertus sociales aux échanges. La manipulation du narrateur exprime le désaccord de Hawthorne avec ses contemporains. Hawthorne montre que les changements sont uniquement d'ordre technique et opératoire. Les biens fonciers sont remplacés par les échanges. Mais les résultats restent les mêmes. Le narrateur du premier chapitre ne peut d'ailleurs nier le fait que les inégalités sociales persistent au dix-neuvième siècle. Il ne peut que relater un changement d'ordre pratique :

Velvet garments, somber, but rich, stiffly plaited ruffs and bands, embroidered gloves, venerable beards, the mien and countenance of authority, made it easy to distinguish the gentleman of worship, at that period, from the tradesman, with his plodding air, or the laborer, in his leathern jerkin, stealing awe-stricken into the house which he had perhaps helped to build. (*House*, 12)

La citation nous laisse entendre que, au dix-neuvième siècle, la société souffre du même clivage entre les riches et les pauvres, mais que ce clivage est beaucoup moins apparent. De la même manière, le lecteur qui connaît la suite du récit, détecte l'ironie de certaines affirmations au caractère très simpliste. Racontant comment Matthew Maule fut spolié de son bien et accusé de sorcellerie, le narrateur explique que cette injustice fut possible parce que, à

cette époque (et uniquement à cette époque !) ce genre de manigances injustes étaient réalisables (« [...] at a period, moreover, laud it as we may, when personal influence had far more weight than now... » (*House*, 7)). Or, le même scénario se reproduit près de deux siècles plus tard, lorsque Clifford paye pour un crime qu'il n'a pas commis. Le narrateur du premier chapitre refuse d'avouer que Clifford a été emprisonné à cause de Judge Pyncheon. En d'autres termes, il refuse de faire de ce fait divers la réplique exacte de la querelle entre Matthew Maule et Colonel Pyncheon. Cependant, il ne peut éviter de faire allusion aux passe-droits et aux privilèges qui subsistent au dix-neuvième siècle, ce qui l'oblige à se contredire :

The young man was tried and convicted of the crime; but either the circumstantial nature of the evidence, and possibly some lurking doubts in the breast of the executive, or, lastly – an argument of greater weight in a republic than it could have been under a monarchy – the high respectability and political influence of the criminal's connections, had availed to mitigate his doom from death to perpetual imprisonment. (*House*, 22)

Dans le premier chapitre, le narrateur paraît souffrir de devoir faire ce constat. On a l'impression qu'il a du mal à supporter de devoir avouer que la démocratie jeffersonienne n'a pas gommé les disparités sociales. La voix narrative représente les optimistes et les naïfs du dix-neuvième siècle. Hawthorne espère leur ouvrir les yeux en soulignant la simplification à laquelle mènent les thèses qu'ils soutiennent.

En fait, Hawthorne considère que, plus qu'une question de politique économique, le statut social est en partie lié à la personnalité de chacun et que les disparités sont donc inhérentes à la société. L'histoire de la famille Pyncheon est là pour illustrer son point de vue. En effet, malgré l'évolution du système économique, il existe toujours de dignes représentants de Colonel Pyncheon qui, comme lui, ne rêvent que de réussite financière et sociale :

In almost every generation, nevertheless, there happened to be some one descendant of the family gifted with a portion of the hard, keen sense, and practical energy, that had so remarkably distinguished the original founder. His character, indeed, might be traced all the way down, as distinctly as if the Colonel himself, a little diluted, had been gifted with a sort of intermittent immortality on earth. (*House*, 19)

Ainsi, à travers Judge Pyncheon, Hawthorne souligne le manque de discernement de certains de ses contemporains qui ont attribué des vertus sociales aux échanges. Ce personnage a pour

but de démontrer que l'évolution économique d'un pays ne peut transformer la nature humaine. C'est pourquoi il est présenté comme un personnage intemporel qui traverse les âges, qui est à la fois le digne représentant des puritains et l'incarnation des « confidence men ». Hepzibah souligne la ressemblance entre Judge Pyncheon et le portrait de leur ancêtre, Colonel Pyncheon : « Put on him [Judge Pyncheon] a scull-cap, and a black cloak, and a Bible in one hand and a sword in the other – then let Jaffrey smile as he might – nobody would doubt that it was the old Pyncheon come again! » (*House*, 59). Cependant, un lecteur du dix-neuvième siècle ne pouvait s'empêcher de voir en lui un « confidence man<sup>315</sup> », c'est-à-dire, un individu mal-intentionné, cherchant à abuser de la confiance des personnes avec lesquelles il entrait en contact, comme l'explique Karen Halttunen dans *Confidence Man and Painted Woman* : « The Confidence Man won the young man's confidence by offering his friendship or his entertainment<sup>316</sup> ». L'analogie est directement suggérée par le sourire forcé qu'il affiche lorsqu'il déambule dans les rues de Salem :

And if the observer chanced to be ill-natured, as well as acute and susceptible, he would probably suspect, that the smile on the gentleman's face was a good deal akin to the shine on his boots, and that each must have cost him and his boot-black, respectively, a good deal of hard labor to bring out and preserve them. (*House*, 116-17)

Les manipulations de Judge Pyncheon fonctionnent puisque ni Uncle Venner, ni Phoebe ne voient clair dans son jeu. Cette dernière se méprend sur sa vraie nature et, même après avoir été témoin d'un de ses accès de colère, elle persiste à croire qu'il est l'homme bon et charitable qu'il prétend être : « On hearing these so hospitable offers, and such generous recognition of the claims of kindred, Phoebe felt very much in the mood of running up to Judge Pyncheon, and giving him, the kiss from which she had so recently shrunk away » (*House*, 128). Le manque de discernement de Uncle Venner est encore plus choquant. Alors qu'il accepte volontiers de reconnaître les disparités sociales de l'époque agraire, il refuse de voir les similitudes entre l'élite agraire de son enfance et Judge Pyncheon. Ainsi, se remémorant sa jeunesse et la façon dont la bourgeoisie était, à cette époque respectée, il déclare : « Those old gentlemen, that grew up before the revolution, used to put on grand airs.

---

<sup>315</sup> Le personnage de Judge Pyncheon évoque également la figure du dandy apparue pour la première fois dans la littérature américaine du dix-neuvième siècle sous la plume de Fanny Fern, dans une colonne d'un journal populaire en 1850 et qui fut par la suite développée dans *Ruth Hall* (1855) par la même écrivain. (voir à ce propos Glenn HENDLER, *Public Sentiments: Structures of Feeling in Nineteenth-Century American Literature*, Chapel Hill and London: University State of North Carolina Press, 1993, p. 152).

<sup>316</sup> Karen HALTTUNEN, *Confidence Man and Painted Woman, A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870*, New-Haven and London: Yale UP, 1982, p.8.

In my young days, the great man of the town was commonly called King, and his wife – not Queen, to be sure – but lady » (*House*, 63). Mais, aveuglé par les promesses du nouveau système économique et manipulé par Judge Pyncheon, il est incapable de reconnaître la condescendance de l'homme de loi : « Now-a-days, a man would not dare to be called King; and if he feels himself a little above common folks, he only stoops so much the lower to them. I met your cousin, the Judge, ten minutes ago; and, in my tow-cloth trousers, as you see me, the Judge raised his hat to me, I do believe! » (*House*, 63). A nouveau, Hawthorne porte un coup aux optimistes de sa génération qui étaient tentés de croire que le développement des échanges profitait à l'ensemble de la nation. Il s'en prend également aux autorités publiques qui appuyaient les thèses des économistes. Il montre ici que rien n'a changé depuis l'ère agraire. C'est une façon pour lui de dénoncer la simplification opérée par ces personnes qui ont surestimé le pouvoir des échanges. Hawthorne montre, à travers Judge Pyncheon, que la nature humaine n'a rien à voir avec le commerce et que les échanges ne peuvent en rien changer les forces qui animent l'individu. Judge Pyncheon est un personnage qui traverse les époques. Quel que soit le système dans lequel il évolue, il fait partie des personnes pour qui la réussite personnelle et l'image qu'il renvoie à la société sont primordiales. Hawthorne démontre que toute société doit conjuguer avec les égoïsmes individuels, quel que soit le système économique qui la sous-tend.

Si Judge Pyncheon est la réplique de Colonel Pyncheon, Hepzibah est sans aucun doute le sosie de son ancêtre qui dut faire face à des difficultés financières et qui choisit d'ouvrir un magasin dans la maison aux sept pignons. Elle ressemble également au fils de Colonel Pyncheon qui, nous dit le narrateur, n'avait ni le même caractère, ni les mêmes priorités que son père : « His son lacked not merely the father's eminent position, but the talent and force of character to achieve it; he could, therefore, effect nothing by dint of political interest... » (*House*, 18) Malgré sa bonne volonté, elle ne peut réussir dans le monde des affaires, tout simplement parce qu'elle n'a pas le profil d'une femme d'affaires. Le narrateur insiste particulièrement sur la condition physique de Hepzibah (« the creaking joint of her stiffened knees » (*House*, 30)) qui contraste avec le dynamisme traditionnellement attribué aux acteurs de l'univers des échanges. De même, l'optimisme caractéristique de l'homme d'affaires contraste avec l'attitude de Hepzibah qui rechigne à ouvrir le magasin parce qu'elle considère cela comme dégradant et indigne de son statut d'héritière de la famille Pyncheon. Ainsi, les nombreux soupirs qu'elle pousse témoignent de son manque d'entrain : « her breast was a very cave of Aeolus that morning » (*House*, 36). Ils tranchent avec le dynamisme des

entrepreneurs dont l'optimisme les pousse à aller de l'avant. Hepzibah a tendance à accepter son sort et ne se donne pas les moyens de transformer sa vie. Son fatalisme s'oppose à l'enthousiasme de l'homme d'affaires : « She [Hepzibah] was understood to be wretchedly poor, and seemed to make it her choice to remain so ... » (*House*, 24). En outre, la myopie de la vieille dame pourrait symboliser son manque de clairvoyance dans les affaires et, une fois de plus, être interprétée comme une caricature des qualités généralement attribuées aux jeunes entrepreneurs censés être dotés d'un sens aiguë du pragmatisme. Dans *The Lonely Crowd*, David Riesman évoque le « gyroscope interne » dont étaient équipés les hommes d'affaires lorsqu'ils étaient amenés à prendre des décisions<sup>317</sup>. L'image utilisée par Hawthorne est particulièrement ironique parce qu'elle opère une réduction d'échelle importante. Alors que l'homme d'affaires doit posséder une compréhension globale de la sphère du commerce et donc maîtriser des choses qui ne se présentent pas physiquement à lui, Hepzibah est, quant à elle, incapable de distinguer clairement des objets situés à quelques centimètres d'elle. La vieille dame a conscience de ne pas être à sa place dans l'espace public. Elle a également connaissance des discours publics de son époque qui valorisent la jeunesse et le dynamisme qui lui est habituellement associé. Ainsi, s'adressant à Holgrave, elle déclare : « 'You are a man — a young man — and brought up, I suppose, as almost everybody is now-a-days, with a view to seeking fortune' » (*House*, 45). L'ironie de Hawthorne se poursuit lorsqu'il feint de déconsidérer les personnes, comme Hepzibah, dépourvues de l'arrogance et de la beauté de la jeunesse : « Is all this precious time to be lavished on the matutinal repair and beautifying of an elderly person, who never goes abroad, whom nobody ever visits, and from whom, when she shall have done her utmost it were the best charity to turn one's eyes away! » (*House*, 31) Bien évidemment, Hawthorne suggère ici qu'il est vain d'essayer de transformer la nature humaine. Hepzibah reste toujours la même, malgré tous ses efforts, et sa participation au monde des échanges ne peut rien changer. Ainsi, de tous les personnages de *The House of the Seven Gables*, Hepzibah apparaît finalement comme celle qui se fait le moins d'illusions. Elle ne se laisse bernier ni par les discours des économistes, ni par les belles paroles de son cousin dont elle connaît les vraies intentions.

Le fatalisme de Hawthorne l'empêche d'adhérer aux thèses de l'American School et à la théorie de l'harmonie des intérêts. Ceci ne veut pas dire qu'il appréciait le clivage social de la société américaine. Nous pensons simplement qu'il se sentait impuissant et que, contrairement

---

<sup>317</sup> David RIESMAN, *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*, Yale University Press, 1950, p. 4.

aux économistes de son époque, il ne voyait aucun remède pour lutter contre ce mal de la société. Un passage extrait du deuxième récit illustre assez bien cette idée :

In this republican country, amid the fluctuating waves of our social life, somebody is always at the drowning-point. The tragedy is enacted with as continual a repetition as that of a popular drama on holiday, and nevertheless, is felt as deeply, perhaps, as when an hereditary noble sinks below his order. (*House*, 38)

La citation montre que les disparités sociales sont difficiles à supporter pour les partisans de l'idéal républicain, mais que, malheureusement, elles sont fréquentes et inévitables. La seule et unique solution qu'il propose est de relativiser l'importance accordée à l'espace du commerce. Il semble penser que la seule solution valable est de chercher un autre terrain d'épanouissement que l'univers des échanges. Pour lui, le seul espace où cela puisse se produire est l'espace privé du domicile familial. Si Hawthorne est capable d'un tel discernement, c'est parce que, pour lui, l'essentiel n'est pas la réussite sociale. Le plus important est le contact direct et désintéressé, qui ne peut se trouver dans le monde des échanges.

### III. Le monde des échanges et le domaine privé

Hawthorne invite ses lecteurs à réserver leurs émotions et leur investissement personnel pour l'espace intime. Il les engage également à envisager le monde des échanges comme un espace neutre, c'est-à-dire, comme un lieu où les émotions personnelles n'entrent pas en compte. Ainsi, contrairement à certains de ses contemporains, Hawthorne refuse d'accorder des vertus sociales ou humaines aux échanges. Pour lui, l'espace public de la politique ou du commerce, est forcément quelque chose d'inauthentique et donc indigne à recevoir les sentiments. Il souligne aussi l'importance de réserver les émotions pour l'intimité de l'espace privé. Il se dessine ainsi deux sphères très différentes. L'une est réservée aux relations professionnelles, et l'autre aux sentiments. Hawthorne n'accepte pas que l'un de ces univers empiète sur l'autre. Ses récits prennent soin de démêler les différentes caractéristiques qui composent ces domaines. Dans une première partie, nous montrons ce qu'il suggère pour le monde professionnel. Dans une seconde partie, nous faisons de même, mais pour le domaine de l'intimité.

## 1. Les erreurs de Hepzibah et des utopistes de Blithedale

Les récits de Hawthorne indiquent qu'il est important de considérer l'espace des échanges, et plus généralement, le monde professionnel, comme un espace neutre. A travers la miniature de la sphère économique qu'est le magasin, Hawthorne cherche à redéfinir le monde des affaires comme un espace où ne se produisent que des transactions financières. Sans doute ne partageait-il pas l'idée des commerçants de son époque qui voulaient faire des grands magasins des lieux de rencontre et de sociabilité. Richard D. Brown explique à ce propos :

But by the mid-nineteenth century, in the wake of the temperance movement, the general store had largely supplanted the tavern as a social gathering place in most regions. [...] Unlike the taverns, stores were patronized for the explicit purpose of business, or recreation. Moreover, they drew all categories of people – men, women, and children – into social intercourse outside the home. [...] They combined strictly mercantile purposes with the earlier function of the tavern.<sup>318</sup>

En refusant de faire du magasin un lieu de sociabilité, Hawthorne semble vouloir dessiner une frontière assez nette entre l'univers des échanges (et plus généralement, nous le montrons, le monde du travail) et la sphère des sentiments et des émotions. A ses yeux, aucune vertu ne devait être associée aux transactions et l'univers des affaires ne devait pas être investi d'une mission sociale. C'est sans doute pourquoi la petite échoppe des Pyncheon n'est jamais présentée comme un espace social, même lorsque Phoebe reprend les rênes de l'affaire.

Hawthorne exprime la même idée à travers le personnage de Hepzibah. Le narrateur se moque de la vieille dame qui n'arrive pas à envisager l'espace du commerce comme un espace neutre. Elle ne cesse d'associer des valeurs humaines à chaque décision qu'elle prend en tant que commerçante. Ainsi, alors même qu'elle s'apprête à commencer une activité des plus banales, elle a l'impression de devenir actrice d'un spectacle devant toute la ville de Salem. Les préparatifs de Hepzibah sont pareils à ceux qui se font au théâtre avant la levée de rideau. L'angoisse qu'elle ressent à l'approche de l'ouverture de la boutique ressemble au trac qui envahit les acteurs avant le spectacle et l'agencement du magasin accentue ce sentiment au sens où la vitrine fonctionne comme une séparation entre l'espace scénique (le magasin) et l'espace réservé au spectateurs (la rue). La vitrine est explicitement comparée aux lourds

---

<sup>318</sup> Richard D. BROWN, *Modernization: The Transformation of American Life: 1600-1865*, New York: Hill and Wang, 1976, p. 155.

rideaux qui cachent la scène avant une représentation : « But now, though the shop-window was still closely curtained from the public gaze, a remarkable change had taken place in its interior » (*House*, 35). De même, elle croit ses clients capables de lui voler son intimité : « She stole on tiptoe to the window, as cautiously as if she conceived some bloody-minded villain to be watching behind the elm-tree, with intent to take her life » (*House*, 39). A l'ouverture du magasin, elle s'étonne du fait que sa soudaine exposition publique n'interpelle pas davantage les habitants de Salem et que leur curiosité soit de si courte durée : « A glance; a passing word or two; a coarse laugh; — and she was doubtless forgotten before they turned the corner! They cared nothing for her dignity, and just as little for her degradation! » (*House*, 48).

En plus d'être incapable d'accepter un échange impersonnel entre elle et les habitants de Salem, la vieille dame s'investit également émotionnellement dans la sphère du commerce et associe à l'acte de vente des valeurs morales. Ainsi, lorsque certains clients franchissent la porte du magasin dans le seul but d'observer la nouvelle commerçante de Salem, Hepzibah culpabilise d'éprouver de la colère :

[...] Hepzibah was thrown into a positively unchristian state of mind by the suspicion that one of her customers was drawn to the shop, not by any real need of the article which she pretended to seek, but by a wicked wish to stare at her. (*House*, 54)

Le narrateur feint de nous livrer des aveux extrêmement intimes et inavouables alors que Hepzibah a simplement mis en doute la sincérité d'une de ses clientes, sentiment tout à fait légitime dans ce milieu où règnent l'hypocrisie et le mensonge. De la sorte, le narrateur, et au-delà l'auteur, expriment leur désaccord avec ceux qui attribuaient des vertus chrétiennes au commerce. La citation évoque en effet les thèses des représentants de l'unitarisme. Cette religion, considérée comme celle de l'élite, s'organisa autour de l'université de Harvard. Ses représentants pensaient que le libéralisme garantissait à l'individu progrès et épanouissement personnels. Dans *Religion, Society, and Utopia*<sup>319</sup>, Ira L. Mandelker résume ce qui caractérisait la réforme religieuse dans l'Amérique du dix-neuvième siècle en parlant de « clerical laissez-faire » pour désigner l'attitude contradictoire des représentants religieux qui, d'une part, soutenaient les divers mouvements sociaux, mais qui, d'autre part, légitimaient la logique capitaliste. Pour Ira L. Mandelker, l'unitarisme est à l'origine de ce qu'elle nomme le

---

<sup>319</sup> Ira L. MANDELKER, *Religion, Society, and Utopia in Nineteenth-Century America*, Boston: The University of Massachusetts Press, 1984, p. 41.

« capitalisme chrétien, » c'est-à-dire de l'idée selon laquelle les échanges pouvaient aboutir à un paradis économique. Ceci apparaît de façon très claire dans l'analyse de William Ellery Channing intitulée « On the Elevation of the Laboring Classes » (1840) :

The last ground of hope for the elevation of the laborer, and the chief and the most sustaining, is the clearer development of the principles of Christianity. [...] Christianity is the only effectual remedy for the fearful evils of modern civilization, – a system which teaches its members to grasp at everything, and to rise above everybody, as the great aims of life. Of such a civilization the natural fruits are, contempt of others' rights, fraud, oppression, a gambling spirit in trade, reckless adventure, and commercial convulsions, all tending to impoverish the laborer and to render every condition insecure. Relief is to come, and can only come, from the new application of Christian principles, of universal justice and universal love, to social institutions, to commerce, to business, to active life. This application has begun, and the laborer, above all men, is to feel its happy and exalting influences<sup>320</sup>.

Ce point de vue était relayé par de nombreux pasteurs et hommes politiques qui adressaient leurs conseils aux citoyens américains et attendaient d'eux qu'ils adoptent une attitude loyale et juste lorsqu'ils participaient aux échanges commerciaux. Certains titres sont d'ailleurs très évocateurs. On pense par exemple à celui de Herbert Tracy, *The Trials of Mercantile Life, and the Morality of Trade*<sup>321</sup>, (1851) ou encore à celui de Henry A. Boardman, *The Bible in the Counting House: A Course of Lectures to Merchants*<sup>322</sup> (1853). Ces deux auteurs ne cherchèrent pas à idéaliser le monde du commerce. Ils étaient conscients des travers que pouvaient générer les échanges. Henry A. Boardman écrit ainsi : « Allusion has been made to the difficulty of maintaining an inflexible honesty in mercantile pursuits. This is no imaginary difficulty. The business of buying and selling involves a constant appeal to the principle of self-interest<sup>323</sup> ». Néanmoins, leurs textes dévoilent un certain optimisme, puisqu'ils laissent entendre que le danger peut être minimisé si les participants font preuve de moralité. Henry A. Boardman ouvre ainsi la préface de ses conférences :

Merchants have had too little help from the Pulpit. [...] The present volume does not aspire to this elevated function: it is merely an [sic]

---

<sup>320</sup> William Ellery CHANNING, « On the Elevation of the Laboring Classes » (1840) < <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1840channing-labor.html> > Consulté le 23 juillet 2006.

<sup>321</sup> Herbert TRACEY, *The Trials of Mercantile Life, and the Morality of Trade* (1851) < <http://www.worldcatlibraries.org/wcpa/top3mset/63fbdefa04a89d90a19afeb4da09e526.html> > Consulté le 10 juillet 2006.

<sup>322</sup> Henry A. BOARDMAN, *op. cit.*

<sup>323</sup> *Ibid.*

humble essay in that direction. It has been prepared as a companion to the “Bible in the family”; and is offered to the Mercantile classes with the hope, that, through the Divine blessing, its suggestions may afford them some assistance in adjusting the casuistries of trade, and subordinating its aims and implements to the higher ends of life<sup>324</sup>.

Henry A. Boardman se plaît ainsi à imaginer un envoyé de Dieu en lieu et place des contrôleurs publics chargés de vérifier les prix des marchandises vendues sur les marchés :

Is it possible to conceive of any greater revolution in the wide realm of merchandise, than that which would be involved in adjusting the totality of its customs and its transactions to this [the word of God], the only righteous standard? [...] This is the august and immutable standard of morality, which demands the homage of the eager tribes of commerce, of whatever clime, or tongue, or occupation. Impressed with the image and superscription of the only Lord of the conscience, it claims to be installed in every counting-room, and wheresoever men may meet for traffic<sup>325</sup>.

En analysant ce qui se passe dans *The House of the Seven Gables*, nous comprenons que Hawthorne ne croyait pas à ce genre de théories. C’est pour cela que le narrateur se moque de Hepzibah qui se soumet à ses préparatifs avec angoisse, parce qu’elle confond transactions commerciales et relations personnelles : « It was overpoweringly ridiculous – we must honestly confess it – the deportment of the maiden lady, while setting her shop in order for the public eye » (*House*, 39). Notons également que, contrairement à ce que préconisait le discours de Henry Boardman, le domaine religieux ne pénètre pas dans la boutique de Hepzibah. Le narrateur prend soin de dissocier les deux univers. C’est dans l’espace privé de sa chambre que Hepzibah invoque Dieu : « And inaudible, too, by mortal ear, but heard with all-comprehending love and pity, in the farthest Heaven, that almost agony of prayer – now whispered, now a grown, now struggling silence – wherewith she besought the Divine assistance through the day. » (*House*, 30-31) Ceci nous montre que, pour Hawthorne, il était vain de chercher à rendre la sphère du commerce plus morale. En effet, tout d’abord il considérait que cet univers était voué à n’être qu’un espace de la concurrence. De plus, il pensait que tout ce qui était lié aux émotions et aux sentiments devait être réservé pour le domaine privé.

---

<sup>324</sup> *Ibid.*

<sup>325</sup> *Ibid.*

Le narrateur semble montrer l'exemple lorsqu'il mentionne, avec une pointe de cruauté, le ridicule de Hepzibah. Tout se passe comme s'il mettait un point d'honneur à désobéir aux principes énoncés par Henry A. Boardman, un peu comme pour dénoncer la naïveté de son argumentaire. Ainsi, en observant la vieille dame s'activer à ses préparatifs, le narrateur n'éprouve aucun sentiment noble : « We positively feel the more inclined to shed tears of sympathy from the very fact that we must needs turn aside and laugh at her! » (*House*, 37) Le mot « sympathy » retient tout particulièrement notre attention. Comme nous le montrons dans le dernier chapitre de cette thèse, à l'époque où Hawthorne écrit son récit, cette notion était un élément central des discours publics. En effet, il était demandé aux citoyens américains (et surtout aux citoyennes américaines) d'éprouver de la compassion pour ceux qui les entouraient. Dans l'épisode du magasin, comme dans de nombreux autres épisodes, Hawthorne souligne l'artificialité des discours publics en mettant à nu le mécanisme dans lequel les citoyens américains devaient pénétrer pour éprouver de la compassion. Si l'épisode de Hepzibah dans son magasin était transposé dans la littérature sentimentale, le lecteur serait implicitement invité à souffrir avec cette vieille dame qui éprouve tant de difficultés à faire face à la réalité. Dans ce passage, Hawthorne détourne la notion de compassion et, en quelque sorte, invite le lecteur à se repentir pour s'être moqué de la vieille dame. Dans la citation, le narrateur souhaite introduire la notion de compassion, parce qu'elle fait partie du politiquement correct, mais cependant, il semble ne pas croire à ce qu'il dit. Nous avons l'impression qu'il impose à son lecteur d'éprouver un sentiment afin de pouvoir être en accord avec les pratiques littéraires habituelles. L'idée de contrainte inhérente à cette technique narrative a pour but de dénoncer les discours publics qui eux aussi imposaient aux citoyens américains un mode de pensée préétabli.

On comprend que, pour Hawthorne, chercher des vertus humaines dans la sphère du commerce conduit inmanquablement à un sentiment de frustration. C'est l'erreur qu'ont commise les transcendentalistes de *The Blithedale Romance*. Les utopistes semblent attendre trop de l'espace public. Ils ne croient pas aux thèses de l'American School et ils ont conscience que les acteurs du monde des affaires sont animés de sentiments égoïstes, mais, contrairement à Hawthorne, ils refusent d'attribuer ce travers à la nature humaine et imputent ce défaut au système économique. Ils pensent trouver l'harmonie en s'installant à la campagne. Mais, ils commettent la même erreur en transposant leurs espoirs dans un autre contexte puisqu'ils attribuent à nouveau des qualités humaines à leur cadre de vie. Comme Hepzibah, ils sont incapables d'envisager l'espace public comme un espace neutre. Comme

elle, ils ont l'impression d'être prisonniers d'un système. Hawthorne a, rappelons-le, participé à un projet utopiste semblable à celui de Blithedale qu'il a quitté avec un sentiment de frustration et une certaine méfiance à l'égard de la pensée transcendentaliste. En écrivant *The Blithedale Romance*, il a sans doute voulu à la fois expliquer les raisons qui l'ont poussé à rejoindre Brook Farm, mais aussi celles qui expliquent son insatisfaction. Le récit exprime les regrets de l'auteur d'avoir cru pouvoir vivre dans une communauté transcendentaliste. C'est pourquoi Hawthorne fait le choix de tourner en ridicule cette expérience. Le choix du narrateur à la première personne du singulier est une première stratégie pour s'éloigner du projet de vie en communauté. Hawthorne relègue la responsabilité à un autre envers lequel il n'a aucune indulgence. Ce recul est rendu par le ton souvent sardonique, par le ridicule de certaines situations dans lesquelles se retrouvent les personnages (comme lorsque Coverdale prend soin de faire un détour par les écuries pour saluer les cochons avant de partir pour la ville), et surtout par la transformation du projet utopiste en une sorte de spectacle au script parfaitement rôdé et aux rôles minutieusement distribués. A travers son narrateur, Hawthorne signifie qu'en vivant en marge de la société, les utopistes n'ont fait que transposer les failles inhérentes à la société dans un autre contexte. Il nous fait comprendre que le projet idyllique dont lui et les protagonistes de Blithedale avaient rêvé ne peut se concrétiser, tout simplement parce que la vie n'est pas un théâtre et qu'il faut composer avec la personnalité de chacun. Une fois que le projet quitte le papier pour prendre forme de façon concrète, ses principes fondateurs s'écroulent.

La façon dont Coverdale décrit l'espace montre qu'il est incapable de le considérer comme quelque chose de neutre. Il ne peut s'empêcher d'attribuer des qualités humaines au contexte dans lequel il évolue. Ceci se remarque au début du récit, lorsqu'il projette ses émotions sur l'espace urbain et l'espace rural. A l'ouverture du récit, Coverdale oppose implicitement ces deux univers. L'espace de la ville est présenté de façon métaphorique :

As we threaded the streets, I remember how the buildings, on either side, seemed to press too closely upon us, insomuch that our mighty hearts found barely room enough to throb between them. The snow-fall, too, looked inexpressibly dreary, (I had almost called it dingy), coming down through an atmosphere of city-smoke, and alighting on the sidewalk, only to be moulded into the impress of somebody's patched boot or over-shoe. (*Blithedale*, 11)

La ville est comme animée, presque bestialisée. L'habitat est représenté comme un géant qui étouffe et écrase le narrateur et ses compagnons. Les citadins, qui ne sont que suggérés, sont semblables aux complices de la ville-monstre qui brise tout élément naturel. L'évocation du paysage urbain (plutôt que sa description) est parlante parce qu'elle donne lieu à ce que Bernard Hamel nomme une *topoanalyse*<sup>326</sup> de type sociologique qui s'impose immédiatement au lecteur qui lit ces lignes. Coverdale donne à voir les inconvénients, voire les dangers, de la vague d'urbanisation subie par les Etats-Unis au dix-neuvième siècle et ce, non pas sous une forme documentaire, mais sous une forme quasi hallucinatoire. L'utilisation du fantastique dans un texte qui ne l'est pas indique au lecteur qu'ici se trouve la première erreur commise par les membres de Blithedale qui ont cru devoir se méfier de l'urbanisation, autrement dit, qui ont eu une lecture simpliste de leur situation.

Quelques lignes plus loin, la même technique de traitement de l'espace est mise en œuvre pour évoquer la campagne. Cette fois, Coverdale la présente comme l'espace du renouveau et de l'authenticité : « Air, that had not been breathed, once and again! Air, that had not been spoken into words of falsehood, formality, and error, like all the air of the dusky city » (*Blithedale*, 11). Coverdale se fait ainsi porte-parole de ses camarades en prétendant que l'espace de la société est synonyme de restrictions pour l'individu : « We had left the rusty iron frame-work of society behind us » (*Blithedale*, 19). L'image employée nous rappelle la cloche du magasin de Hepzibah qui, pour la vieille dame, symbolise sa dépendance au monde des affaires :

[Hepzibah] was suddenly startled by the tinkling alarum — high, sharp, and irregular — of a little bell. The maiden lady arose upon her feet, as pale as a ghost at cock-crow; for she was an enslaved spirit, and this the talisman to which she owed obedience. (*House*, 42)

La citation suggère une fois de plus que Hepzibah se méprend en attribuant des valeurs humaines à l'espace public. Elle ne comprend pas que c'est elle qui construit son rapport au monde des affaires. Ce n'est pas la société marchande qui transforme Hepzibah en une esclave des échanges. C'est Hepzibah elle-même qui décide de le devenir. Phoebe en est la preuve. Cette dernière considère la cloche pour ce qu'elle est véritablement et voit uniquement dans cet instrument le signal de l'arrivée de nouveaux clients. Comme Hepzibah, les utopistes n'ont pas conscience qu'ils sont responsables de la tournure qu'ils donnent à leur

---

<sup>326</sup> Bernard HAMEL, « Espace, Paysage, Description. Quelques voies d'approche » in *Les Cahiers du Séminaire Espace / Littérature* n°1, Nantes : Université de Nantes, 1996, pp. 5-12.

vie. Ils refusent de voir que c'est parce qu'ils attribuent des valeurs sociales à l'espace qu'ils ressentent le monde des échanges comme un milieu oppressant. Ils font l'erreur de croire que les lieux se livrent une bataille idéologique, autrement dit que pour améliorer la condition de l'individu il faut quitter la ville pour la campagne. Ils se méprennent également lorsqu'ils pensent que, en renouant avec l'économie politique de la nation agraire, ils arriveront à trouver une cohésion de groupe. Les membres du projet utopiste ont un rapport à la terre particulier, différent de ce qui avait cours au dix-neuvième siècle. Ils cultivent leurs terres pour leur consommation personnelle uniquement. Le jardin est utilisé pour marquer leur éloignement d'un système économique qui exige une production bien plus importante que la récolte faite à Blithedale. Ainsi, Silas Foster, le jour même de l'arrivée des différents membres de la communauté, donne tout de suite le ton :

'We shall never make any hand at market-gardening, [...] unless the women-folk will undertake to do all the weeding. [...] No, no, I tell you, we should have to get up a little too early in the morning, to compete with the market-gardeners round Boston.' (*Blithedale*, 20)

Ici se dessine l'arrière-plan culturel sur lequel se construit la communauté de Blithedale. En rejetant l'économie de marché, les utopistes renouent avec l'ère jeffersonnienne. Ce positionnement défendu par Silas Foster pourrait être interprété comme une raillerie lancée par Hawthorne aux transcendentalistes pour qui l'agriculture se présentait souvent comme une sorte de planche de salut pour échapper au commerce. Le récit nous permet donc de comprendre les différences et les similitudes qui existaient entre Hawthorne et ses contemporains. A mesure que les Etats-Unis s'industrialisaient, les contemporains de Hawthorne les plus radicaux ont appris à accepter la modernité, ou plutôt, ils ont renoncé à défier l'économie de marché, conscients de l'inexorable processus d'industrialisation. Ce changement de point de vue est particulièrement visible dans les écrits de Emerson, comme le montre l'étude menée par Michael T. Gilmore<sup>327</sup>. Au début de sa carrière littéraire, Emerson attaque ouvertement l'économie capitaliste, énumérant les travers de cette forme d'échange. Ainsi, dans « Man the Reformer » (1841), il déclare « The general system of our trade [...] is a system of selfishness [...] of distrust, of concealment, of superior keenness, not of giving, but of taking advantage<sup>328</sup> ». Plus loin dans son argumentaire, il s'en prend aux cultivateurs

---

<sup>327</sup> Michael T. GILMORE, « Emerson and the Persistence of the Commodity » in *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago: University of Chicago Press, 1985, pp. 18-34.

<sup>328</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Man the Reformer », < <http://www.emersoncentral.com/manreform.htm> > Consulté le 19 juin 2006.

qui participent aux échanges commerciaux : « It is only necessary to ask a few questions as to the progress of the articles of commerce from the fields where they grow, to our houses, to become aware that we eat and drink and wear perjury and fraud in a hundred commodities<sup>329</sup> ». A la fin de sa conférence, Emerson conclut en disant que l'agriculture est la seule solution pour éviter toute forme de participation à l'économie de marché. Ainsi, faisant écho à Silas Foster, il déclare qu'il n'y a pas d'échappatoire possible, sauf si : « [We] begin the world anew, as he who puts the spade into the ground for food<sup>330</sup> ».

Dans *Walden*, Thoreau s'attaque également à l'économie de marché, s'inspirant lui aussi de l'idéal de la nation agraire défendu par Jefferson. Il fait preuve d'une hostilité très prononcée contre les échanges commerciaux, et en particulier pour ce qu'il nomme « the curse of trade<sup>331</sup> ». Ainsi, par exemple, il montre que la commercialisation opère une transformation fatale sur les produits issus de l'agriculture. Pour lui, les baies ne peuvent conserver leur arôme que si elles sont consommées dans leur environnement naturel. Elles subissent une transformation qui leur est fatale lors de leur transport des champs à l'espace urbain. Lorsqu'elles arrivent à Boston, leur fragrance a disparu : « [It has been] rubbed off in the market cart<sup>332</sup> ». La description qu'il dresse d'un de ses voisins rappelle la thèse défendue par Silas Foster qui s'oppose à cultiver la terre en vue de revendre les récoltes les jours de marché. En creux, l'argumentaire de Thoreau met en place un idéal du fermier, qui ressemble à Silas Foster, et que Thoreau désigne comme étant le « gentleman farmer », le fermier qui ne se compromet pas en participant à l'économie de marché. Tout ce qui ne ressemble pas à cet idéal est pour lui méprisable. Ainsi, il critique Flint l'agriculteur, pour qui la nature n'existe qu'en tant que commodité :

I respect not his labours, his farm, where everything has its price, who would carry the landscape; who would carry his God, to market, if he could get anything for him; [...] on those farms, nothing grows for free, whose fields bear no crops, whose meadows no flowers, whose trees no fruits, but dollars; who loves not the beauty of his fruits, whose fruits are not ripe for him till they are turned to dollars<sup>333</sup>.

Flint et les autres agriculteurs participant aux échanges ne sont que des esclaves de la culture (« serfs of the soil [...] buying and selling, creeping down the road of life<sup>334</sup> »). Dans l'espace

---

<sup>329</sup> *Ibid.*

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> Henry David THOREAU, *Walden* (1854), J. Lyndon Shanley ed., Princeton: Princeton UP, 1971, p. 70.

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 173.

<sup>333</sup> *Ibid.* p. 196.

<sup>334</sup> *Ibid.* p. 5.

du commerce, la personnalité de l'individu se détériore : « The finest qualities of our nature, like the bloom on the fruits, can be preserved only by the most delicate handling. Yet we do not treat ourselves or one another thus tenderly<sup>335</sup> ». Les échanges commerciaux provoquent la disparition de l'essence humaine : « The cost of a thing is the amount of what I will call life which is required to be exchanged for it, immediately or in the long run<sup>336</sup> ». Néanmoins, comme Silas Foster, il pense que l'indépendance et l'autonomie sont toujours possibles au dix-neuvième siècle, à condition de ne pas commercialiser les produits issus de la culture : « one would live simply and eat only the crop that he raised, and eat no more than he ate, and not exchange it for an insufficient quantity of more luxurious and expensive things<sup>337</sup> ».

Thoreau conserva la même hostilité à l'égard des échanges commerciaux tout au long de sa vie, ce qui ne fut pas le cas de Emerson. Dans *American Romanticism*, Michael T. Gilmore montre comment, petit à petit, le marché devient attrayant pour Emerson. Les échanges ne sont plus synonymes d'instabilité. Le philosophe les conçoit comme rationnels, voire spirituels<sup>338</sup>. Dans « Wealth » (1860), Emerson se montre tout particulièrement admiratif et il souligne comment l'argent permet de prendre le contrôle de la nature :

Men of sense esteem wealth to be the assimilation of nature to themselves, the converting of the sap and juices of the planet to the incarnation and nutriment of their design. Power is what they want, [...] power to execute their design, power to give legs and feet, form and actuality to thought<sup>339</sup>.

Plus loin, il ajoute que, grâce aux lois du marché : « Property rushes from the idle and imbecile to the industrious, brave and persevering<sup>340</sup> ». Ce faisant, Emerson redéfinit la notion d'autonomie qui prend modèle ici non plus sur l'indépendance du cultivateur mais sur la dextérité des investisseurs. « Farming<sup>341</sup> » (1870) va dans ce sens. Même si Emerson y célèbre le travail effectué par l'agriculteur ainsi que sa proximité à la nature, il compare le travailleur

---

<sup>335</sup> *Ibid.* p. 6.

<sup>336</sup> *Ibid.* p. 55-56.

<sup>337</sup> *Ibid.* p. 62.

<sup>338</sup> Richard F. Teichgraber se positionne différemment de Gilmore et ne distingue aucun changement d'opinion à l'égard de l'économie de marché dans la carrière littéraire de Emerson : « There never was an 'early' anti-market Emerson as opposed to some 'late' pro-market apologist. » voir Richard F. TEICHGRAEBER, *Sublime Thoughts / Penny Wisdom: Situating Emerson and Thoreau in the American Market*, Baltimore : The Johns Hopkins UP, 1995, p. 4.

<sup>339</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Wealth » (1860) < <http://www.emersoncentral.com/wealth.htm> > Consulté le 21 janvier 2006.

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Farming » in *Society and Solitude*. Boston, 1870, cité par Michael T. GILMORE, *op. cit.* p. 32.

des champs aux ouvriers des usines de la Nouvelle Angleterre. Ainsi, pour Michael T. Gilmore : « [...] l'agriculteur ne peut être interprété comme un modèle d'indépendance<sup>342</sup>. » Ce qui signifie que Emerson s'est détourné de la conception jeffersonnienne qui caractérisait le début de sa carrière littéraire. Le critique américain explique que dans « Farming », Emerson « conçoit davantage la nature comme un refuge vers lequel l'homme peut se tourner pour échapper aux exigences de la vie urbaine, une sorte d'oasis de paix et de sérénité<sup>343</sup> » :

All men keep the farm in reserve as an asylum where, in case of mischance, to hide their poverty – or a solitude, if they do not succeed in society. And who knows how many glances of remorse are turned this way from the bankrupts of trade, from mortified pleaders in courts and senates, or from the victims of idleness and pleasure? Poisoned by town life and town vices, the sufferer resolves: Well, my children, whom I have injured, shall go back to the land, and be recruited and cured by that which should have been my nursery, and now shall be my hospital<sup>344</sup>.

Gilmore montre comment, dans « Farming », le topos de la nation agraire en tant que modèle de vie s'évapore. Vingt ans auparavant, Emerson se servait de la métaphore de l'agriculture comme métaphore de l'indépendance individuelle qui semblait mise en danger par la multiplication des échanges commerciaux. Le travail de la terre se présente ici au contraire comme une échappatoire, « a space rather than a vantage point; it has become irrelevant to a society based on money<sup>345</sup> ».

Hawthorne n'était pas aussi optimiste que Emerson à propos des échanges commerciaux. Pour lui, ceux-ci n'étaient pas un gage d'autonomie individuelle. Par ailleurs, il ne partageait pas non plus l'idéalisme de Thoreau. Ceci se remarque dans la façon dont il traite le thème du retour à la nature dans *The Blithedale Romance*. En effet, dans ce récit, l'espace est plus qu'un simple décor. L'espace est narrativisé et semble essentiel à la structure du récit. Coverdale narrativise l'espace, au sens où Henri Mitterand l'entend :

Lorsque le circonstant spatial [...] devient à lui seul d'une part la matière, le support, le déclencheur de l'événement, et d'autre part l'objet idéologique principal, peut-on encore parler de circonstant, ou, en d'autres termes, de décor? Quand l'espace romanesque devient une

---

<sup>342</sup> Michael T. GILMORE, *op. cit.*, p. 37

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> Ralph Waldo EMERSON, *ibid.* p. 33.

<sup>345</sup> Michael T. GILMORE, *op. cit.*, p. 37.

forme qui gouverne par sa structure propre, et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit, il ne peut rester l'objet d'une théorie de la description.<sup>346</sup>

Coverdale fait de la campagne une composante essentielle de la machine narrative. La campagne conditionne l'existence des personnages, ainsi que la structure et la progression de la fiction. L'auteur fictif cherche à faire de l'espace un élément qui agit sur la mentalité des utopistes. Coverdale commet l'erreur de croire qu'il déteint sur leur humeur et que le fait de se retrouver à la campagne peut lui insuffler une énergie nouvelle. Lorsqu'ils sont installés à Blithedale, les utopistes continuent de projeter leurs émotions sur l'espace. Ils vont jusqu'à penser qu'ils ont réussi à trouver dans le contexte rural le reflet de leurs émotions. Ils ont l'impression de ne faire qu'un avec la nature et de se confondre avec le milieu :

While our enterprise lay all in theory, we had pleased ourselves with delectable visions of the spiritualization of labor. It was to be our form of prayer, and ceremonial of worship. Each stroke of the hoe was to uncover some aromatic root of wisdom heretofore hidden from the sun. Pausing in the field, to let the wind exhale the moisture from our foreheads, we were to look upward, and catch glimpses into the far-off soul of truth. (*Blithedale*, 65)

En se dévouant entièrement à ce cadre de vie, ils espèrent pouvoir jouir de ses effets bénéfiques pour leur santé physique et mentale. Les utopistes croient que l'espace de la campagne, contrairement à l'espace urbain, leur permet de communiquer et d'échanger :

[...] The footing, on which we all associated at Blithedale, was widely different from that of conventional society. [...] It seemed to authorize any individual, of either sex, to fall in love with any other, regardless of what would elsewhere be judged suitable and prudent. Accordingly, the tender passion was very rife among us, in various degrees, of mildness and virulence, but mostly passing away with the state of things that had given it origin. (*Blithedale*, 72)

On comprend que l'espace social qu'ils souhaitent mettre en place ne peut durer parce qu'il repose sur un raisonnement erroné. Pour la première fois dans les récits longs de Hawthorne, nous découvrons des personnages qui, au début du récit, ne sont pas en rupture avec le groupe. Ou plutôt, pour être tout à fait exact, pour la première fois, l'individu est réconcilié avec le groupe, puisqu'il quitte l'espace public urbain dans l'espoir de connaître une vie

---

<sup>346</sup> Henri MITTERAND, *Discours du roman*, Paris : P.U.F., 1980, p. 212.

meilleure. Les utopistes pensent que c'est l'espace de la campagne qui leur permet de trouver l'harmonie au sein de leur groupe. Mais, en réalité, c'est par ce que la communauté de Blithedale est assez sélective. Elle est animée et habitée par un groupe d'individus partageant le même rejet de l'espace urbain et le même besoin de s'épanouir en laissant s'exprimer leur individualité.

La place qu'occupe Coverdale tout au long du récit nous prouve que le cadre de vie ne peut transformer le caractère de l'individu. Qu'il soit en ville ou à la campagne, Coverdale a besoin d'évoluer en marge du groupe, dans des petits espaces privés (son appartement, sa chambre d'hôtel, sa cachette dans les arbres). Il évolue la plupart du temps dans ce que Erving Goffman nomme des *zones d'aguets*<sup>347</sup>. Son nom, « Coverdale », est d'ailleurs très révélateur : il est celui qui se cache, celui qui a besoin de se couvrir (« to cover ») pour observer les autres. Par conséquent, il ne participe jamais à la mise en place d'un éventuel espace social, alors même que c'est l'objectif de son séjour à Blithedale. Car son retranchement dans l'espace privé s'opère au détriment de sa participation au groupe. Son besoin d'observer fait qu'il se retrouve souvent à l'écart des conversations et ne prend que très peu part à la vie de groupe. Nous voyons donc que Coverdale est inadapté à la vie en communauté et qu'il le sera toujours, quel que soit le contexte dans lequel il évolue. Sa conception de l'intimité et de l'espace privé est incompatible avec la vie de groupe. Il contourne la règle tacite sur laquelle repose l'entreprise utopiste et fait en sorte de mettre en place des espaces capables de protéger son intimité. Ceci est visible dans la façon dont il transforme sa chambre. Lorsque Coverdale en prend possession, cette pièce n'est pas un espace privé, au sens où Coverdale le citoyen l'entend puisqu'elle communique facilement avec la chambre de Hollingsworth : « My sleeping-room being but thinly partitioned from [Hollingsworth's], the solemn murmur of his voice made its way to my ears, compelling me to be an auditor of his awful privacy with the Creator » (*Blithedale*, 39). Il est horrifié de pouvoir entendre Hollingsworth faire sa prière car, à ses yeux, chaque personne devrait pouvoir jouir d'une zone d'intimité. Sa proximité involontaire lui est désagréable. Il a le sentiment de violer la personnalité de son voisin de chambre. Coverdale décide aussitôt de transformer cet espace en un espace privé, d'où sont

---

<sup>347</sup> Erving GOFFMAN définit les lignes d'aguets comme des zones situées « derrière le dos, derrière les séparations, derrière l'ombre. » in *La mise en scène de la vie quotidienne. Les relations en public*. Paris : Editions de Minuit, 1973, p. 279.

exclus ses camarades<sup>348</sup>. Pour ce faire, il somme Hollingsworth d'en interdire l'accès aux autres<sup>349</sup> :

At the crisis of my fever, I besought Hollingsworth to let nobody else enter the room, but continually to make me sensible of his own presence by a grasp of the hand, a word, a prayer – if he thought good to utter it – and that then he should be the witness of how courageously I would encounter the worst. (*Blithedale*, 42)

En fait, Coverdale tente de recréer la garçonnière où il vivait avant de quitter la ville :

My pleasant bachelor-parlor, sunny and shadowy, curtained and carpeted, with the bed-chamber adjoining; my central table strewn with books and periodicals; my writing desk, with a half-finished poem in a stanza of my own contrivance [...] - what could be better than all this? (*Blithedale*, 40)

Dans le troisième récit long, Hawthorne met en lumière la simplification des utopistes qui font l'erreur de croire que l'espace de la campagne peut changer les individualités. L'attitude de Coverdale nous prouve que, en s'installant à la campagne, les utopistes n'ont fait que se transposer dans un autre milieu. Ils n'ont abandonné ni leurs habitudes de vie, ni leurs défauts. Ceci vaut pour Hollingsworth qui, nous l'avons vu, se conduit à Blithedale comme il se conduirait en ville. Ceci est également vrai pour Zenobia qui, à la campagne comme en ville, aime être la cible de tous les regards. C'est la raison pour laquelle Blithedale ne devient jamais un espace social et que les violences psychologiques se multiplient au sein de l'utopie. Ainsi, Hawthorne veut signifier qu'il est vain d'user d'artifices pour créer un espace social. Pour lui, les liens sociaux doivent se mettre en place naturellement et non sous la contrainte.

---

<sup>348</sup> Au besoin d'intimité éprouvé par Coverdale semble s'ajouter une angoisse de se perdre dans le groupe, de disparaître dans la masse. Pour Richard Millington, le repli de Coverdale dans l'espace privé traduit son angoisse d'« être consommé ». Le critique explique que l'observation du monde extérieur lui garantit la maîtrise de ce qui l'entoure et le protège du danger de délitement. Pour lui, le fait d'être en ville ne fait qu'aggraver sa peur parce qu'il a conscience d'être dans un lieu destiné avant tout à la consommation. C'est pourquoi il préfère regarder la ville de la fenêtre de son hôtel : « I felt a hesitation about plunging into this muddy tide of human activity and pastime. It suited me better, for the present, to linger on the brink, or hover in the air above it. » (*Blithedale*, 147). Voir Richard H. MILLINGTON, « American Anxiousness: Selfhood and Culture in Hawthorne's *The Blithedale Romance*, » *The New England Quarterly*, 63.4 (Dec. 1990), 558-83, p. 561.

<sup>349</sup> Dans le journal qu'il tient à Brook Farm, Hawthorne, comme Coverdale dit souffrir du manque d'intimité, ce qui, dans son cas, l'empêche d'écrire : « I doubt whether I shall succeed in writing another volume of Grandfather's Library while I remain here. I have not the sense of perfect seclusion which has always been essential to my power of producing anything. It is true, nobody intrudes into my room; but still I cannot be quiet. Nothing here is settled; everything is but beginning to arrange itself, and though I would seem to have little to do with aught beside my own thoughts, still I cannot but partake of the ferment around me », Nathaniel HAWTHORNE, *Passages from the American Notebooks*, Sept. 22<sup>nd</sup>, 1841, edited by Sophia Hawthorne, 1968, Boston: Houghton, Mifflin, 1883 (Volume IX) < <http://www.eldritchpress.org/nh/pfanb01.html> > Consulté le 22 juillet 2006.

De plus, à travers l'échec de la communauté de Blithedale en tant qu'espace social, Hawthorne montre que les utopistes se sont trompés et qu'ils n'ont fait que transporter les maux de la société dans un autre contexte. Cela prouve que, quels que soient le contexte et le système économique qui le sous-tend, la nature humaine reste la même. Les travers que les utopistes avaient souhaités effacer réapparaissent dès que la mise en scène laisse place à la réalité.

Afin de souligner l'erreur des utopistes, Hawthorne montre que les moyens qu'ils emploient pour arriver à la symbiose entre l'espace et l'individu sont trop artificiels. Ainsi, pour marquer leur retour à la nature, les personnages font le choix d'adopter des tenues différentes de celles portées en ville : « Whatever might be our points of difference, we all of us seemed to have come to Blithedale with the laudable idea of wearing out our old clothes » (*Blithedale*, 63). Coverdale insiste sur la différence d'apparence entre les membres de la communauté qui portent tous des vêtements d'une autre époque :

Coats with high collars, coats with no collars, broad-skirted or swallow-tailed, and with the waist at every point between the hip and armpit; pantaloons of a dozen successive epochs and greatly defaced at the knee by the humiliations of the wearer before his lady-love, – in short, we were a living epitome of defunct fashions, and the very raggedest presentment of men who had seen better days (*Blithedale*, 64)

Plutôt que de vêtements, il faudrait ici parler de costumes. Coverdale souligne l'artificialité de Blithedale par le biais de la théâtralisation des corps que l'on déguise comme ceux des acteurs. Pour les utopistes, endosser des vêtements d'une autre époque signifie sans doute, d'une part, renouer avec la campagne et, d'autre part, renoncer symboliquement au système capitaliste et résister à son pouvoir d'assimilation. En effet, l'espace public urbain était à cette époque un espace qui s'homogénéisait. Dans *Les tyrannies de l'intimité*, Richard Sennett rappelle qu'au milieu du dix-neuvième siècle :

Le capitalisme industriel intervint de façon très forte dans la vie matérielle du domaine public. Par exemple, la production en masse de vêtements et l'utilisation de modèles industriels par les couturières et les tailleurs fit que plusieurs tranches de la population urbaine commencèrent à avoir la même apparence extérieure ; les gens perdirent leurs signes distinctifs<sup>350</sup>.

---

<sup>350</sup> Richard SENNETT, *Les Tyrannies de l'intimité*, trad. Antoine Berman et Rebecca Folkman, Paris: Seuil, 1979, p. 29.

Pourtant, nous pouvons nous demander si les membres de Blithedale sont de vrais résistants. Leur démarche paraît trop naïve. En effet, éloignés de l'espace public et isolés dans leur communauté, ils ne risquent ni d'essayer les quolibets de leurs concitoyens, ni d'exposer leur protestation. Tout cela paraît trop artificiel pour être considéré comme un véritable mouvement de résistance contre l'économie de marché. Et d'ailleurs, sans s'en rendre compte, Coverdale relativise ce pseudo acte de résistance, remettant ainsi en question le travestissement des utopistes, en précisant que lorsqu'il décide de repartir pour la ville après s'être disputé avec Hollingsworth, il abandonne sa tenue de travail pour revêtir une tenue plus appropriée. Ainsi, il signifie une nouvelle fois que ce qu'il fait à Blithedale n'est, à ses yeux, qu'un jeu et, à nouveau, Blithedale est à rapprocher d'un espace scénique :

A few days after the tragic passage-at-arms between Hollingsworth and me, I appeared at the dinner-table, actually dressed in a coat, instead of my customary blouse; with a satin cravat, too, a white vest, and several other things that made me strange and outlandish to myself. (*Blithedale*, 137)

En outre, l'importance accordée aux vêtements montre que, malgré les principes que se sont fixés les utopistes, le mode de fonctionnement propre à l'espace public urbain n'est pas tout à fait abandonné. Nous pensons en effet que les membres de Blithedale attribuent des qualités sociales aux vêtements, ce que l'on retrouve dans le monde des échanges, comme en témoigne un passage de *The House of the Seven Gables* :

As for his [Holgrave's] dress, it was of the simplest kind; a summer sack of cheap and ordinary material, thin checkered pantaloons, and a straw hat, by no means of the finest braid. Oak-Hall might have supplied this equipment. He was chiefly marked as a gentleman – if such, indeed, he made any claim to be – by the rather remarkable whiteness and nicety of his clean linen. (*House*, 43)

Cette citation montre que, dans la société du dix-neuvième siècle, l'individu pouvait être très facilement réduit à la place qu'il occupait sur l'échelle sociale. Ici, la personnalité de Holgrave est tout à coup réduite à une enseigne commerciale.

La fleur qui orne les cheveux de Zenobia participe également de la stratégie de retour à la nature. C'est un symbole imparfait de la proximité supposée de la jeune femme à la nature.

Cependant, lorsque Coverdale la décrit, il emploie un terme technique emprunté au vocabulaire de la mode, ce qui montre qu'aucun des utopistes n'est capable de faire abstraction des valeurs de la société urbaine : « She was dressed as simply as possible, in an American print (I think the dry-goods people call it so) » (*Blithedale*, 15). Par certains aspects, la fleur est à Zenobia ce que la lettre A est à Hester. Toutes deux se sont appropriées un objet qui finit par faire partie intégrante de leur personnalité. De plus, la fleur, comme le A de Hester, symbolise une mise à distance par rapport à la société. Mais, là apparaît la première différence entre la fleur et le A. Pour Hester, le symbole est un châtiment imposé par les autorités qui, au départ, exclut la jeune femme de la communauté puritaine. Tout au long de sa vie, Hester cherche à s'approprier le symbole, à le faire sien et à transformer sa signification. Pour Zenobia, la fleur est un emblème choisi pour se distancier d'un système qu'elle dit ne pas cautionner. Alors que la signification du A est multiple, celle de la fleur est univoque. La fleur exprime simplement la volonté de vivre en harmonie avec la nature et cette signification s'effondre lorsque l'on analyse attentivement la façon dont Zenobia utilise cet objet. En fait, ce n'est qu'un ornement visant à faire de Zenobia le personnage central d'un roman pastoral. Par le biais de la fleur, Zenobia cherche à être le point de focalisation et c'est pour cela qu'elle prend soin de choisir des espèces rares, afin de marquer les esprits : « It was an exotic flower, of rare beauty, and as fresh as if the hot-house gardener had just clipped it from the stem » (*Blithedale*, 15). C'est tout le contraire de Hester qui affiche très clairement sa volonté de se dissimuler derrière cette lettre A. Elle s'habille de vêtements sombres et dissimule ses cheveux sous un châle : « Her own dress was of coarser materials and the most sombre hue; with only that ornament, – the scarlet letter, – which it was her doom to wear » (*Letter*, 111). Le A de Hester est tourné vers la communauté. Ce n'est pas un symbole narcissique. Bien entendu, c'est le A de la passion pour Arthur Dimmesdale, mais c'est aussi et surtout le A de l'entraide pour les habitants de la communauté. Ceci fait que le lien entre signifiant et signifié est, dans le cas du A, très fort, presque inaltérable. C'est la raison pour laquelle le A traverse les temps et survit à Hester. La fleur n'est qu'un symbole éphémère que Zenobia remplace chaque jour : « She had always a new flower in her hair » (*Blithedale*, 44). En ville, la symbolique que Zenobia cherche à donner à la fleur disparaît totalement. La fleur qu'elle porte est un bijou de valeur : « [It] was a flower exquisitely imitated in a jeweller's work, and imparting the last touch that transformed Zenobia into a piece of art » (*Blithedale*, 164). Ici, l'attitude de Zenobia est en totale contradiction avec ses revendications de femme politique. Elle est transformée en une commodité au prix élevé, alors même qu'elle se bat pour que la femme occupe une place plus importante dans la société. La façon dont elle

cherche à mettre ses attributs en valeur nous montre qu'elle joue le jeu des misogynes qu'elle dit détester. En ville, elle mise tout sur son apparence et son physique. On remarque une autre différence entre Hester et Zenobia. Le combat des deux femmes est le même. Toutes deux regrettent le peu de confiance qui est accordée à la femme. Hester aspire à ce que la femme acquière un rôle plus important dans la société (« [...] assume what seems a fair and suitable position » (*Letter*, 206)) et Zenobia espère qu'un jour la femme sera écoutée (« 'The mistrust and disapproval of the vast bulk of society throttles us, as with two gigantic hands at our throats' » (*Blithedale*, 120)) Mais, seule Hester se donne les moyens de prouver à la société que la femme a véritablement un rôle à jouer. Jusqu'à sa mort, Zenobia porte le même masque et joue la même héroïne romantique. Le lieu où elle décide de se donner la mort (un petit ruisseau à Blithedale) nous révèle qu'elle a réfléchi à ce qu'elle faisait et que, une fois de plus, elle n'a rien laissé au hasard. Son dernier acte est la suite logique du personnage qu'elle incarne tout au long de son séjour dans la communauté de Blithedale : « And she deemed it well and decorous to die as so many village-maidens have, wronged in their first love, and seeking peace in the bosom of the old, familiar stream... » (*Blithedale*, 236). Zenobia fait le choix délibéré de se noyer dans la rivière pour parfaire son image, pour que sa mort soit en accord avec le personnage bucolique et pur qu'elle incarnait. Tout ce qu'elle fait semble être calculé pour séduire son entourage, un peu comme si Zenobia se croyait actrice de sa vie. Elle semble dépendante de ceux qui l'entourent et avoir besoin d'évoluer dans un espace de la représentation.

Mais revenons à la relation des membres de Blithedale à l'espace rural. Dans un premier temps, les utopistes apprécient la nouveauté et le contact avec la nature. Leur transformation physique symbolise la symbiose entre l'individu et la nature qu'ils recherchent :

After a reasonable training, the yeoman-life throve well with us. Our faces took the sunburn kindly; our chests gained in compass, and our shoulders in breadth and squareness; our great brown fists looked as if they had never been capable of kid gloves. (*Blithedale*, 64)

Notons que dans le journal qu'il tient lorsqu'il est à Brook Farm, Hawthorne fait preuve, au début de son séjour, du même enthousiasme :

It is an endless surprise to me how much work there is to be done in the world; but, thank God, I am able to do my share of it – and my

ability increases daily. What a great, broad-shouldered, elephantine personage shall I become by and by<sup>351</sup>!

Priscilla personnifie sans doute ce que les utopistes pensent être l'équilibre parfait entre l'individu et la nature : « Priscilla had grown to be a very pretty girl, and still kept blooming and blossoming, and daily putting on some new charm. [...] It seemed as if we could see Nature shaping out a woman before our very eyes » (*Blithedale*, 72). La campagne est présentée comme un cadre de vie plus sain que l'espace public urbain qui, par opposition, ressort comme un espace insalubre et non-adapté aux besoins de l'individu. Ainsi, en plus d'être organisé de façon très rigide et d'être liberticide, l'espace public urbain est, pour les membres de Blithedale, également dangereux pour la santé.

Cependant, la fusion organique avec la nature envisagée par les utopistes ne se produit jamais. Ceci est prévisible dès le début du récit, comme lorsque Coverdale cherche à simuler, de façon assez ridicule, le bien-être que lui procure sa proximité à la nature : « 'How pleasant it is', remarked I, while the snow-flakes flew into my mouth, the moment it was opened. 'How very mild and balmy!' » (*Blithedale*, 15). Jamais les utopistes ne parviennent à vivre en symbiose avec les éléments de la nature. Contrairement à Pearl, qui est une véritable enfant de la nature qui joue avec le vent, l'eau et les animaux, les utopistes restent des citoyens qui se rendent compte que le travail de la terre, peut-être plus encore que le travail effectué en espace urbain, les abrutit : « Our thoughts, on the contrary, were fast becoming cloddish. Our labor symbolized nothing, and left us mentally sluggish in the dusk of the evening » (*Blithedale*, 66). Le journal que tient Hawthorne à Brook Farm fait apparaître le même constat. Le 1<sup>er</sup> juin 1841, Hawthorne écrit :

[...] I have been too busy to write a long letter by this opportunity, for I think this present life of mine gives me an antipathy to pen and ink, even more than my Custom-House experience did. [...] I read no newspapers, and hardly remember who is President, and feel as if I had no more concern with what other people trouble themselves about than if I dwelt in another planet<sup>352</sup>.

Dans « Wealth » (1860), Emerson montre également qu'il est impossible de conjuguer culture de la terre et réflexion intellectuelle :

---

<sup>351</sup> Nathaniel HAWTHORNE, *Passages from the American Note-books*, April 22<sup>nd</sup>, 1841, *op. cit.*

<sup>352</sup> *Ibid.*, June 1<sup>st</sup>, 1841.

This pottering in a few squares of garden is dispiriting and drivelling [...] [The scholar] grows peevish and poor-spirited. The genius of reading and of gardening are antagonistic, like resinous and vitreous electricity. One is concentrated in sparks and shocks; the other is diffuse strength; so that each disqualifies its workman for the other's duties<sup>353</sup>.

Dans *The Blithedale Romance*, Hawthorne fait donc son autocritique. En ridiculisant Coverdale, il montre que lui-même s'est trompé en prenant part au projet de Brook Farm. Son journal va dans ce sens et souligne que, comme Coverdale, mais dans une moindre mesure, il avait idéalisé la situation : « This is May-day! Alas, what a difference between the ideal and the real!<sup>354</sup> ».

La fin du récit, ponctué par la mort de Zenobia, marque à la fois la fin de l'utopie et un retour aux conventions de l'espace urbain. Le théâtre laisse place à la réalité, à une réalité parfois dure et cruelle, comparée au quotidien aseptisé qu'aurait dû être l'utopie. Ainsi, après le drame, Coverdale abandonne l'attitude qu'il a adoptée tout au long du récit. Au lieu de transformer la réalité en une série d'images, il se met à rapporter les événements tels qu'ils se produisent. Lorsque les hommes découvrent le corps de Zenobia, Coverdale décrit une scène particulièrement macabre. Celle qui faisait preuve de tant de sensualité et de volupté dans ses mouvements et ses déplacements est à présent insupportable à regarder :

Her arms had grown rigid in the act of struggling, and were bent before her, with clenched hands; her knees, too, were bent, and — thank God for it! — in the attitude of prayer. Ah, that rigidity! it is impossible to bear the horror of it. (*Blithedale*, 235)

L'enterrement de Zenobia symbolise également un retour à la réalité. Les protagonistes de *The Blithedale Romance* ne sont plus dans un espace de la représentation. Ils ne peuvent plus choisir leur façon d'agir, mais doivent réagir face au drame. Le retour à la réalité est perceptible à travers l'organisation de la cérémonie d'enterrement, lorsque les idéaux sur lesquels les protagonistes avaient fondé Blithedale s'écroulent. Les utopistes s'étaient en effet imaginé des funérailles bien différentes de celles qui se pratiquaient dans l'espace urbain :

In anticipation of a death, we Blithedale colonists had sometimes set our fancies at work to arrange a funeral ceremony, which should be

<sup>353</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Wealth » (1860) < <http://www.emersoncentral.com/wealth.html> > Consulté le 21 janvier 2006.

<sup>354</sup> Nathaniel HAWTHORNE, *Passages from the American Notebooks*, op. cit., May 1<sup>st</sup>, 1841.

the proper symbolic expression of our spiritual faith and eternal hopes; and this we meant to substitute for those customary rites, which were moulded originally out of the Gothic gloom, and by long use, like an old velvet-pall, have so much more than their first death-smell in them. (*Blithedale*, 238)

En quittant l'espace de la représentation où ils s'étaient enfermés pour se bercer de doux idéaux, ils sont contraints de recourir à des funérailles telles qu'elles se pratiquaient traditionnellement au dix-neuvième siècle. Pire encore, lors des obsèques de Zenobia, Coverdale nous révèle que lui et ses camarades se sont interdit la moindre originalité, un peu comme si, avec l'échec de *Blithedale*, naissait en eux une crainte de toute forme de marginalité. Ils s'obligent donc à renouer avec l'espace du vécu et le temps historique et toutes les conventions inhérentes à ces deux instances :

[Zenobia] was buried very much as other people have been, for hundreds of years gone by. [...] We found it the simplest and truest thing, after all, to content ourselves with the old fashion, taking away what we could, but interpolating no novelties, and particularly avoiding all frippery of flowers and cheerful emblems. (*Blithedale*, 238)

Par ailleurs, soulignons un changement dans le traitement du thème de la pastorale dans les récits de Hawthorne. Dans *The Machine in the Garden*<sup>355</sup>, Leo Marx analyse « Ethan Brand » (1850). Le suicide du héros éponyme symbolise en apparence la victoire de la nature sur l'industrie au sens où Ethan Brand est à la fois « agent et victime de l'empirisme scientifique<sup>356</sup> ». Pour Leo Marx, Hawthorne a utilisé ce cliché pour séduire un lectorat féminin. Il souligne que la fin du conte fait en réalité ressortir la défaite de la pastorale. « Ethan Brand » met en exergue la victoire de l'industrie sur la nature : « [...] because it says that the bucolic dream of eighteenth-century tableaux is easy to realize once the Ethan Brand-element – the industry – will be destroyed<sup>357</sup> ». Et ceci est évidemment impossible à réaliser au dix-neuvième siècle.

Dans *The Scarlet Letter*, Hawthorne montre que Hester est tentée de commettre la même erreur que les utopistes de *Blithedale*. Comme eux, elle attribue des valeurs sociales à l'espace dans lequel elle évolue. C'est pour cela qu'elle rêve de mettre en place une société reposant

---

<sup>355</sup> Leo MARX, *The Machine in The Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford and New York: Oxford University Press, 1964.

<sup>356</sup> *Ibid.* p. 272.

<sup>357</sup> *Ibid.*

sur des bases totalement nouvelles : « As a first step, the whole system of society is to be torn down, and built up anew » (*Letter*, 206). Mais, ce dont Hester n'a pas conscience, c'est qu'elle est en train de reproduire ce que les Pères Pèlerins firent quelques décennies avant elle. La similitude entre le projet de Hester et l'histoire d'une société dont elle condamne le fonctionnement est assez ironique. Cela montre que, aux yeux de Hawthorne, ce radicalisme ne constitue pas une réponse appropriée. Comme l'utopie de Blithedale, le projet de Hester ne fait que transposer les problèmes dans un autre contexte. Hawthorne condamne la démarche de la jeune femme parce qu'elle l'éloigne de la société. Dans l'espace privé de ses pensées radicales, l'individu se retrouve séparé du groupe, en lutte contre le reste de la communauté : « There was a wild and ghastly scenery all around her, and a home and comfort nowhere » (*Letter*, 206). La situation dans laquelle se met Hester est semblable à celle où se retrouvent les utopistes de Blithedale. Ils rejettent la société où ils vivent, la trouvant hostile. On peut imaginer que, en Angleterre, où elle s'installe pendant vingt ans, Hester cherche à renouer avec ce courant de pensée puisque le narrateur insinue que, de l'autre côté de l'Atlantique, ses idées trouveraient un écho plus favorable : « She assumed a freedom of speculation, then common enough on the other side of the Atlantic ... » (*Letter*, 204).

Le désaccord de Hawthorne se lit également dans la façon dont le récit se termine. Hester ne s'engage pas davantage sur le chemin de la révolte, puisqu'elle fait le choix de finir ses jours à Boston. A sa mort, elle est rattachée à jamais à la communauté de Boston lorsqu'elle est ensevelie à côté de son amant. Cependant, Hester et Dimmesdale ne partagent pas la même tombe : « [Hester Prynne's grave] was near that old and sunken grave, yet with a space between, as if the dust of the two sleepers had no right to mingle. Yet one tombstone served for both » (*Letter*, 319-20). Le retour de Hester à Boston, ainsi que la relation qu'elle réussit à mettre en place entre elle et les membres de la communauté puritaine, prouve que, pour Hawthorne, la réponse au problème du rôle et de la place de l'individu (et, dans le cas de Hester, de la femme) dans la société ne se trouve pas dans la rupture mais au contraire dans la construction d'un lien social fort entre l'individu et le groupe.

## 2. Repenser le rapport au monde des échanges

En tant que vendeuse, Phoebe réussit là où sa cousine a échoué. Elle arrive à considérer l'univers des échanges comme un espace neutre. Il n'y a ni investissement émotionnel ni investissement idéologique dans sa façon de gérer le magasin. Elle réserve ces deux notions

pour le foyer familial où elle est entourée de ceux qu'elle aime. Un passage fait référence à la pratique du troc : « [An old gentlewoman] had brought a quantity of yarn to barter for the commodities of the shop » (*House*, 78). Hawthorne a certainement choisi ce mode de transaction parce qu'il représente la forme primitive de l'échange. Contrairement au petit mangeur de pain d'épices, la vieille dame se rend dans la petite échoppe, non pas pour rassasier ses envies de consommation, mais tout simplement pour obtenir une marchandise dont elle a réellement l'utilité. En outre, l'argent n'apparaît jamais au cours de cet échange, ce qui nous laisse imaginer que, dans ce type de négociation, les marchandises échangées conservent leur véritable valeur, sans être sujettes à une dévaluation ou à une surévaluation de la part des participants. Il serait faux de penser que l'auteur espère revenir à ce mode de transaction. Le troc lui permet uniquement une distanciation par rapport à la symbolique des échanges au dix-neuvième siècle et aux théories de l'American School. Le troc est, en quelque sorte, un terrain neutre qui permet à l'auteur de montrer comment il conçoit le rapport de l'individu aux transactions. Dans le récit de Hawthorne, le troc suggère que l'individu ne devait chercher ni gloire, ni rétribution morale dans le monde des échanges. La sphère du commerce doit être réservée uniquement aux transactions. Hawthorne exprime ici son désir de voir la mentalité de ses contemporains évoluer. Il pensait certainement que leurs attentes étaient démesurées et qu'ils avaient tort d'attribuer des vertus sociales aux échanges.

L'attitude de Phoebe dans le magasin corrobore cette idée. La jeune fille ne mélange pas vertu et commerce. Contrairement à sa cousine, ses décisions sont impartiales, parce que, le temps de la transaction, elle sait ignorer ses principes religieux ou moraux : « As for the bargain, it was wrinkled slyness and craft, pitted against truth and sagacity » (*House*, 79). Les deux protagonistes sont décrites comme se livrant une bataille équitable, parce qu'aucune d'entre elles ne cherche à briller. De même, Phoebe semble mettre un point d'honneur à réserver sa gentillesse et ses qualités morales pour ses proches. Elle ne se sent pas redevable envers ses clients : « The two relatives – the young maid and the old one – found time before nightfall, in the intervals of trade, to make rapid advances towards affection and confidence » (*House*, 82). Phoebe donne une tournure positive à une tâche que Hepzibah considérait comme totalement déshumanisante. Lorsque Phoebe entre en scène dans le petit magasin, l'acte de vente devient plus un jeu qu'une activité professionnelle (« the easy and flexible charm of play » (*House*, 82)). Ceci s'explique certainement par le fait que la jeune fille, contrairement à sa cousine, ne s'investit pas émotionnellement dans le monde des échanges.

De plus, l'attitude de Phoebe dans le magasin est louable parce qu'elle est sans prétention. La jeune fille vise uniquement la survie financière de la famille Pyncheon. Elle ne cherche pas à briller, parce qu'elle ne se sent pas investie d'un devoir national comme auraient pu l'être les destinataires des discours de Henry A. Boardman. Lorsque Phoebe travaille dans le magasin, Hawthorne associe les transactions économiques au discours de la domesticité :

There was a spiritual quality in Phoebe's activity. The life of the long and busy day – spent in occupations that might so easily have taken a squalid and ugly aspect – had been made pleasant, and even lovely, by the spontaneous grace with which these homely duties seemed to bloom out of her character; so that labor, while she dealt with it, had the easy and flexible charm of play. Angels do not toil, but let their good works grow out of them; and so did Phoebe. (*House*, 82)

Hawthorne cherche ici à relativiser l'importance que les économistes américains accordaient aux échanges. Pour l'auteur, la théorie de l'harmonie des intérêts doit se limiter à la sphère de la famille. Il est intéressant de souligner que la rivalité, habituellement associée aux activités commerciales, semble totalement absente des négociations entreprises par Phoebe. Contrairement aux vendeurs des grands magasins évoqués précédemment, il n'y a aucune malice dans la stratégie de la jeune fille qui cherche davantage à convaincre qu'à abuser de la confiance de son interlocutrice. L'honnêteté des deux femmes s'explique parce que leurs attentes concernant le monde du commerce ne sont pas démesurées. En réévaluant les objectifs des échanges à la baisse, Hawthorne espère peut-être rendre le monde des affaires moins vorace.

Dans « The Custom-House », Hawthorne évoque également la nécessité de faire du monde des échanges un espace neutre. Ceci se remarque dans l'attitude du narrateur qui accepte le manque de professionnalisme de ses collègues avec fatalisme. Il ne porte pas de jugement sur leur passivité. Même s'il est leur supérieur hiérarchique, il ne joue pas le jeu du pouvoir et ne cherche pas à remettre ses fonctionnaires au travail : « Much and deservedly to my own discredit, therefore, and considerably to the detriment of my official conscience, they continued, during my incumbency, to creep about the wharves, and loiter up and down the Custom-House steps » (CH, 36). Contrairement à l'homme de loi du *Bartleby*<sup>358</sup> (1853) de Herman Melville, il ne se sent nullement investi d'un devoir moral. L'attitude des narrateurs de ces deux récits est très différente. Pourtant, ils occupent des positions similaires puisqu'ils

<sup>358</sup> Herman MELVILLE, « Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall-Street » (1853), in *The Piazza Tales*, Harrison Hayford *et al.* eds. Evanston: Northwestern U.P., 1998.

sont à la tête d'une équipe et doivent diriger des employés. De plus, les deux récits se déroulent dans l'univers des transactions commerciales et financières, même si la nouvelle de Melville a pour contexte le centre financier de New York, c'est-à-dire, un espace économique dynamique et plein d'avenir qui contraste avec le peu d'activités du port de Salem. Dans les deux récits, les narrateurs doivent faire face à des problèmes relationnels dans leur milieu professionnel. L'attention que porte le narrateur de Melville à Bartleby témoigne de son investissement émotionnel et personnel dans le monde des échanges. L'homme de loi de Melville se laisse tyranniser par ce qu'il entend être des exigences de la part de Bartleby. Tout se passe comme s'il n'arrivait pas à concevoir la réussite professionnelle sans vertu morale. En réagissant aux différentes demandes de Bartleby, il espère mettre fin à sa tyrannie et donc à concilier exigences du travail et compassion, sans avoir à choisir entre l'une ou l'autre. Les incursions de Bartleby fonctionnent comme des mines servant à déstabiliser la logique de l'homme de loi. Dans *La chair des mots*<sup>359</sup>, Jacques Rancière écrit ce propos :

[Le comique de la formule de Bartleby] c'est du mécanique qui désorganise la vie, une certaine vie. La formule ronge l'organisation raisonnable de l'étude et de la vie de l'avoué. Elle fait voler en éclats non seulement les hiérarchies d'un monde mais aussi ce qui les soutient : les liaisons entre des causes et les effets qu'on peut en attendre, entre des comportements, les motifs qu'on peut leur attribuer et les moyens qu'on a de les infléchir<sup>360</sup>.

L'homme de loi se méprend en pensant que Bartleby fonctionne en suivant sa logique, c'est-à-dire en attribuant des valeurs humaines au monde des affaires. Le narrateur s'imagine que, comme lui, Bartleby s'angoisse à la vue d'un Wall Street déserté :

His poverty is great; but his solitude, how terrible! Think of it. Of a Sunday, Wall-street is deserted as Petra; and every night of every day is an emptiness. [...] And here, Bartleby makes his home; sole spectator of a solitude which he has seen all populous, – a sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage!<sup>361</sup> »

Jamais il ne s'est senti aussi proche de son employé et pour la première fois il pense comprendre ce qu'il ressent : « The bond of a common humanity now drew me irresistibly to

---

<sup>359</sup> Jacques RANCIERE, « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire », in *La chair des mots. Politique de l'écriture*, Paris : Galilée, 1998, pp. 179-203.

<sup>360</sup> *Ibid.* p. 180.

<sup>361</sup> Herman MELVILLE, *op. cit.*, p. 27-28.

gloom. A fraternal melancholy! For both I and Bartleby were sons of Adam<sup>362</sup> ». Dans cette citation, Wall-Street est indirectement comparé à un paradis d'où est exclu le narrateur le temps de la trêve dominicale. Le pêché qui provoque ce qu'il pense être sa chute (et celle de Bartleby) provient de son inactivité et de son impossibilité à participer aux échanges. Le narrateur nous livre ici inconsciemment et indirectement sa définition de l'individu : pour lui, l'homme est une créature besogneuse, qui ne se réalise que dans le monde des affaires. Le fils d'Adam qu'il s'imagine être est davantage le fils de Mammon dont l'Eden est jonché de documents officiels en tout genre. Malgré le séisme que Bartleby provoque dans sa vie, l'avocat conserve la même logique. Son affaire chavire, elle tangue lorsque se répand la rumeur qu'il emploie un être aussi peu conventionnel que Bartleby, mais l'homme de loi maintient le cap. Les derniers mots qui closent la nouvelle sont à comprendre dans ce sens : « Ah Bartleby! Ah humanity!<sup>363</sup> ». Gilles Deleuze<sup>364</sup> dit à leur propos : « [qu'ils marquent] ainsi non pas une connexion, mais au contraire une alternative où [l'avocat] a dû choisir contre Bartleby la loi trop humaine<sup>365</sup> ».

Face à ses collègues, le narrateur de Hawthorne est plus détaché. Sa passivité illustre son refus de s'investir émotionnellement dans son lieu de travail. Il n'éprouve pas de compassion pour ses collègues et, contrairement à l'homme de loi de Melville, il cherche l'héroïsme ailleurs que dans le monde du travail et des échanges. Là est sans doute la plus grande différence entre les deux narrateurs. Si l'homme de loi de Melville vit son expérience avec Bartleby comme un supplice, c'est parce que, en homme d'affaires prospère à qui les affaires réussissent, il ne peut accepter de s'avouer vaincu devant un problème qui, au départ, est d'ordre professionnel. Le narrateur de Hawthorne ne se sent nullement contraint à remettre de l'ordre dans les affaires du bureau de douanes puisque sa vie est ailleurs, non pas dans le monde des affaires, mais dans celui des lettres. L'univers artistique est, en effet, un domaine où le narrateur de « The Custom-House » s'autorise un investissement émotionnel. Comme nous le montrons dans le dernier chapitre de cette étude, Hawthorne attribue des valeurs sociales à l'écriture. C'est la raison pour laquelle il profite de l'éloignement spatial que lui procure le dernier étage du bureau de douane pour laisser ses collègues à leur ennui. Face à cet univers qu'il abhorre, le narrateur de Hawthorne choisit la fuite. C'est tout le contraire du narrateur de Melville pour qui il est impossible de fuir cet univers qui le passionne.

---

<sup>362</sup> *Ibid.* p. 28.

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>364</sup> Gilles DELEUZE, « Bartleby, ou la formule », in *Critique et clinique*, Paris : Les Editions de Minit, 1993, pp. 89-115.

<sup>365</sup> *Ibid.* p. 104.

Par ailleurs, nous pensons que l'indulgence du narrateur de « The Custom-House » est également motivée par son désir de se distancier des pratiques politiciennes. Il se présente comme un simple partisan du parti démocrate : « It was well for their venerable brotherhood that the new Surveyor was not a politician, and though a faithful Democrat in principle, neither received nor held his office with any reference to political services » (CH, 35). Nous pourrions penser que son indulgence vis-à-vis de ses collègues est une technique de résistance contre le pouvoir. Elle lui permet de créer un climat qui s'organise autour d'une logique très différente de ce qui se passe dans le monde politique. Aux douanes de Salem, il n'y a ni mécanisme de surveillance, ni regard hiérarchique, ni sanction normalisatrice, ni examen du travail accompli. Le climat qui règne dans cet espace public s'oppose à l'ambiance politique du pays que le narrateur associe à la cruauté de la révolution française : « According to the received code in such matters, it would have been nothing short of duty, in a politician, to bring every one of those white heads under the axe of the guillotine » (CH, 35). Le narrateur semble apprécier la fainéantise de ses camarades, très certainement parce qu'il a l'impression que, ensemble, sans que ses collègues n'en aient conscience, ils portent atteinte au fonctionnement du système politique :

They knew, these excellent old persons, that, by all established rule – and, as regarded some of them, weighed by their own lack of efficiency for business – they ought to have given place to younger men, more orthodox in politics, and altogether fitter than themselves to serve our common Uncle. I knew it, too, but could never quite find in my heart to act upon the knowledge. Much and deservedly to my own discredit, therefore, and considerably to the detriment of my official conscience, they continued, during my incumbency, to creep about the wharves, and loiter up and down the Custom-House steps. (CH, 35-36)

Le narrateur tente de détruire l'espace public que sont les douanes. Au lieu de viser l'efficacité, comme cela devrait être le cas, le narrateur cherche à instaurer un climat amical et chaleureux : « As most of these old Custom-House officers had good traits, and as my position in reference to them, being paternal and protective, was favourable to the growth of friendly sentiments, I soon grew to like them all » (CH, 37). Sans le savoir, les douaniers adoptent un comportement qui obéit à la même logique que leur supérieur. Comme lui, ils se détachent du monde des affaires pour se retrancher dans leurs souvenirs. On pense par exemple au doyen des douaniers qui passe son temps à se remémorer ses agapes d'antan :

« One point in which he had vastly the advantage over his four-footed brethren was his ability to recollect the good dinners which it had made no small portion of the happiness of his life to eat » (CH, 40). L'attitude du doyen nous rappelle Hester qui, prisonnière du châtime des autorités puritaines, s'évade symboliquement en se retranchant dans ses souvenirs d'enfance : « Standing on that miserable eminence, she saw again her native village, in Old England, and her paternal home » (*Letter*, 83). Hester érige volontairement une enceinte entre elle et les autorités puritaines, ce qui n'est pas le cas du vieux doyen. Ce dernier n'a pas conscience de la portée de son geste. Seul le narrateur de « The Custom-House » en mesure et en accepte, avec plaisir, les conséquences.

Notons pour finir qu'en faisant preuve d'indulgence, le narrateur se donne aussi l'occasion de maintenir ses collègues dans leur léthargie et donc de se moquer d'eux et du système qu'ils représentent. Le narrateur prend un plaisir cruel à observer l'avitissement de ses camarades qu'il compare tantôt à des enfants insoucians, tantôt à des vieillards séniles:

Externally, the jollity of aged men has much in common with the mirth of children; the intellect, any more than a deep sense of humour, has little to do with the matter; it is, with both, a gleam that plays upon the surface, and imparts a sunny and cheery aspect alike to the green branch and grey, mouldering trunk. In one case, however, it is real sunshine; in the other, it more resembles the phosphorescent glow of decaying wood. (CH, 37)

Il va jusqu'à les priver de leurs qualités humaines en rapprochant leur comportement de celui des animaux. Parlant du doyen des douanes, il déclare ainsi : « My conclusion was that he had no soul, no heart, no mind; nothing, as I have already said, but instincts » (CH, 40).

### 3. Préserver l'espace privé

La redéfinition du monde des échanges opérée par Hawthorne témoigne de son inquiétude à propos de la confusion qu'il pouvait y avoir entre le domaine de l'affect et celui des échanges. Ses récits témoignent de la nécessité de distinguer ces deux univers. C'est pourquoi il lui semble nécessaire d'envisager le monde des affaires comme un espace neutre. Pour l'auteur, l'implication émotionnelle doit être réservée à un autre domaine, l'espace privé. Ainsi, la redéfinition de Hawthorne fait apparaître en creux une définition de l'espace privé. Nous

avons déjà fait allusion aux raisons pouvant expliquer l'inquiétude de l'auteur. Pour lui, projeter des valeurs sociales et humaines dans le monde des affaires entraîne fatalement un sentiment de frustration, puisque ces notions sont incompatibles avec la logique financière et compétitive de la sphère du commerce. Hawthorne souligne en effet à plusieurs reprises l'inauthenticité de cet univers et, plus généralement, de l'espace public :

It is likewise to be remarked, as a general rule, that there is far more of the picturesque, more truth to native and characteristic tendencies, and vastly greater suggestiveness, in the back view of a residence, whether in town or country, than in the front. The latter is always artificial; it is meant for the world's eyes, and is therefore a veil and concealment. Realities keep in the rear, and put forward an advance-guard of show and humbug. (*Blithedale*, 149)

La même idée se retrouve dans *The House of the Seven Gables*. Le narrateur évoque l'hypocrisie qui règne autour de Judge Pyncheon. Publiquement, l'homme de loi est une figure très respectée. Mais, dans l'intimité des familles de Salem, les langues se délient et la vérité concernant sa véritable personnalité ne tarde pas à faire surface. Le narrateur conclut ainsi : « It is often instructive to take the woman's, the private and domestic, view of a public man; nor can anything be more curious than the vast discrepancy between portraits intended for engraving and the pencil-sketches that pass from hand to hand behind the original's back » (*House*, 122).

Cependant, à nos yeux, là n'est pas la seule raison expliquant pourquoi Hawthorne souhaite dissocier l'univers de l'affect de l'espace public. Nous pensons que l'auteur craint également pour l'intégrité de l'individu. En effet, la mutation du système économique américain pose également la question de la personnalité. Dans « Hawthorne's Romance and the Right of Privacy », Milette Shamir<sup>366</sup> soulève ce problème et explique :

The logic of the modern marketplace no longer assumed the intrinsic value of real-estate, and consequently, the Lockean notion that property based on labor and natural use of land secures the inalienability of personhood could no longer offer a stable legal foundation for the definition of personhood<sup>367</sup>.

---

<sup>366</sup> Milette SHAMIR, « Hawthorne's Romance and the Right of Privacy », *American Quarterly*, Vol. 49, No. 49 (December 1997, pp. 746-79.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 747.

Plus important pour notre analyse, la critique souligne les dangers que cela représente pour l'individu : « As the “age of contract” gradually replaced the “age of property,” that is, personhood became dangerously alienable, potentially appropriable by market relations<sup>368</sup> ». Deux épisodes extraits des récits de Hawthorne semblent traduire les craintes de l'auteur à ce propos. Le premier d'entre eux est le conte relaté par Holgrave dans *The House of the Seven Gables*. Cet épisode met en parallèle les deux époques dont parle Milette Shamir. Gervayse Pyncheon représente « l'ère de la propriété », c'est pourquoi il est obsédé par la découverte du territoire inconnu ; Matthew Maule représente quant à lui « l'ère des contrats ». Dans un premier temps, il n'est question que d'un échange de propriétés entre les deux hommes. Matthew Maule persuade Gervayse Pyncheon de lui léguer la maison aux sept pignons en échange de ses services, autrement dit, en échange de la parcelle de terrain dans le Maine : « 'I consent to your proposition, Maule!' cried he, 'Put me in possession of the document, essential to establish my rights, and the House of the Seven Gables is your own!' » (*House*, 199). Lorsque Matthew Maule se rétracte et songe à un autre type d'accord, Hawthorne évoque symboliquement le dix-neuvième siècle, époque à laquelle la propriété foncière n'est plus un marqueur infallible de personnalité. Gerwayse Pyncheon se laisse convaincre d'engager sa fille dans un pacte qui le lie à Matthew Maule. L'accord passé entre les deux hommes illustre le danger que représentent les échanges pour l'individu :

Nevertheless, Matthew Maule insisted on the young lady to being summoned, and even gave her father to understand in a mysterious kind of explanation [...] that the only chance of acquiring the requisite knowledge was through the clear, crystal medium of a pure intelligence, like that of the fair Alice. (*House*, 200)

La fin du conte peut être interprétée comme un avertissement de l'auteur qui montre comment l'intégrité de l'individu peut être mise en danger dans les transactions économiques : « A power, that she little dreamed of, had laid its grasp upon her maiden soul » (*House*, 208).

Le spectacle de la Veiled Lady dans *The Blithedale Romance* corrobore cette idée. En tant que Veiled Lady, la jeune femme qu'est Priscilla est prise dans l'engrenage du circuit commercial, comme en témoignent les affiches publicitaires diffusées partout dans la bourgade où a lieu le spectacle :

---

<sup>368</sup> *Ibid.*

But on the autumnal evening which I speak of, a number of printed handbills – stuck up in the bar-room and on the sign-post, and on the meeting-house porch, and distributed largely through the village – had promised the inhabitants an interview with that celebrated and hitherto inexplicable phenomenon, the Veiled Lady! (*Blithedale*, 196-97)

Avant même de pénétrer sur scène, Priscilla est donc, malgré elle, soumise au regard des villageois. Elle devient une commodité, au même titre que les figurines de pain d'épices exposées dans la vitrine de Hepzibah. Les spectateurs venus assister au spectacle sont avides de consommer la scène qui s'apprête à se dérouler sous leurs yeux. On ne peut s'empêcher de voir une ressemblance entre leur impatience et celle du garçonnet qui se goinfre de friandises le jour où Hepzibah ouvre son magasin : « The audience now began to be impatient; they signified their desire for the entertainment to commence, by thump and stamp of boot-heels » (*Blithedale*, 199). Le maître de cérémonie qu'est Westervelt apparaît comme un entrepreneur peu scrupuleux. Ce qui frappe particulièrement dans la relation que ce personnage entretient avec sa victime, c'est que son fond de commerce repose sur l'exploitation de ce qu'il y a de plus intime chez la jeune fille, c'est-à-dire, l'espace de ses pensées. En effet, comme Holgrave et tant d'autres personnages de Hawthorne, Westervelt a le pouvoir de manipuler Priscilla en s'immisçant dans la sphère hautement intime de sa victime :

Human character was but soft wax in his hands; and guilt, or virtue, only the forms into which he should see fit to mould it. [...] It is unutterable, the horror and disgust with which I listened, and saw, if these things were to be believed, the individual soul was virtually annihilated... (*Blithedale*, 198)

Ici, dans la relation entre Priscilla et Westervelt, l'intimité se retrouve mêlée aux notions d'argent et de profit. Nous comprenons implicitement que Hawthorne exprime sa crainte de voir progressivement la sphère intime des pensées menacée par le domaine des échanges. Notons que ce qui se passe dans « Bartleby » représente le phénomène inverse. Le héros éponyme de Melville finit par contaminer les pensées de l'avocat et des autres scribes. Au fil des jours, tous les employés de bureau adoptent la tournure de langage du nouveau venu et le « I would prefer not to » s'infiltré dans les conversations :

“Mr. Nippers,” said I, “I’d prefer that you would withdraw for the present.”  
[...]

“With submission, Sir,” said he, “yesterday I was thinking about Bartleby here, and I think that if he would but prefer to take a quart of good ale every day, it would do much towards mending him...”

“So you have got the word too,” said I, slightly excited.

“With submission, what word, sir,” asked Turkey respectfully [...]

“What word, sir?”

“I would prefer to be left alone here,” said Bartleby...<sup>369</sup>

De même, alors qu’il se promène à Manhattan, l’avocat projette son histoire avec Bartleby sur les paris lancés par un groupe d’individus : « I was instinctively putting my hand in my pocket to produce my own [money], when I remembered that this was an election day. The words I had overheard bore no reference to Bartleby, but to the success or non-success of some candidate for the mayoralty<sup>370</sup> ». Les techniques utilisées par Hawthorne et Melville sont différentes, mais, à nos yeux, leur objectif est le même. Elles cherchent à dénoncer la logique financière de la société américaine qui menace de contaminer tous les domaines de la vie.

On comprend davantage le danger potentiel que représentaient les échanges pour Hawthorne lorsque l’on met en parallèle l’épisode de la « Veiled Lady » et le conte « The Minister’s Black Veil<sup>371</sup> » (1835). Contrairement à ce qui se passe dans *The Blithedale Romance*, le domaine intime des pensées et des sentiments du pasteur n’est jamais dévoilé. Il reste toujours un domaine sacré. Milette Shamir écrit ainsi :

The Reverend’s Mr. Hooper’s act serves as an apt reminder that in his society the « head », or « conscience, » is private, and that « on every visage », metaphorically, there is « a Black Veil ». The veil protects the head from the intrusions of official authorities (the deputies), from the inquisitive gossip of the congregation (the multitudes), and even from the sympathetic queries of her fiancée, family, and friends. All desire to lift the veil and probe its mystery in the course of the tale, and all fail<sup>372</sup>.

Dans « The Minister’s Black Veil », le voile symbolise l’intimité à laquelle a droit chaque individu. Hawthorne décline ce symbole dans plusieurs de ses récits. Ainsi, les tentures et les voilages fonctionnent comme des remparts de protection destinés à garantir l’intimité des pensées. L’un des exemples les plus parlant est sans doute celui de la chambre de Dimmesdale : « The motherly care of the good widow assigned to Mr. Dimmesdale a front

<sup>369</sup> Herman MELVILLE, *op. cit.*, p. 31.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>371</sup> Nathaniel HAWTHORNE, « The Minister’s Black Veil » [1835], in *Twice Told Tales*, New York: The Modern Library, 2001 [1837], pp. 25-37.

<sup>372</sup> Milette SHAMIR, *op.cit.*, p. 753.

apartment, with a sunny exposure, and heavy curtains, to create a noontide shadow, when desirable » (*Letter*, 159). Le jeu d'ombre et de lumière que permettent les tentures symbolise le rapport de Dimmesdale à la communauté puritaine. Les tentures montrent que Dimmesdale est capable de cultiver un secret sans que la communauté puritaine n'en ait conscience.

Ces exemples traduisent ce qui est sans doute la plus grande crainte de Hawthorne : voir l'individu perdre ce qu'il a de plus sacré. Pour l'auteur, l'espace intime des pensées représente un espace privé hautement sacré qui se doit d'être respecté. Une conversation entre Phoebe et Holgrave résume très bien cette idée. Aux questions pressantes du daguerréotypiste concernant la santé mentale de Clifford, Phoebe rétorque : « 'I cannot see his thoughts! – How should I? [...] I feel it to be not quite right to look closely into his moods. [...] I venture to peep in, just as far as the light reaches, but not farther. It is holy ground where the shadow falls!' » (*House*, 178). Le peu scrupuleux Holgrave personnifie le type de personnage susceptible de porter atteinte à l'intégrité de l'individu, comme en témoigne sa réponse : « 'Had I your opportunities, no scruples would prevent me from fathoming Clifford to the full depth of my plummet-line!' » (*House*, 178).

Dans « The Construction of Privacy in and Around the Bostonians <sup>373</sup> », Brook Thomas montre que la notion de droit à l'intimité physique fut développée pour endiguer le problème de l'aliénation de l'individu dans le monde des échanges. Il évoque le processus au cours duquel la maison devint un lieu privé, ayant pour vocation de protéger l'intimité de la personne. Milette Shamir ajoute que, au dix-neuvième siècle, l'urbanisation et l'anonymat des villes, ainsi que l'importance grandissante accordée à la famille nucléaire, permit cette complexification de la définition de l'espace privé<sup>374</sup>. Elle cite deux penseurs américains qui fondaient l'autonomie et l'intégrité de l'individu sur la notion du droit à l'intimité physique<sup>375</sup>. Le premier d'entre eux, J. Holbrook, déclare en 1855 : « The laws of the land are intended not only to preserve the person and material property of every citizen sacred from intrusion, but to secure the privacy of his thoughts, so far as he sees fit to withhold them from others. Silence

---

<sup>373</sup> Brook THOMAS, « The Construction of Privacy in and Around *The Bostonians* », *American Literature* 64 (1992): 719-47, cité par Milette Shamir, *op. cit.*, p. 753.

<sup>374</sup> Milette Shamir, *op. cit.*, p. 755.

<sup>375</sup> Cette idée explique peut-être l'origine des stratégies d'encadrement mises en place par les autorités publiques dont nous parlons dans le deuxième chapitre de notre thèse. En effet, Michel Foucault décrit la peur qui, dès la fin du dix-huitième siècle, hante les autorités publiques : « a fear of darkened spaces, of the pall gloom which prevents the full visibility of things, [...] of the unlit chambers where arbitrary political acts were fomented. » Michel FOUCAULT, « The eye of Power », in *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, ed. Colin Gordon, New York: 1980, p.153, cité par Milette Shamir, *op. cit.*, p. 755.

is as great a privilege as speech...». Le second, John F. Ware, exprime la même idée en 1864 :

The home ought not to be open to the casual eye, or the secret of it liable to the prying or propinquity of neighbors [...] How much greater the harm which comes from always living so near to others so exposed front and rear, and both sides, that inevitably, in spite of you, the daily life [...] is subject to influences you would gladly be rid of<sup>376</sup>.

S'inspirant de cette nouvelle donnée sociologique, les récits longs de Hawthorne font de la maison un espace privé. Ils traduisent la nécessité de respecter l'espace du logis. Cette idée est très présente dans *The Blithedale Romance*. La maison de ville où séjournent Zenobia, Westervelt et Priscilla après avoir quitté Blithedale présente le foyer familial comme un espace privé. Le salon où Zenobia reçoit Coverdale symbolise la volonté de protéger le domaine de la famille. Lorsque Coverdale se présente chez Zenobia, la servante le conduit dans cette pièce pour le faire patienter en attendant de rencontrer son amie. La barrière entre espace privé et espace public est très explicite puisque Coverdale ne peut avoir qu'un aperçu très sommaire de l'intérieur de cette maison :

A servant took my card, and immediately returning, ushered me upstairs. On the way, I heard a rich, and, as it were, triumphant burst of music from the piano, in which I felt Zenobia's character, although heretofore I have known nothing of her skill upon the instrument. Two or three canary-birds, excited by this gush of sound, sang piercingly, and did their utmost to produce a kindred melody. (*Blithedale*, 162)

De l'intimité de Zenobia, il ne perçoit que des éléments sonores. Chez la jeune femme, comme dans tout foyer de la classe moyenne au dix-neuvième siècle, l'espace privé ne s'expose pas aux visiteurs. Dans *Confidence Men and Painted Women*<sup>377</sup>, Karen Halttunen analyse le rôle du salon au dix-neuvième siècle. Elle montre que, à cette époque, les visites s'organisaient autour d'un rituel très réglementé. Le salon était le seul espace de la maison à recevoir les invités. Les autres pièces ne devaient pas être montrées parce qu'elles relevaient du domaine privé. Par ailleurs, Karen Halttunen souligne que la tenue vestimentaire faisait partie d'un processus de protection de l'intimité : « Men and women wore clothing, according to the extremist adherent to the cult of sincerity, in an hypocritical effort to conceal the true

---

<sup>376</sup> Les deux auteurs sont cités par Milette Shamir qui ne précise malheureusement pas la provenance de ces citations.

<sup>377</sup> Karen HALTTUNEN, *op. cit.*, p. 60.

nature behind a disguise<sup>378</sup> ». Il est tout à fait frappant de voir que le salon de Zenobia fonctionne sur cette opposition entre apparence et authenticité. La multitude d'objets qui ornent la pièce ne laisse rien transparaître de la personnalité de la jeune femme.

Pictures, marbles, vases; in brief, more shapes of luxury than there could be any object in enumerating, except from an auctioneer's advertisement — and the whole repeated and doubled by the reflection of a great mirror, which showed me Zenobia's proud figure, likewise, and my own. (*Blithedale*, 164)

De même, la tenue vestimentaire de Zenobia est semblable à une carapace de protection : « But, those costly robes which she had on, those flaming jewels on her neck, served as lamps to display the personal advantages which required nothing less than such an illumination, to be fully seen » (*Blithedale*, 163). La vraie personnalité de Zenobia disparaît totalement derrière ces appareils, au point qu'elle-même finit par ressembler à un objet d'art (*Blithedale*, 164). La valeur financière est la seule chose que Coverdale soit capable de déduire à propos des meubles et de la tenue de Zenobia. Notons, par ailleurs, que le miroir du salon place Coverdale dans le même espace que Zenobia, sans que ce dernier ne s'en rende compte. Ceci traduit sans doute que le mécanisme de protection du salon fonctionne parfaitement. Coverdale se retrouve pris au piège de cet espace de l'artifice et est, par conséquent, incapable de trouver les informations qu'il aurait aimé glaner. L'image renvoyée par le miroir témoigne ainsi de l'hermétisme des espaces privé et public. L'idée d'être en présence d'un piège qui se referme sur Coverdale s'impose davantage lorsque l'on songe au sentiment que cela provoque chez le narrateur. Lui qui, habituellement, fuit les regards, se retrouve exposé doublement. En outre, il y a quelque chose d'assez ironique dans le parallèle établi par Coverdale lorsqu'il compare Zenobia à un objet d'art. En effet, alors même qu'il considère son amie comme un objet parmi d'autres, il se retrouve, lui aussi, figé au milieu du salon. Mais, alors que la belle Zenobia est une œuvre d'art parmi les œuvres d'art, nous pouvons nous demander ce à quoi ressemble l'individu sans charisme qu'est Coverdale, cette personne qui se cache et que l'on ne remarque jamais.

Dans les deux exemples que nous venons de citer, le luxe est utilisé comme un écran de protection contre les questions que se pose Coverdale. Tout cet étalage de richesse brouille ses pistes de réflexion et il ne peut pas se figurer ce qui va advenir de l'objet de son inquiétude, la jeune Priscilla. En outre, la valeur financière évoquée par Coverdale relie l'espace du salon à

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 72.

la sphère du commerce et, en cela, accentue la séparation entre cet endroit et les autres pièces de la maison qui, elles, conservent leur appartenance à l'espace privé.

Tout comme le salon, le seuil témoigne aussi du caractère privé de l'espace familial. Lorsque nous lisons les quatre récits longs de Hawthorne, nous sommes frappé par la récurrence du mot « *threshold* ». Dans tous les récits, les passages des personnages d'un lieu à un autre sont appuyés par le commentaire des narrateurs qui insistent, parfois longuement, sur les entrées des personnages dans un nouvel espace. C'est par exemple ce qui se passe pour Hollingsworth et Priscilla lorsqu'ils arrivent à Blithedale. Leur arrivée est tardive par rapport aux autres membres de l'utopie qui sont déjà réunis autour d'une table pour prendre leur repas du soir. L'opposition entre l'intérieur de la communauté et le monde extérieur est soulignée par l'attente des deux protagonistes sur le pas de la porte :

Whether to enjoy a dramatic suspense, or that we were selfishly contrasting our own comfort with the chill and dreary situation of the unknown person at the threshold — or that some of us city-folks felt a little startled at the knock which came so unseasonably, through night and storm, to the door of the lonely farm-house — so it happened, that nobody, for an instant or two, arose to answer the summons.  
(*Blithedale*, 26)

Dans *The Marble Faun*, nous remarquons que Kenyon marque également un temps d'attente avant de pénétrer chez son amie Hilda. La scène se déroule après la disparition de la jeune fille. Ses amis ne savent pas où elle se trouve et Kenyon décide de se rendre dans son appartement dans l'espoir de récolter des indices qui pourraient l'aider à comprendre son geste. Même si Kenyon a l'autorisation de la propriétaire des lieux de s'introduire chez Hilda, il ne se sent pas très à l'aise quand il pénètre dans la pièce la plus intime de l'appartement, à savoir la chambre à coucher : « Thence, the sturdy matron led the sculptor across a narrow passage, and threw open the door of a small chamber, on the threshold of which he reverently paused » (*Faun*, 404). Kenyon semble assez frappé de pouvoir accéder aussi facilement aux appartements de Hilda. Il remarque que la propriétaire des lieux possède un double des clefs (*Faun*, 404) et que le bâtiment est très facile d'accès : « Passing through the arched entrance — which, as is often the case with Roman entrances, was as accessible at midnight as at noon — he groped his way to the broad staircase... » (*Faun*, 400-01). Nous avons l'impression que Kenyon compare les mœurs italiennes aux mœurs américaines. Son étonnement sous-entend que, pour lui, l'espace privé n'est pas assez protégé en Italie. En outre, ce passage dévoile

toute l'ambivalence de Hawthorne à propos du rapport entre le citoyen et le groupe. En effet, d'une part, à travers Kenyon, l'auteur réaffirme la nécessité de protéger l'intimité de l'individu, mais, d'autre part, il semble regretter l'individualisme de la société du dix-neuvième siècle. Ceci se remarque lorsque le sculpteur cherche à obtenir des informations sur la disparition de son amie. Il se tourne vers le voisinage mais est incapable d'obtenir des informations suffisamment précises. Les détails que lui livrent les commerçants témoignent d'un manque d'implication dans la vie communautaire : « Having no acquaintance with the young person, she [an English lady] had taken little notice, and might have been mistaken » (*Faun*, 403-04). Ainsi, dans l'espace restreint du bâtiment, les contacts semblent être purement formels : « A Count, on the piano next above, was very certain that he had lifted his hat to Hilda, under the archway, two afternoons ago » (*Faun*, 404).

Mais revenons à la thématique du seuil. En soulignant les déplacements des personnages dans l'espace, les narrateurs opposent l'espace privé de chacun d'entre eux à l'espace public. Le temps de pause marqué avant d'entrer dans un nouveau lieu est une forme de respect pour leurs camarades. Ils hésitent à pénétrer dans leur intimité sans avoir leur autorisation. Ceci est particulièrement visible dans l'épisode de *The Marble Faun* auquel nous venons de faire référence. A travers l'attitude de Kenyon, nous découvrons que les locataires d'un appartement ou d'une maison ont des droits concernant leur intimité, même en présence de leur propriétaire. Ainsi, même si Hilda a quitté les lieux depuis plusieurs jours, elle reste l'occupante de l'appartement et, à ce titre, personne n'a le droit de pénétrer dans son espace privé sans son autorisation. Un passage extrait de *The House of the Seven Gables* corrobore cette idée. Hepzibah fait valoir son droit à l'intimité lorsque Judge Pyncheon cherche à pénétrer de force dans l'espace privé de la maison : « [...] is not the Pyncheon House my own, while I'm alive? » (*House*, 58). En réalité, la maison n'appartient pas à Hepzibah. Elle en a uniquement la jouissance : « [...] she had a life-estate [in the house of the seven Gables] by the will of the old bachelor » (*House*, 24). Mais le fait de l'occuper lui confère le droit de faire de la vieille demeure son espace privé. Judge Pyncheon, qui est un homme de loi et de textes, nie ce droit à l'intimité. Il se sait propriétaire de la maison et ne supporte pas que Phoebe le traite comme un simple visiteur : « I am at home here, Phoebe you must recollect, and you are the stranger » (*House*, 126). On comprend que, pour Hawthorne, l'espace privé est une question d'investissement personnel et émotionnel, et non de documents officiels.

Parfois, le mot « threshold » est utilisé de façon imagée pour désigner le moment où débute le récit. Dans *The Scarlet Letter*, après le long chapitre d'introduction, le narrateur s'engage dans la description de la prison d'où émerge Hester. Le narrateur considère que, à ce moment, son récit n'a pas encore commencé, alors que nous sommes déjà plongé dans la lecture du récit de Hawthorne depuis plusieurs pages : « Finding [the rose-bush] so directly on the threshold of our narrative that is about to issue from that inauspicious portal, we could hardly do otherwise than pluck one of its flowers and present it to the reader » (*Letter*, 72). De même, dans *The House of the Seven Gables*, après avoir remis les lecteurs dans le contexte du conflit entre les Maule et les Pyncheon, après nous avoir présenté les lieux et introduit le personnage de Hepzibah, le narrateur fait comme s'il s'apprêtait seulement à commencer sa narration : « The maiden lady's devotions are concluded. Will she now issue forth over the threshold of our story? » (*House*, 31). Quelques pages plus loin, le récit n'est toujours pas plus avancé : « All this time, however, we are loitering faint-heartedly on the threshold of our story » (*House*, 34). Il faut souligner le côté artificiel de ce procédé et la naïveté feinte du narrateur qui, nous le savons, a déjà entamé son récit depuis plusieurs pages. En fait, nous avons l'impression que le narrateur souhaite créer une sorte d'instantanéité dans l'histoire qu'il raconte. Même si les événements sont censés s'être produits des années auparavant, le narrateur fait comme s'il se replaçait au moment des faits. Il choisit de faire coïncider le temps de l'histoire et le temps du récit, même si le temps de l'écriture est bien différent. Par ailleurs, cet emploi imagé du terme « threshold » met en évidence le côté pénible de la tâche du narrateur, un peu comme si ce dernier éprouvait une certaine timidité à entrer dans le cœur de l'histoire et à dévoiler l'intimité des personnages. Le narrateur de *The House of the Seven Gables* va même jusqu'à s'excuser pour l'attente qu'il impose à ses lecteurs et leur formule une explication : « In very truth, we have an invincible reluctance to disclose what Miss Hepzibah Pyncheon was about to do » (*House*, 34). Milette Shamir suggère que Hawthorne souhaite ici attirer notre attention sur le fait que l'écriture et la publication pouvaient constituer une violation de l'intimité. Au dix-neuvième siècle, bon nombre d'écrivains se sentaient concernés par la question du respect de l'espace privé, mais, les sujets qu'ils étaient amenés à traiter faisaient d'eux des violeurs d'intimité et remettaient la légitimité de leur travail d'écrivains en question : « By making the private sphere of the middle-class home their subject, novelists find themselves collaborating with oral gossip and with popular press journalists against the powerful upper crust of that class<sup>379</sup> ». Il faut préciser que la presse populaire, apparue au dix-neuvième siècle, provoqua de gros bouleversements dans la vie des

<sup>379</sup> Milette SHAMIR, *op. cit.*, p. 767.

citoyens américains. Ces derniers n'étaient pas habitués à voir la vie privée de ceux qui auraient pu être leurs voisins exposée ainsi dans la presse. Pour illustrer son point de vue, Millette Shamir s'appuie sur un autre exemple extrait du deuxième récit long de Hawthorne. Elle considère que le passage où nous découvrons Hepzibah en train de se préparer à prendre ses fonctions dans le petit magasin est à interpréter dans ce sens : « Far from us be the indecorum of assisting, even in imagination, at a maiden lady's toilet! » (*House*, 30). Cette remarque d'homme bien éduqué est révélatrice d'un désir de protéger l'espace privé et d'éviter toute intrusion du monde extérieur. Tout le travail de l'écrivain consisterait donc à trouver un équilibre entre l'écriture, qui est, en somme, une mise à jour d'un ou plusieurs espaces privés, et le droit à l'intimité dont bénéficie chaque individu. Hawthorne semble avoir trouvé cette juste mesure dans son conte « The Minister's Black Veil ». Le narrateur de ce récit ne révèle jamais à ses lecteurs ce qui se cache derrière le voile. Pour Millette Shamir, ceci prouve que Hawthorne hésitait fortement à pénétrer de façon abusive dans l'intimité de ce pasteur. Le voile devient un symbole sans référent. Il représente tout simplement l'intimité et l'espace privé inviolables du pasteur et, symboliquement, de tout individu : « [Nathaniel Hawthorne] creates a fictional private space that is extremely confined, but absolute and impenetrable to the degree that neither writer nor reader probe beyond its apparent surface manifestation<sup>380</sup> ». Ainsi, dans ce conte, le narrateur et, au-delà, Hawthorne, respecte sciemment l'espace privé du pasteur, se refusant à abuser de son art. Le conte pose la question des limites que doivent s'imposer les écrivains. C'est un problème éthique que Hawthorne nous soumet ici, à travers l'histoire de ce pasteur et de son mystérieux voile noir. Millette Shamir résume très bien cette idée lorsqu'elle arrive à la conclusion de son analyse :

[...] The problem that Hawthorne's text poses is not what the signified secret beyond the signifying veil is, but where the text draws its limits, what area the writer is going to obstruct, self-consciously and purposefully, from knowledge. [...] "The Minister's Black Veil" is a product of the widening of the borders of the private sphere in Hawthorne's own time and the problems of authoritative intrusions into that sphere...<sup>381</sup>

Le mystère qui auréole les personnages n'a donc pas uniquement une vocation esthétique. Il a aussi une visée morale. Il permet à Hawthorne de réaffirmer l'inviolabilité de l'espace intime des pensées. Notons cependant que le mystère qui plane autour des personnages de *The*

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 752.

<sup>381</sup> *Ibid.*

*Marble Faun* entache la clarté de l'histoire, au point de décevoir le lecteur. La postface éclaire quelque peu les événements, mais le doute persiste quant à la mystérieuse disparition de Hilda et à son retour tout aussi soudain. On ne peut s'empêcher de penser que Hawthorne n'a pas su doser correctement les zones d'ombre et de lumière. L'équilibre n'est jamais atteint, et la magie de *The Scarlet Letter*, récit dans lequel les événements sont davantage suggérés qu'affirmés, ne se produit jamais.

La thématique du passage de l'espace public à l'espace privé est donc très importante dans l'ensemble des récits que nous étudions. C'est pourquoi ouvrir et fermer une porte semble parfois être un enjeu de taille pour les personnages. La porte est l'une des images les plus importantes dans l'analyse sur l'individu et la vie privée menée par le sociologue Erving Goffman<sup>382</sup>. Il considère les régions qui se dissimulent derrière des portes comme essentielles à la structuration de l'individu. Pour lui, dans ces espaces, l'individu est autorisé à « régresser », il n'est plus sujet au regard des autres et, par conséquent, peut être lui-même. Il peut oublier les codes et les rituels qu'il se doit d'observer pour être conforme aux rituels de la société. A ce titre, les espaces derrière les portes ont une fonction sociologique importante. Le sociologue considère qu'un monde sans porte, autrement dit, un monde sans espace privé, serait fatal pour l'individu et conduirait à une dégradation personnelle. Hepzibah mesure l'enjeu que représente une porte ouverte ou fermée. La vieille dame frémit à chaque fois que la porte du magasin s'ouvre. C'est moins la peur d'avoir à affronter les exigences d'un nouveau client que celle d'être exposée à l'espace public qui la rend nerveuse. Le chapitre intitulé « The First Customer » (*House*, 42-55) illustre très bien notre propos. Dans cet épisode, le narrateur insiste sur le balancement incessant de la porte de la position ouverte à la position fermée. Ainsi, les expressions : « open », « quite open », « shut the door », « closing it », « thrust open », « shut the door », « left the door open », « pull the door » (*House*, 49, 50, 53), nous indiquent que Hepzibah, même si elle se trouve dans un lieu public (le magasin), opère une distinction entre l'espace public d'où proviennent ses clients (les rues de Salem) et l'espace du magasin qui reste, pour Hepzibah, associé à l'espace privé de la maison. Pour elle, tout se passe comme si, par le passage constant des clients qui entrent et sortent du magasin, l'espace privé était menacé d'être happé par l'espace public. En d'autres termes, Hepzibah craint de voir son espace privé envahi par des incursions extérieures. C'est la raison pour laquelle elle veille méticuleusement à ce que soit refermée la porte après le départ de chaque visiteur. Il s'agit là de son plus gros souci. Et, en milieu de journée, au lieu de faire un bilan

---

<sup>382</sup> Erving GOFFMAN, *op. cit.*, p. 176.

des bénéfiques engrangés, elle préfère faire le compte des clients qui ont oublié de fermer la porte en quittant la petite échoppe : « No less than five persons, during the forenoon, inquired for ginger-beer, or root-beer [...] Three of them left the door open; and the other two pulled it so spitefully, in going out, that the little bell played the very deuce with Hepzibah's nerves. » (*House*, 53) Hepzibah refuse d'accepter que la maison où elle a grandi devienne un lieu de passage, où tout un chacun pourrait pénétrer sans avoir obtenu son accord préalable.

Cette partie nous a tout d'abord permis de comprendre ce que représentait l'espace privé pour Hawthorne. Ainsi, on a vu que ce domaine correspondait à la fois à l'univers des pensées et au foyer familial. Comme nous l'avons suggéré, pour l'auteur, c'était une sphère sacrée puisqu'il l'associait à ce que l'individu avait de plus intime, l'affect et l'intellect. C'est pour cela qu'il souhaitait protéger cet univers et, surtout, éviter toute contamination par le monde des échanges. On comprend alors pourquoi Hawthorne ne pouvait adhérer aux théories de l'American School, dont les représentants considéraient les échanges comme un moyen efficace pour parvenir à l'unité sociale. En effet, ces derniers attribuaient des vertus sociales à la sphère du commerce et envisageaient les transactions économiques comme des catalyseurs de lien social. Dans le chapitre qui suit, nous nous proposons de définir ce que représentait l'espace social pour Hawthorne.

## Chapitre 4

### L'espace social

Dans les chapitres précédents nous avons montré que les récits longs de Hawthorne questionnent le rapport entre l'individu et le groupe. Ils interrogent la validité des structures élaborées par les discours officiels sur lesquelles repose la société américaine. Ces structures semblent trop rigides pour Hawthorne, qui observe la perte du sentiment d'appartenance à une société basée sur un consensus entre l'individu et le groupe. Dans ce chapitre, nous suggérons que Hawthorne se propose de redéfinir le rapport entre l'individu et le groupe en dehors des discours sociaux ou économiques. Dans la première partie, nous soulignons que, pour l'auteur, l'individu devait trouver un moyen pour renouer avec la communauté. Dans les deux parties suivantes, nous étudions deux types d'espace social différents. Le premier se met en place grâce au dévouement de Hester et Phoebe, tandis que le second se construit grâce à l'art.

#### I. Renouer avec le groupe

Lorsque Hawthorne écrit ses récits longs, le tissu social des Etats-Unis est en pleine mutation. Ce changement est dû à la modernisation et à l'industrialisation du pays. Dans *Cradle of the Middle-Class*, Mary P. Ryan analyse les répercussions des transformations économiques sur la vie sociale. Elle souligne que les associations commerciales, religieuses et morales qui animaient la vie des Américains, et qui furent particulièrement actives au cours des années 1830-1840, perdent de leur dynamisme dans les années 1850. Elle attribue cela à la mobilité de la population ainsi qu'aux nouvelles fonctions endossées par la famille :

During the frontier epoch, social reproduction in Oneida County was organized around the tripartite arrangement of church, town meeting, and household. [...] By mid-century, many of the social functions had been redistributed along a jagged border between family and society. On the one hand, specialized public agencies – the schools, the police force, the poorhouse, the lunatic asylum – assumed responsibility for many aspects of social reproduction. On the other, the private middle-class family claimed more autonomy and privacy in the socialization and acculturation of its own members<sup>383</sup>.

---

<sup>383</sup> Mary P. RYAN, *Cradle of the Middle-Class: The Family in Oneida County, New York, 1790-1865*, Cambridge: Cambridge UP, 1981, p. XI.

Mary P. Ryan décrit une société où les sphères privées et publiques sont très nettement séparées, en d'autres termes, où les membres de la société n'ont que peu d'occasions pour interagir. On comprend d'autant mieux les répercussions de l'appauvrissement de la vie sociale en lisant Alexis de Tocqueville. Dans *De la démocratie en Amérique*, le philosophe montre que, dans les sociétés démocratiques, le sentiment d'appartenance au groupe est très limité :

L'aristocratie avait fait de tous les citoyens une longue chaîne qui remontait du paysan au roi ; la démocratie brise la chaîne et met chaque anneau à part. [... Les citoyens des sociétés démocratiques] ne doivent rien à personne ; ils s'habituent à se considérer toujours isolément, ils se figurent volontiers que leur destinée tout entière est entre leurs mains<sup>384</sup>.

La fiction de Hawthorne prouve que l'auteur avait conscience de ce changement qui était, pour lui, la marque d'une détérioration du rapport entre individu et société. Il sentait que l'équilibre social était menacé. En effet, le déclin de la vie associative symbolisait le repli de l'individu dans l'espace privé et la perte du sentiment d'appartenance à une collectivité. Il craignait que, dans de telles conditions, l'individualisme l'emporte sur le vivre-ensemble. Cette idée se retrouve dans l'analyse de Alexis de Tocqueville, qui avoue sa peur devant l'absence de points de repères et devant la disparition de règles préétablies inscrites dans les traditions des sociétés aristocratiques. Tocqueville pense que, dans les sociétés démocratiques, l'individu n'a plus la possibilité de se situer autrement que par rapport à lui-même. Ce manque de repères et d'ancrage communautaire est lourd à porter, puisqu'il fragilise l'individu : « A mesure que les conditions s'égalisent chez un peuple, les individus paraissent plus petits et la société semble plus grande, ou plutôt chaque citoyen, devenu semblable à tous les autres, se perd dans la foule, et l'on aperçoit plus que la vaste et magnifique image de peuple lui-même<sup>385</sup> ».

Hawthorne savait que, étant donnée l'évolution de la société américaine, la vie communautaire organisée autour du « town meeting » n'était plus un modèle social valide. Néanmoins, dans ses récits, il exprime, à travers ses personnages, la nécessité de renouer avec

---

<sup>384</sup> Alexis de TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique*, (1835) Tome 2, Deuxième partie, Chapitre II, « Influence de la démocratie sur les Américains », Paris : Gallimard, 1951, p. 126.

<sup>385</sup> *Ibid.*, Tome 2, Deuxième partie, Chapitre I, « L'égalité donne naturellement aux hommes le goût des institutions libres », p. 102.

le groupe. Ceci se remarque dans la démarche des utopistes de Blithedale, mais aussi dans les confessions de Hilda et de Dimmesdale. Hawthorne montre que les cadres existants ne permettent pas la réconciliation avec le groupe. Ils laissent l'individu insatisfait parce qu'ils n'occasionnent pas d'interaction et de collaboration. C'est la raison pour laquelle les personnages que nous étudions dans cette partie cherchent des alternatives aux structures sur lesquelles repose la société américaine. Ainsi, nous montrons tout d'abord que l'option choisie par les utopistes de Blithedale consiste à forger un rapport nouveau avec le groupe qui s'inspire, dans leur cas, des liens familiaux. Hilda et Dimmesdale choisissent, quant à eux, une alternative qu'ils empruntent à la culture catholique. La confession leur permet d'aller vers le groupe et de sortir de leur isolement. Si Hawthorne a choisi d'emprunter un thème de la culture catholique, c'est sans doute parce qu'il pensait que la société américaine ne fournissait pas de relais efficaces pour réconcilier l'individu et la société.

### 1. La communauté de Blithedale

L'aventure des utopistes de Blithedale montre que le manque de proximité entre le citoyen et le groupe est l'une des raisons ayant poussé Coverdale et ses camarades à quitter l'espace urbain. En venant à Blithedale, les utopistes expriment le besoin de trouver une structure à taille humaine, où ils peuvent jouir de contacts directs avec ceux qui les entourent. En fait, nous avons l'impression qu'ils se sentent seuls dans l'espace qu'ils décident de laisser derrière eux. Ainsi, en partant pour Blithedale, ils se mettent en quête d'un cadre dont ils peuvent facilement visualiser les contours. Pour eux, Blithedale est comparable à une famille avec, à sa tête, Silas Foster. Cette comparaison entre l'espace de Blithedale et l'espace de la famille ne fait qu'accentuer la différence entre l'espace de l'utopie et l'espace public urbain. Par conséquent, les participants ont l'impression de pouvoir maîtriser leur avenir, ainsi que celui de leur entreprise, contrairement à ce qui se passe dans l'espace public urbain où les résolutions sont prises par une minorité de décideurs qui paraissent très éloignés de la majorité des individus. Ils espèrent ainsi construire une communauté dont le fonctionnement repose sur le consentement et la participation de chacun.

A Blithedale, Silas Foster et sa femme font figure de parents symboliques pour les autres protagonistes. Ceci n'est pas anodin puisque, au cours du dix-neuvième siècle, alors que la nature est de plus en plus menacée par l'industrialisation, le personnage du fermier devient un topos très répandu dans l'imaginaire américain. Dans *The Role of Place in Literature*, Leonard

Ludwack montre l'importance de la nature dans la littérature américaine. Il insiste sur la symbolique du fermier : « Because American farmers were close to nature, this figure reached heroic proportions in American legend<sup>386</sup> ». Rien de moins étonnant donc, à trouver, à la tête de la communauté de Blithedale, un couple de fermiers. Rien d'étonnant non plus, à ce que ces derniers se comportent en véritables chaperons pour les autres personnages qu'ils prennent sous leur houlette. A l'échelle du pays, le fermier se pose en protecteur de la nature ; à l'échelle de la communauté utopiste de Blithedale, il devient le tuteur d'une génération en quête d'ancrage. Le parallèle entre les deux statuts est simple à imaginer, mais l'on ne peut s'empêcher d'y voir une certaine ironie de la part de Hawthorne qui, pour les besoins de sa fiction, détourne l'image du fermier de sa principale représentation. Dans *The Blithedale Romance*, le fermier n'est pas un élément unificateur et protecteur de l'Amérique jeffersonienne. Il est simplement à la tête d'une poignée d'intellectuels en mal de vivre. Nous le voyons bien, ce détournement opère une sorte de réduction de la figure du fermier. Peut-être faut-il lire dans cette réduction d'échelle la marque du renoncement de l'auteur au mythe de l'Amérique comme vaste jardin. Hawthorne semble abdiquer devant les forces invincibles de l'industrialisation et de fait, abandonne le mythe du fermier comme garant d'un écosystème menacé. Il exprime aussi et surtout son désaccord non pas avec la philosophie des utopistes, mais avec leur façon de procéder. En effet, comme nous l'avons souligné auparavant, Hawthorne ne pouvait envisager la rupture sociale comme une solution valide.

Par ailleurs, le nom de famille de ce couple de fermiers, « Foster », est très significatif. Il évoque le fait d'élever ou de nourrir un enfant. Dès le début de la narration, le rôle de Silas Foster est clairement explicité : « [...] Silas Foster, who was to manage the farm, at a fair stipend, and be our tutor in the art of husbandry » (*Blithedale*, 13). Silas Foster possède un savoir que les autres n'ont pas. Très souvent, il explique aux membres de la communauté comment cultiver la terre. Il semble également faire montre d'une autorité, ou tout au moins, d'un ascendant, que personne ne conteste. C'est lui qui distribue les travaux à accomplir : « Take my advice, brother-farmers, [...] and get to bed as soon as you can. I shall sound the horn at day-break; and we've got the cattle to fodder, and nine cows to milk, and a dozen of other things to do, before breakfast » (*Blithedale*, 37). Tous semblent le respecter pour ses connaissances. Et, fort de la position qu'il occupe dans la communauté, il se permet d'infantiliser les utopistes en leur donnant des conseils personnels sur leur hygiène de vie. Aussi pourrions-nous détecter dans cette injonction d'aller se coucher une pointe d'ironie de la

---

<sup>386</sup> Leonard LUDWACK, *The Role of Place in Literature*, Syracuse, New York: Syracuse UP, 1984, p. 175.

part de Hawthorne. En se riant des utopistes (dont il fut, rappelons-le) que l'on réduit à des enfants, il veut mettre en exergue leur naïveté d'avoir pu croire à une expérience comme Blithedale.

Le respect que les membres de Blithedale portent à Silas Foster dépasse le domaine de l'agriculture. Nous constatons, par exemple, que, lors de l'arrivée de Priscilla, lui seul arrive à dissiper le trouble et les questionnements qui envahissent tous les esprits. Alors que les autres membres se demandent encore comment et pourquoi la jeune fille est arrivée à Blithedale, le vieil homme reste très pragmatique. Pendant que les utopistes se perdent dans des considérations inutiles, Silas Foster fait preuve d'efficacité : au lieu de s'étonner de l'air maladif de Priscilla, il lui fait servir à boire et à manger :

Give the girl a hot cup of tea, and a thick slice of this first-rate bacon.  
[...] That's what she wants. Let her stay with us as long as she likes,  
and help in the kitchen, and the cow-breath at milking-time; and, in a  
week or two, she'll begin to look like a creature of this world!  
(*Blithedale*, 31)

Silas Foster se conduit donc en véritable patriarche de la communauté de Blithedale et, en bon chef de famille, il veille au bien-être d'une de ses enfants, en lui apportant nourriture et boisson. Mais, ici, la communauté de Blithedale apparaît comme une communauté patriarcale où les volontés de Silas Foster font office de lois. Cette idée ne s'accorde pas avec l'idéal égalitaire que s'étaient fixés les fondateurs de la communauté. Nous sommes ici en présence de l'un des nombreux paradoxes de l'entreprise utopiste. Finalement, dans cet espace restreint, il existe les mêmes contraintes que dans l'espace public urbain. Si les membres de Blithedale aspiraient à prendre part aux décisions ou à obtenir plus de liberté que dans l'espace public urbain, ils se sont leurrés puisque l'espace utopique est tout aussi réglementé, et parfois plus rigide, que l'espace qu'ils ont laissé derrière eux. Néanmoins, notons que, au début du récit, ils semblent avoir fait le bon choix. Ils ont trouvé un espace social, c'est-à-dire un espace plus humain, fondé sur des relations directes entre les individus. Ce rapport ne se fait certes pas tout à fait d'égal à égal, mais il semble (au début du récit) qu'ils aient trouvé l'interaction collective qu'ils recherchaient.

En fait, les membres de Blithedale éprouvent le besoin de connaître l'autorité qui gère le cadre où ils évoluent. De la même manière, ils ont besoin que quelqu'un les aide à se définir,

et à déterminer la place qu'ils occupent dans le groupe. En effet, dans l'espace urbain, il leur est sans doute difficile de comprendre leur rôle. Par contre, la taille réduite de l'espace de Blithedale, couplée à son artificialité, font que les rôles sont plus faciles à attribuer. Les personnages perçoivent alors distinctement leur utilité au cœur de l'espace public, contrairement à ce qui se produit dans l'espace public urbain. Ils peuvent mesurer directement la portée de leurs actes. De plus, cette répartition presque nominative des rôles est synonyme, pour les membres de Blithedale, d'équilibre et de permanence dans un monde où rien n'est stable. Ils ont l'impression de maîtriser leur sort, de diriger leur devenir, en prenant le contrôle de l'espace de l'utopie. Bien évidemment, la famille reconstituée qu'est Blithedale ne fonctionne qu'un temps. Hawthorne condamne la démarche des utopistes qui conduit, à ses yeux, à une rupture avec la société.

## 2. Les scènes de confession dans *The Scarlet Letter* et *The Marble Faun*

Comme les utopistes de Blithedale, Hilda et Dimmesdale tentent de repenser le lien qui unit l'individu au groupe. Cependant, la raison pour laquelle ils cherchent à redéfinir ce rapport est différente. En effet, dans *The Scarlet Letter* et dans *The Marble Faun*, il est question de contrat moral brisé. Les deux récits relatent des épisodes où sont commises ce que la société considère être des fautes graves. Ils mettent en scène des personnages qui font preuve de faiblesse, au sens où ils n'ont pas eu la force de respecter les structures de la société dans laquelle ils évoluent. Ainsi, dans ces deux récits longs, Hawthorne pose des questions d'un autre ordre. Il semble se demander ce qu'il advient des individus faibles, dans une société dont le fonctionnement repose sur la volonté individuelle. Pour se convaincre de l'importance de la volonté individuelle dans la culture américaine, il suffit de penser aux expressions si couramment employées dans les discours publics du dix-neuvième siècle : « self-education », « self-improvement », « self-punishment », « self-regulation »... Ces termes rappellent l'importance de la notion de devoir (désignée en anglais par le terme *calling*) dont parle Max Weber dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*<sup>387</sup> (1905). Cette notion est très intéressante pour notre analyse parce qu'elle souligne la responsabilité de l'individu envers la communauté. Max Weber explique que, dans la culture protestante : « L'unique moyen de vivre d'une manière agréable à Dieu n'est pas de dépasser la morale de la vie séculière par l'ascèse monastique, mais exclusivement d'accomplir dans le monde les devoirs

---

<sup>387</sup> Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905), traduc. Isabelle Kalinowski, Paris : Flammarion, 2000.

correspondant à la place que l'existence assigne à l'individu [Lebenstellung], devoirs qui deviennent ainsi sa vocation [Beruf]<sup>388</sup> ». Dans ses récits, Hawthorne semble interroger cette notion de devoir parce qu'elle exige de l'individu qu'il soit fort, et qu'il se plie, sans jamais dévoyer, aux structures et à la morale de la société. Il se demande donc ce qu'il advient des individus qui ne peuvent pas répondre à ce devoir. L'importance de la notion de devoir explique l'impression de solitude, voire d'étrangeté, ressentie par Hilda et Dimmesdale après avoir réalisé qu'ils n'étaient pas capables d'endosser le rôle que la société attendait d'eux, en d'autres termes, après avoir compris qu'ils étaient des êtres faibles dans une société faite pour les personnalités stables et robustes. Hilda justifie d'ailleurs sa démarche auprès de Kenyon en expliquant ce qui l'a poussée à se tourner vers la culture catholique : « 'If I had been a wiser girl, a stronger, and a more sensible, very likely I might not have gone to the Confessional at all' » (*Faun*, 367).

Bien évidemment, la faiblesse n'a pas la même signification chez les deux protagonistes. Seul Dimmesdale a réellement enfreint la loi. Lui seul a succombé à la tentation. Hilda a seulement été témoin du meurtre commis par son ami. Néanmoins, pour elle, la confrontation indirecte avec le crime équivaut à la rencontre du mal, alors même qu'elle avait jusqu'alors essayé d'éviter ce face-à-face. Hilda et Dimmesdale ne trouvent pas, dans les structures de la société américaine, la possibilité d'assumer leur faiblesse devant le groupe. C'est pourquoi ils sont obligés d'emprunter une alternative à une culture étrangère, la culture catholique.

Dans *The Scarlet Letter* et *The Marble Faun*, Hawthorne a recours à une figure très répandue dans la littérature populaire du dix-neuvième siècle, la scène de confession. Dans *Public Life of Privacy*<sup>389</sup>, Stacey Margolis montre que, traditionnellement, dans ce genre de littérature, la scène de confession vise à humilier et corriger celui ou celle qui avoue sa faute. Elle souligne aussi que la confession évoque une culture assez puissante pour transformer l'individu en un sujet idéal.<sup>390</sup> Stacey Margolis cite l'exemple de l'héroïne de Maria Cummins, Gerty, qui, dans *The Lamplighter*<sup>391</sup> (1854), n'a besoin que du regard réprobateur du mentor qu'est son frère pour trouver, par la suite, la force de contrôler ses passions. Une fois la faute avouée, Gerty ne reproduit plus son erreur parce qu'elle arrive à dompter ses humeurs. En ce sens, Gerty symbolise une culture où l'autorité n'a plus besoin d'intervenir auprès des citoyens

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>389</sup> Stacey MARGOLIS, *The Public Life of Privacy in Nineteenth-Century American Literature*, Durham and London: Duke UP, 2005.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>391</sup> Maria CUMMINS, *The Lamplighter* (1854), ed. Nina Baym, New Brunswick: Rutgers UP, 1995.

parce qu'ils ont assimilé un modèle de vie idéal. Citant plusieurs critiques, Stacey Margolis souligne la vocation didactique de ce genre romanesque. A propos d'un autre roman populaire, *The Wide Wide World* (1850) de Susan Warner<sup>392</sup>, elle ajoute que Ellen, l'héroïne, était considérée comme un modèle de vie à suivre par les lectrices :

Ellen is the subject of an effective program of education – she both stands in for and instructs the young readers of Warner's novel. [...] Ellen's achievement of this self then serves as a model for readers<sup>393</sup>.

Le thème de la confession était aussi très important dans la biographie de George Washington rédigée par Mason Weems. Le récit avait pour vocation de montrer aux jeunes Américains comment les qualités personnelles du président avaient pu faire de lui le grand homme qu'il fut pour son pays. Le passage où le petit George avoue avoir abîmé un arbre fruitier du jardin familial vise à montrer l'importance des aveux et de la confession. Le narrateur imagine la scène suivante : « With the sweet face of youth brightened with the inexpressible charm of all-conquering truth, he bravely cried out: "I can't tell a lie, Pa; you know that I can't tell a lie. I did cut it with my hatchet<sup>394</sup> ». Au lieu de le punir pour sa faute, son père le félicite pour avoir eu le courage d'avouer ce qu'il avait fait :

"Run to my arms, you dearest boy," cried his father in transports, "Run to my arms; glad am I, George, that you killed my tree; for you have paid for it a thousand fold. Such an act of heroism in my son, is more worth than a thousand trees, though blossomed with silver and their fruits of purest gold"<sup>395</sup>.

Dans cet exemple, comme dans les récits populaires, la confession intervient dans le processus de formation et de maturation personnelle. En d'autres termes, la confession permet à l'individu d'accéder à l'autorégulation. Ainsi conçue, elle fait partie des instruments pour transformer l'individu en un citoyen idéal. Elle témoigne de la logique des sociétés coercitives, au sens où l'individu applique ce que l'état attend de lui, sans que ses représentants n'aient à intervenir.

Dans *The Blithedale Romance*, la confession de Coverdale, à la fin du récit, s'inscrit dans la logique traditionnelle de la culture populaire. Les critiques se sont longtemps demandés

<sup>392</sup> Susan WARNER, *The Wide Wide World* (1850), New York: Feminist Press, 1987.

<sup>393</sup> Stacey MARGOLIS, *op. cit.*, p. 53.

<sup>394</sup> Mason L. WEEMS, *The Life of Washington*, ed. Marcus Cunliffe, Cambridge: Harvard UP, 1962, cité par S. Margolis, *op. cit.*, p. 65.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 65.

pourquoi Hawthorne avait fait le choix de clore son texte sur l'aveu de Coverdale : « I – I – myself – was in love – with – PRISCILLA! » (*Blithedale*, 247). Était-ce pour plaire aux lecteurs ? Était-ce, au contraire, pour ridiculiser davantage un narrateur qu'il présente comme un artiste médiocre ? Cette dernière réponse nous semble acceptable, car beaucoup de critiques ont montré que Hawthorne imaginait l'écrivain tantôt comme une sorte de magicien capable de transcender et de déformer la réalité (on pense à l'analogie entre art et mesmérisme dans le cas de Maule, Holgrave et Westervelt), tantôt comme un être asocial, incapable de s'intégrer dans la société (on pense aux narrateurs des premiers contes). Dans tous les cas, la dernière remarque de Coverdale, qui est extrêmement inattendue et en décalage par rapport au contenu du récit, peut être interprétée comme une faiblesse de la part de l'auteur fictif qui, par manque de confiance en son texte, succombe à la tentation des récits romantiques et décide d'éclairer son récit d'une pointe de sentimentalisme, en espérant séduire ses lecteurs. Une troisième réponse peut expliquer cet aveu inattendu. Elle nous est suggérée par Melissa Solomon qui note que, tout au long du récit, Coverdale réprime ses véritables sentiments. Ainsi, elle le soupçonne de chercher à masquer son homosexualité derrière cette dernière confession<sup>396</sup>. Suggérons enfin une dernière explication qui nous semble être la plus appropriée pour notre analyse. Dans *Business of the Heart*<sup>397</sup>, John Corrigan montre comment, au cours des années 1850, la peur de l'humiliation se faisait de plus en plus sentir chez les hommes, en particulier chez les acteurs du monde des affaires. Ils savaient qu'ils pouvaient, à tout moment, perdre leur fortune, et donc entraîner leur famille dans de grosses difficultés financières<sup>398</sup>. Il cite en exemple un passage du *Monthly Anthology and Boston Review* de 1848 : « Among the other evils, of the first class, is the underserved loss of reputation [...] No anguish is equal to his; no tongue can speak his sorrow; no treasure can compensate his loss<sup>399</sup> ». De la même manière, dans *A Backward Glance*, Edith Wharton décrit le milieu professionnel de son père à New York et montre que tout le monde suivait avec attention l'évolution des fortunes. Elle explique que, en cas de problèmes financiers, la popularité des familles s'effondrait immédiatement :

<sup>396</sup> Melissa SOLOMON, « 'Few of Our seeds ever came up at all': A Dialogue on Hawthorne, Delany, and the Work of Affect in Visionary Utopia » in *No More Separate Spheres!*, Edited by Cathy N. Davidson and Jessamyn Hatcher, Durham and London: Duke UP, 2002, pp. 377-408.

<sup>397</sup> John CORRIGAN, *Business of the Heart: Religion and Emotion in the Nineteenth-Century*, Berkeley: University of California Press, 2002, p. 155.

<sup>398</sup> Voir aussi à ce propos David LEVERENZ, *Manhood and the American Renaissance*, New York, Ithaca: Cornell UP, 1989, p. 72.

<sup>399</sup> *Monthly Anthology and Boston Review* 4 (1848), cité par John Corrigan, *op. cit.* p. 156.

Je me rappelle très bien l'horreur que suscitait la moindre irrégularité dans les affaires, et l'implacable ostracisme social infligé à la famille de celui qui avait manqué aux règles de l'intégrité professionnelle ou commerciale. Je me souviens en particulier d'un cas de faillite bancaire où étaient impliqués trois hommes de la plus haute société : le prix que leurs familles eurent à payer paraîtrait aujourd'hui hors de toute mesure<sup>400</sup>.

Cette angoisse de l'échec professionnel engendra une plus grande timidité chez les hommes qui, à la parole, préférèrent le silence. Cette idée rejoint les propos de Coverdale, qui, juste avant de passer aux aveux, déclare : « As I write it, [the reader] will charitably suppose me to blush, and turn away my face » (*Blithedale*, 247). Pourtant, malgré sa prétendue gêne, Coverdale fait état de ses sentiments pour Priscilla. On pourrait ainsi penser qu'il met en pratique les conseils dispensés par les magazines de l'époque qui, craignant de voir les caractères des hommes durcir de façon outrancière, les encouragèrent à faire état de leurs sentiments : « You can no more exercise your reason if you live in constant dread of laughter, than, you can enjoy your life in constant terror of death<sup>401</sup> ». Ainsi, avouer ses sentiments en public devint un gage de virilité, ce qui, en ce qui concerne Coverdale, pourrait témoigner d'une volonté de cacher son homosexualité. A la fin du récit, Hawthorne intègre donc un phénomène social propre à son époque. Mais, en lui accordant cette place et si peu d'espace, il semble vouloir s'en distancier, très certainement parce que, une fois encore, il ne peut cautionner un raisonnement aussi simpliste. L'exemple de Coverdale souligne très bien cette schématisation outrancière opérée par les magazines de l'époque qui considéraient la confession masculine comme une preuve de virilité. En effet, ce n'est pas cet aveu final qui fait du narrateur un personnage viril, lui qui, tout au long du récit, n'a fait preuve d'aucune assurance. Hawthorne tente de relativiser l'importance de la confession. Il ne veut pas la considérer comme une marque de virilité ou de maturité. Il souhaite simplement en faire le symbole d'un intermédiaire permettant à l'individu de renouer avec le groupe.

Ceci est très nettement visible dans *The Scarlet Letter* et *The Marble Faun*. Dans ces récits, l'aveu ne fait pas partie d'un mécanisme de formation individuelle. Pour Hawthorne, la confession représentait un intérêt seulement parce qu'elle permettait au confesseur de faire face à ses responsabilités en livrant sa faute à la communauté. C'est donc pour lui une façon de montrer que l'éducation se fait par soi-même, en fonction de la personnalité de chacun, et

---

<sup>400</sup> Edith WHARTON, *A Backward Glance*, cité par John F. Kasson, *Les bonnes manières. Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, trad. par J-P Bardos, Paris : Belin, 1993, p. 90.

<sup>401</sup> *The Christian Observer*, 33 « A Short Sermon on Manliness » (March 4, 1854), cité par John Corrigan, *op. cit.* p. 156.

non selon un schéma prédéfini. De plus, dans les récits de Hawthorne, la confession est également utilisée pour dénoncer la simplification opérée par la culture populaire qui faisait de ce thème un instrument au service de la communauté. Dans la littérature sentimentale, la scène de confession est l'un des épisodes majeurs du récit, parce qu'elle guide le protagoniste vers la maturité. Ainsi, elle se veut d'utilité publique parce qu'elle transforme l'individu en un citoyen idéal. Nous avons l'impression que Hawthorne cherche, au contraire, à relativiser l'importance de la confession de Dimmesdale et de Hilda, en inversant les valeurs attribuées aux notions de privé et de public. Traditionnellement dans la culture populaire, l'aveu survient à l'intérieur du foyer familial, face, en général, à une figure de l'autorité masculine. Or, c'est exactement l'inverse qui se produit pour les protagonistes de Hawthorne. Le pilori et la basilique Saint-Pierre sont des symboles très forts de l'espace public. C'est sans doute, pour Hawthorne, une façon de signifier que, pour lui, le foyer familial n'avait pas à assumer le rôle que ses contemporains lui attribuaient. Hawthorne refusait de considérer cet espace comme un lieu de formation de l'individu et donc, comme un instrument au service de la nation. Tout est fait, au contraire, pour éviter d'associer la confession à la notion de privé. Ainsi, dans *The Marble Faun*, la basilique est surnommée « The world's cathedral » (titre du chapitre 39). Lorsque Hilda pénètre dans ce lieu de culte, elle a l'impression d'avoir quitté les ruelles de Rome et de ne faire plus qu'un avec les éléments :

Still gliding onward, Hilda now looked upon the Dome, where the sunshine came through the western windows, and threw across long shafts of light. [...] It was to Hilda as if she had beheld the worship of the priest and people ascending heavenward, purified from its alloy on earth, and acquiring celestial substance in the golden atmosphere to which it aspired. (*Faun*, 354)

De la même manière, lorsqu'elle décide d'aller trouver un prêtre, Hilda est surprise de trouver des confessionnaux destinés à accueillir des pénitents étrangers :

She went from one to another of the confessionals, and looking at each, perceived that there were inscribed with gilt letters; on one, PRO ITALICA LINGUA; on the other PRO FLANDRICA LINGUA; on a third, PRO POLONICA LINGUA; on a fourth, PRO ILLIRICA LINGUA; on a fifth, PRO HISPANICA LINGUA. In this vast and hospitable Cathedral, worthy to be the religious heart of the whole world, there was room for all nations... (*Faun*, 356)

Ceci nous rappelle Dimmesdale qui, lorsqu'il se trouve sur le pilori au centre de la place du marché, est présenté comme ne faisant plus qu'un avec l'univers :

The great vault brightened, like the dome of an immense lamp. It showed the familiar scene of the street, with the distinctness of mid-day, but also with the awfulness that is always imparted to familiar objects by stories and quaint gable-peaks; the doorsteps and thresholds, with the early grass springing up about them; the garden-plots, black with freshly turned earth...(*Letter*, 185)

Soulignons une autre différence. Dans la littérature populaire, le confesseur se présente traditionnellement sous les traits d'un mentor. Le temps de la confession, il quitte son rôle de parent et devient un prescripteur qui prend en charge l'éducation du personnage qui se confesse. Ainsi, Stacey Margolis décrit la relation qui se crée entre l'héroïne de Susan Warner, Ellen, et John, son mentor, comme faisant partie d'un interminable système de punition et de correction :

[...] this scene heralds her [Ellen's] willing bondage to the system of endless punishment and correction that John orchestrates. It is only by way of John's assessment of her actions that Ellen can come to « see » what she is<sup>402</sup>.

Dans les récits de Hawthorne, la thématique de la famille est présente lors des épisodes de confession. Dans les deux épisodes de confession, Dimmesdale se retrouve uni à Pearl et Hester sur le pilori :

And there stood the minister, with his hand over his heart; and Hester Prynne, with the embroidered letter glimmering on her bosom; and little Pearl, herself a symbol, and the connecting link between these two. (*Letter*, 192)

De la même manière, dans *The Marble Faun*, l'échange qui a lieu entre le prêtre et Hilda évoque le thème de la famille. La jeune femme appelle l'homme d'église « father », et lui s'adresse à elle en disant « my daughter » (*Faun*, 358-59). Mais, contrairement à ce qui se passe traditionnellement dans la littérature populaire, la relation entre les membres de ces familles, imaginaires ou non, se fait d'égal à égal. On ne retrouve pas la hiérarchie traditionnelle. Le prêtre à qui se confesse Hilda est différent de John, le mentor de Ellen dans

---

<sup>402</sup> Stacey MARGOLIS, *op. cit.*, p. 59.

*The Wide Wide World* : il écoute sans juger, et, surtout, il ne lui prescrit aucunement un programme de vie :

It [the priest's voice] spoke soothingly; it encouraged her; it led her on by apposite questions that seemed to be suggested by a great and tender interest, and acted like magnetism in attracting the girl's confidence to this unseen friend. (*Faun*, 357)

Ici, le rôle du confesseur est minimisé, puisque l'identité du prêtre disparaît. Seules ses paroles et sa voix subsistent. Notons par ailleurs que la gentillesse du prêtre et l'intérêt qu'il porte à Hilda ont sans doute attisé les soupçons des lecteurs de Hawthorne. En effet, en lisant *The Marble Faun*, les lecteurs de Hawthorne avaient sans doute présent à l'esprit l'un des romans les plus populaires au dix-neuvième siècle, *Awful Disclosures* (1836) de Maria Monk<sup>403</sup>. Ce récit retrace de façon romancée la vie de son auteur, une ancienne nonne, et dévoile les histoires secrètes d'un couvent à Montréal, où Maria Monk passa cinq années de sa vie. Comme les autres récits contemporains de ce type, *Awful Disclosures* présente les prêtres comme des libertins aux mœurs légères, et les confessionnaux comme des endroits propices à la séduction. Cette idée se retrouve dans *A Plea for the West* (1835), où Lyman Beecher (le père de Harriet Beecher Stowe) écrit :

By the confessional, [Christianity] searches the heart, learns the thoughts, and motives, and habits, and condition of individual and family, and thus acquires the means of an unlimited ascendancy over men<sup>404</sup>.

Dans *The Marble Faun*, Hawthorne se positionne différemment des auteurs de « convent novels », puisque la relation entre Hilda et le prêtre est sans équivoque. De plus, en mettant en parallèle le dernier récit long et *The Scarlet Letter* comme nous le faisons dans notre analyse, on s'aperçoit que Hawthorne inverse les valeurs traditionnellement attachées à la religion protestante puisque, dans le premier roman, c'est un pasteur protestant qui se sert de la proximité que lui offre son statut social pour entretenir une relation adultérine avec l'une de ses paroissiennes. Hawthorne dénonce ici les préjugés et les clichés sur lesquels repose la culture populaire et appelle ses lecteurs et ses compatriotes à davantage de tolérance envers

---

<sup>403</sup> Maria MONK, *Awful Disclosures of Maria Monk; or The Hidden Secrets of a Nun's Life in a Convent Exposed*, Manchester (England), 1836.

<sup>404</sup> Lyman BEECHER, *A Plea for the West*, Cincinnati: Turman and Smith, 1835. <http://www.artsci.wustl.edu/~acsp/courses/hist366/beecher.html> > consulté le 30 mai 2006.

les éléments étrangers, même si, nous le montrons plus loin, *The Marble Faun* reflète cependant l'anti-catholicisme de l'époque.

Notons que la figure du mentor est également absente de l'épisode d'aveu de *The Scarlet Letter*. Personne ne commande à Dimmesdale sa façon d'agir. Il parle en son nom et de son propre chef. Dans ces deux exemples (celui de Dimmesdale et celui de Hilda), il n'est nullement question de prescrire un comportement, puisque les personnages agissent en suivant leurs propres intuitions. Le narrateur explique la démarche de Dimmesdale en ces termes : « He had been driven by the impulse of the Remorse which dogged him everywhere... » (*Letter*, 185). De même, il déclare à propos de celle de Hilda : « She did not think; she only felt » (*Faun*, 357).

Ceci nous prouve que, pour Hawthorne, la confession doit avant tout permettre à l'individu de se réconcilier avec le groupe. C'est pourquoi, il refuse d'en faire un acte héroïque, contrairement à la façon dont elle est présentée dans la biographie de George Washington, où le père félicite son fils pour avoir agi comme un citoyen responsable et mature. Dans les deux récits, les confessions se font dans l'obscurité. Ainsi, le narrateur de *The Marble Faun* insiste sur le caractère privé de l'échange qui a lieu entre la jeune femme et le prêtre. Un rideau garantit toute l'intimité du lieu et l'obscurité lui assure l'anonymat : « Close at hand, within the veil of the confessional, was the relief. [...] Hilda had not seen, nor could she now see, the visage of the priest » (*Faun*, 357). De même, la première tentative de confession de Dimmesdale peut être considérée comme une confession « manquée ». Le narrateur souligne le manque de visibilité de la scène : « It was an obscure night of early May. An unvaried pall of cloud muffled the whole expanse of sky from zenith to horizon » (*Letter*, 184). L'analyse de Olivia Guatti Taylor rejoint notre point de vue. Dans « Cultural Confessions<sup>405</sup> », elle souligne que Hawthorne refuse de faire du pénitent le moteur de la cohésion communautaire :

In *The Scarlet Letter* and *The Marble Faun*, Hawthorne investigates the implications inherent in the contrasting cultural forums that Puritanism and Catholicism offer for confession: confessions made to the community may transform the sinner into an object – a scapegoat or a saint – thereby sacrificing individual well-being in order to strengthen community coherence<sup>406</sup>.

---

<sup>405</sup> Olivia Gatti TAYLOR, « Cultural Confessions: Penance and Penitence in Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* and *The Marble Faun* ». *Renascence: Essays on Values in Literature*, Winter 2005, vol. 58 n°2, pp. 135-52.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 145.

Dans le cas de Dimmesdale, la confession est décrite comme un besoin personnel. Au début du récit, le jeune pasteur livre les raisons qui le poussent à vouloir se confesser : « [...] It must needs be better for the sufferer to be free to show his pain, as this poor woman Hester is, than to cover it all up in his heart' » (*Letter*, 170). La démarche de Hilda fait apparaître le même désir. C'est ce que laissent entendre les propos qu'elle échange avec le prêtre : « 'I could not bear it. It seemed as if I made the awful guilt my own, by keeping it hidden in my heart. I grew a fearful thing to myself. I was going mad' » (*Faun*, 359). La détresse des deux protagonistes montre que les structures de la société américaine ne sont pas adaptées pour les personnages faibles. Hawthorne souligne que, lorsqu'il a fauté, le citoyen américain est incapable de reconnaître son rôle et sa place dans une société dont le fonctionnement repose sur la volonté et sur l'autorégulation. Le mal-être de Hilda et de Dimmesdale s'explique parce que tous deux savent qu'ils n'ont pas été capables de tenir le rôle que la société attendait d'eux.

En outre, contrairement à ce qui se produit dans la littérature populaire, ni Hilda ni Dimmesdale ne sortent grandis de l'épisode de confession. On voit que, dans les récits de Hawthorne, la rhétorique de la confession ne fait pas partie d'un mécanisme de maturation personnelle, au sens où elle ne fabrique pas des citoyens parfaits. Hawthorne cherche au contraire à montrer que la maturation est un processus long et complexe, qui se produit en participant au quotidien de la société et, souvent, en commettant des erreurs. En d'autres termes, pour l'auteur, la maturation se fait par l'expérience et non à travers un rituel. Ainsi, la confession n'entraîne aucun changement pour Dimmesdale, puisque ce dernier décède juste après avoir avoué sa faute à la communauté. On peut considérer que sa confession, même si elle a eu lieu, reste un échec, parce qu'il ne se voit pas infliger le même châtement qui avait été imposé à Hester sept années auparavant. Certes, les mêmes symboles sont réunis dans cette dernière scène : les autorités publiques sont présentes sur la place du marché, la foule est spectatrice de ce qui se produit, l'espace est quadrillé par de nombreux faisceaux de regards. Mais, Dimmesdale n'est pas jugé directement par la foule. Il ne reçoit aucune punition, si ce n'est celle qu'il s'est lui-même infligée. Avant de mourir, il donne à voir la lettre A qui lui barre le torse, stigmate de sa souffrance secrète et de sa culpabilité : « With a convulsive motion, he tore away the ministerial band from before his breast. It was revealed! » (*Letter*, 310).

De la même manière, la confession de Hilda ne fait pas d'elle une citoyenne idéale. Certes, la jeune artiste trouve la sérénité en quittant la basilique Saint-Pierre (« In truth, the sculptor had never before seen, nor hardly imagined, such a figure of peaceful beatitude as Hilda now presented » (*Faun*, 363)) et s'ouvre davantage aux autres. Elle est décrite comme capable d'aimer et de compatir avec ses proches, ce qui pourrait faire d'elle un archétype de la femme idéale : « But the heart grows so large, and so rich, and so variously endowed, when it has a great sense of bliss that it can give smiles to some and tears to others, with equal sincerity, and enjoy its own peace throughout all » (*Faun*, 364). Mais, elle reste toujours aussi sévère et les discours officiels continuent de commander sa façon d'agir. C'est pourquoi, à ses yeux, Donatello ne mérite pas le pardon après l'acte qu'il a commis : « 'But there is, I believe, only one right and one wrong' » (*Faun*, 384). Aux yeux de Kenyon, elle reste la même Hilda, incapable de devenir une épouse aimante et dévouée : « 'I have always felt you, my dear friend, a terribly severe judge, and have been perplexed to conceive how such tender sympathy could coexist with the remorselessness of a steel blade. You need no mercy, and therefore know not how to show any!' » (*Faun*, 384).

On l'aura compris, dans les récits de Hawthorne, la confession n'est nullement un acte héroïque symbolisant la maturation intellectuelle des personnages. Hawthorne utilise ce topos pour montrer qu'il est important de construire un rapport direct entre le citoyen et le groupe. Il l'utilise aussi pour prouver que le fonctionnement de la société coercitive, fondé sur l'intériorisation des discours officiels et la notion de devoir, n'est pas adapté aux besoins de l'individu. En d'autres termes, la confession lui permet de questionner la validité de la notion d'autonomie morale. C'est ce qu'il suggère en différant le passage aux aveux de Hilda et de Dimmesdale. Dans le premier récit de Hawthorne, la scène de confession n'intervient pas immédiatement après la faute. Elle est retardée de plusieurs années et, contrairement à ce qui se produit dans la littérature populaire, cet aveu est l'aboutissement d'un long processus de réflexion et de souffrance. Hawthorne souligne ici les manquements de la société américaine dont les cadres ne sont pas adaptés aux personnalités faibles. En effet Dimmesdale ne possède pas la carrure de Washington : il n'est ni fort, ni sincère. Dimmesdale semble souffrir doublement. Il souffre tout d'abord d'avoir enfreint la loi, et donc de ne pas avoir su s'autoréguler. Il souffre aussi parce que cette faiblesse fait de lui un citoyen à part, qui ne se reconnaît plus dans les discours publics de son pays. Il n'est pas l'homme fort et autonome à qui s'adressent ces discours et, par conséquent, ne trouve plus de sens à sa vie. Son errance dans les bois, après avoir rencontré Hester, symbolise son errance psychologique.

Tout au long de l'intrigue, Dimmesdale est un martyr silencieux. Il paie quotidiennement pour sa relation adultérine avec Hester et surtout, pour n'avoir pas souhaité (ou pas pu) l'avouer à la communauté. Son quotidien et son espace de vie ressemblent à une cellule, certainement celle où il n'a pas été enfermé. Dimmesdale souffre de ne pas pouvoir porter sa responsabilité devant les autorités. La façon dont Dimmesdale a agencé sa chambre témoigne de son besoin d'affronter la communauté :

The walls were hung around with tapestry, said to be from the Gobelin looms, and, at all events representing the Scriptural story of David and Bathsheba, and Nathan the Prophet, in colors still unfaded but which made the fair woman of the scene almost grimly picturesque as the woe-denouncing seer. (*Letter*, 159)

Dans un premier temps, la chambre, avec cette tapisserie qui recouvre les murs, apparaît comme réconfortante, parce que luxueuse. Elle s'oppose à la rudesse de la vie au sein de la communauté puritaine. La tapisserie évoque également l'idée du plaisir de goûter à l'art. Cet espace convient très bien à Dimmesdale qui nous est présenté comme un être délicat et raffiné. Elle témoigne aussi de la place et du rôle du pasteur dans la société, puisqu'il est question de religion et d'érudition. Néanmoins, une lecture attentive des détails, notamment des personnages de la tapisserie, montre que c'est en fait un instrument de torture pour le jeune pasteur. La tenture évoque des scènes de l'Ancien Testament qui prennent, dans le bureau de Dimmesdale, une tournure particulièrement ironique. Nous ne pouvons nous empêcher de voir dans cette scène biblique une mise en relief de ce que vivent Hester et Dimmesdale. L'union entre Bethsabée et David est, à l'image de l'union entre Hester et Dimmesdale, une union interdite. La présence du prophète Nathan, qui a condamné David pour avoir enlevé Bethsabée, symbolise la société puritaine qui condamne Hester pour avoir entretenu une relation en dehors des liens du mariage. Nous avons le sentiment que le pasteur cherche à compenser le fait qu'il n'a pas payé sa faute sur la place du marché et en prison. La tapisserie fait que Dimmesdale se retrouve confronté à ses paroissiens et à leur morale réprobatrice. Elle fonctionne donc à la fois comme un miroir, où Dimmesdale contemple au quotidien son crime, et comme un instrument de torture. Symboliquement, dans l'espace privé de sa chambre, un mécanisme de punition est mis en place et, qui plus est, sans que les autorités publiques n'aient à intervenir ni à user de leur pouvoir.

Par ailleurs, nous pensons que cette scène fait apparaître en creux une comparaison entre le dix-septième siècle et le dix-neuvième siècle. En effet, la punition que s'impose Dimmesdale dans l'intimité de ses appartements évoque le châtement public de Hester. La scène met donc en parallèle deux systèmes pénaux et deux rapports au pouvoir complètement différents. Dans le cas de Hester, le rapport au pouvoir est localisé dans l'espace public de la communauté de Boston et les autorités publiques manipulant ce pouvoir sont visibles et directives, comme lorsque John Wilson dit à Hester :

'I have sought [...] to persuade this godly youth [Dimmesdale], that he should deal with you, here in the face of Heaven, and before these wise and upright rulers, and in hearing of all the people, as touching the vileness and blackness of your sin.' (*Letter*, 91)

Dans le cas de Dimmesdale, le discours officiel a dépassé le cadre de l'espace public pour investir l'espace privé de Dimmesdale. Sans avoir cherché à s'y introduire, la morale puritaine est présente dans cet espace. On a l'impression d'être face à un pouvoir invisible, omnipotent et omniscient, qui parcourt les moindres recoins de la société et qui habite la conscience de chaque individu. En effet, il est assez frappant de constater que Dimmesdale cherche à s'imposer une punition qui ressemble à celle que John Wilson inflige à Hester dans la citation précédente. Le premier volet de cette citation consiste en un redressement religieux qui, pour Dimmesdale, se produit dans l'espace de sa chambre. Le deuxième volet de sa punition consiste à endosser publiquement sa faute, ce qu'il fait quant il décide de monter sur le pilori.

Après avoir été témoin du meurtre perpétré par Donatello, Hilda a la même réaction que Dimmesdale. Elle cherche à faire face à sa responsabilité et se met en quête d'une autorité à qui se confesser. Ce qui est assez frappant dans ces deux exemples, c'est que l'acte de confession ne peut avoir lieu immédiatement après la faute. Pour nous, en différant cet aveu, Hawthorne montre que les structures sur lesquelles repose la culture américaine sont inadaptées aux être faibles. L'exemple de Hilda illustre très clairement cette idée. La jeune artiste américaine est obligée de se tourner vers la religion catholique pour avouer ce dont elle a été témoin. Elle n'a d'autre choix que d'invoquer une divinité qui n'est pas la sienne :

[...] And while they [Miriam and Donatello] stood at some distance, looking at Hilda's window, they beheld her approach and throw it open. She leaned far forth, and extended her clasped hands towards the sky. (*Faun*, 177)

On comprend peut-être mieux pourquoi Hilda s'est engagée à entretenir la statue dédiée au culte marial. Comme le veut la tradition, la jeune Américaine est chargée de veiller à ce que la flamme de la bougie de cette chapelle reste en permanence allumée. Miriam, l'amie de Hilda, souligne la dévotion de la jeune fille qu'elle ne peut s'empêcher de rattacher à la religion catholique :

“I should not wonder if the Catholics were to make a Saint of you, like your namesake of old; especially as you have almost avowed yourself of their religion, by undertaking to keep the lamp a-light before the Virgin's shrine.” (*Faun*, 54)

Hilda refuse la comparaison : « ‘No, no, Miriam, [...] you must not call me a Catholic’ » (*Faun*, 54). Pour la jeune artiste, son geste a une autre portée. En fait, dans l'intimité de son appartement, elle cherche sans doute à compenser le manque de relais entre le citoyen et le groupe. La Sainte Vierge est un intermédiaire entre Hilda et la communauté. Ici, le groupe est une communauté spirituelle, ce qui ne fait qu'accentuer l'absence de relais entre l'individu et la société et le besoin de retrouver une proximité perdue.

Hawthorne souhaite donc mettre en lumière les failles de la société américaine qui ne permet pas aux citoyens américains de trouver un interlocuteur pour prendre en charge leur souffrance. C'est pour cela que, comme Dimmesdale, Hilda est décrite comme étant extrêmement seule après le meurtre. Sa solitude témoigne de l'absence des autorités publiques à qui elle souhaiterait confier ce qu'elle sait du crime. Hilda est présentée comme un personnage livré à lui-même, qui ne trouve pas d'interlocuteurs capables de l'écouter :

But this awful loneliness! It enveloped her whithersoever she went. It was a shadow in the sunshine of festal days; a mist between her eyes and the pictures at which she stoved to look; a chill dungeon, which kept her in its gray twilight and fed her with its unwholesome air, fit only for a criminal to breathe and pine in! She could not escape from it. (*Faun*, 329-30)

La jeune artiste semble culpabiliser de ne pas réussir à évoluer à l'intérieur des structures de la société. Sa culpabilité la pousse à s'isoler davantage et à rompre avec ceux qui l'entourent. Elle construit sa solitude en refusant le rendez-vous que ses amis lui ont fixé et en rejetant l'amitié de Miriam. De façon assez ironique, même si elle souffre de ne pas pouvoir se

tourner vers la communauté, Hilda se refuse à aider son amie qui se confie à elle. On voit que, même si les cadres élaborés par la société américaine ne lui conviennent pas, elle est incapable de sortir de leur logique. Face à la faiblesse de son amie, Hilda est rigide et intransigeante. On comprend combien la jeune femme est façonnée par sa culture et ne peut réfléchir que de façon binaire, en fonction de la norme qu'elle a intériorisée. Le narrateur met en avant son étroitesse d'esprit lorsqu'elle reste insensible aux supplications de Miriam :

“The pure white atmosphere, in which I try to discern what things are good and true, would be discoloured. And, therefore, Miriam, before it is too late, I mean to put faith in this awful earthquake, which warns me henceforth, to avoid you” (*Faun*, 208)

Comme Dimmesdale, Hilda éprouve le besoin de livrer son secret afin d'endosser sa part de responsabilité devant la communauté. Ce qu'il y a de très frappant, c'est que cette prise de conscience se produit parallèlement à son désintérêt pour les Grands Maîtres italiens : « The Old Masters hold me here, it is true, but they no longer warm me with their influence. It is not flame consuming, but torpor chilling me, that helps to make me wretched » (*Faun*, 334). A nos yeux, les Grands Maîtres italiens symbolisent le carcan culturel qui pèse sur Hilda, non seulement en matière d'art, mais aussi dans son quotidien. En d'autres termes, les Grands Maîtres représentent les cadres qui organisent la vie en société aux Etats-Unis et dont Hilda a adopté le discours et la notion de normalité. A ce stade du récit, Hilda se rend compte du caractère inapproprié de ces cadres. Son désintérêt pour les Grands Maîtres italiens marque peut-être sa volonté de trouver une autre façon d'envisager son rôle et sa place dans la société. Par ailleurs, nous pourrions aussi penser que c'est la conscience de sa faute qui rend plus complexe son rapport avec les peintres italiens, comme en témoigne la remarque du narrateur, alors que Hilda visite une galerie d'art quelques jours après le meurtre : « She had lost – and she trembled lest it should have departed forever – the faculty of appreciating those great works of art, which heretofore had made so large a portion of her happiness » (*Faun*, 335). A ce stade du récit, son regard n'est plus assez innocent pour accepter la relation de maître à élève qu'elle entretenait jusqu'alors avec les peintres italiens. Elle finit par voir les choses différemment à présent qu'elle a fait l'expérience du mal. On reconnaît ici l'un des grands thèmes de la fiction de Hawthorne. En effet, pour nombre de ses personnages, le chemin vers la maturation passe par la rencontre avec le mal. Cependant, contrairement à Hester, Hilda a une connaissance du péché assez limitée puisqu'elle n'a pas elle-même fauté. C'est sans doute la raison pour laquelle elle ne parvient jamais à modifier vraiment son rapport aux autres. En

d'autres termes, ceci explique sans doute pourquoi elle n'accède jamais véritablement à la maturité. Elle reste toujours la même, froide et distante, incapable de s'investir dans son union avec Kenyon.

Quelle que soit l'explication choisie, nous ne pouvons que constater que la jeune artiste cherche une autre référence culturelle, afin de remplacer la place qu'occupaient les Grands Maîtres dans sa vie : « But still, Hilda looked for something more; a face of celestial beauty, but human as well as heavenly... » (*Faun*, 348). La conscience de sa faute la pousse à se tourner vers une référence humaine, et donc nécessairement imparfaite, un peu comme si elle ne se sentait plus digne de la perfection et de la pureté de ses maîtres à penser. Lorsqu'elle pénètre à Saint-Pierre de Rome, Hilda abandonne la façon dont elle avait jusqu'alors opéré. Elle semble oublier les normes que lui enseignent les discours publics et agit, pour la première fois, en écoutant ses sentiments : « [...] at her entrance, she moved calmly, as if by very instinct, to one of the vases of holy-water, upborne against a column by two mighty cherubs. She dipt her fingers, and almost signed the cross upon her breast... » (*Faun*, 351).

Il est intéressant de noter que la seule alternative que Hilda a trouvée appartienne à une culture étrangère. Le fait que la scène de confession se passe dans un lieu de culte catholique permet à Hawthorne de montrer l'importance de la culpabilité et de l'idée de souffrance personnelle dans la culture américaine : « She went [...] to observe how closely and comfortingly the Popish faith applied itself to all human occasions » (*Faun*, 347). Hawthorne dévoile un aspect de sa culture (qui repose sur la religion protestante) et qu'il semble regretter : « If this youth had been a Protestant, he would have kept all that torture pent up in his heart, and let it burn there till it seared into indifference » (*Faun*, 347). La même idée se retrouve dans *The Blithedale Romance*, lorsque Coverdale déclare : « I have always envied the Catholics their faith in that sweet, sacred Virgin Mother, who stands between them and the Deity, intercepting somewhat of His awful splendor ... » (*Blithedale*, 121). Indirectement, Hawthorne souligne un des aspects négatifs de la notion d'autonomie qui présente l'Américain idéal comme quelqu'un d'autosuffisant qui ne doit jamais être la proie du doute. Le dernier récit révèle ainsi une différence culturelle dans la façon d'envisager le péché et la faute. En Italie, les martyrs sont des saints que les croyants implorent pour soulager leur peine ; aux Etats-Unis, les personnages faibles comme Hilda ou Dimmesdale ne peuvent confier leur faute et deviennent eux-mêmes martyrs. D'un côté, nous sommes face à une religion qui pardonne les fautes, de l'autre, nous sommes face à un dogme qui condamne.

La basilique romaine où Hilda se rend évoque implicitement tout ce qui fait défaut aux Etats-Unis, en particulier en ce qui concerne le manque de relais entre l'individu et le groupe. La description que le narrateur fait de ce lieu symbolise la facilité avec laquelle l'individu pouvait se tourner vers le groupe et trouver sa place dans la communauté en Italie :

But, at this distance, the entire outline of the world's cathedral as well as that of the palace of the world's chief priest is taken in at once. In such remoteness, moreover, the imagination is not debarred from lending its assistance, even while we have the reality before our eyes, and helping the weakness of human sense to do justice to so grand an object. (*Faun*, 107)

Implicitement, Hawthorne montre, à travers son narrateur, qu'il serait bon pour les citoyens américains de pouvoir trouver des relais entre eux et la société, comme le faisaient les Puritains, et comme le font encore les Italiens. La confession de Hilda n'est en aucun cas une conversion au catholicisme. Nous en voulons pour preuve sa façon de repenser le culte marial : « 'Why should not there be a Woman to listen to the prayers of women; a Mother in Heaven for all motherless girls like me!' » (*Faun*, 348). Elle semble vouloir créer sa propre religion pour compenser les failles de sa culture. La confession n'est pas, à ses yeux, un acte sacré. Seul l'aveu fait au prêtre compte, car il lui permet de livrer à la communauté le crime dont elle a été témoin. Et même si elle refuse l'idée que ses amis aient à subir les conséquences de son acte, elle ne peut que se réjouir de ce que le prêtre lui promet :

“Do not you see, child, he rejoined, with some little heat – with all your nicety of conscience, cannot you recognize it as my duty to make the story known to the proper authorities; a great crime against the public justice being involved, and further evil consequences likely to ensue.” (*Faun*, 360)

Il est évident que, pour créer le personnage de Hilda, Hawthorne s'est inspiré des intellectuels de sa génération. Dans « The Discourse of Roman Catholicism as Heteroglossia and the Ethical Function of Art in *The Marble Faun*<sup>407</sup> », Patricia Dunlavy Valenti explique que la religion catholique suscita l'intérêt de beaucoup de membres de la communauté de Brook Farm qui, pour certains, se convertirent au catholicisme (Sophia Ripley, par exemple, l'épouse de George, le fondateur de Brook Farm) Les membres de Brook Farm trouvèrent

<sup>407</sup> Patricia DUNLAVY VALENTI, « The Discourse of Roman Catholicism as Heteroglossia and the Ethical Function of Art in *The Marble Faun* » in *Nathaniel Hawthorne: La fonction éthique de l'œuvre*, édité par Annick Duperray et Adrian Harding, Paris : Publibook, 2006, pp. 45-52.

dans cette religion une forme d'union et de communion fraternelle qui leur semblait absente de la religion protestante. Beaucoup plus tard, en 1891, Rose, la fille de Hawthorne se convertit au catholicisme. Dans ses mémoires, elle exprime la même idée : « [I understand] why some strong souls, with warm hearts, and the fire of genius in them, should go back to Romanism from its [the Church of England's] icy presence<sup>408</sup> ». Ces exemples vont dans le sens de notre analyse. Ils démontrent que, pour Hawthorne, comme pour certains intellectuels de sa génération, la société américaine souffre d'un manque de cohésion et qu'il est nécessaire, pour le bien-être de l'individu et la pérennité de l'espace public, de renouer avec le groupe.

A nos yeux, le thème de la confession dans les récits de Hawthorne évoque l'évolution des rapports entre les citoyens et la communauté. A travers la démarche de Hilda et de Dimmesdale, l'auteur montre qu'il regrette le temps où le citoyen pouvait interagir avec le groupe et confronter ses actes au jugement de ses pairs. Nous ne prétendons pas que Hawthorne souhaitait voir fonctionner à nouveau le système pénal de ses ancêtres puritains. Nous pensons seulement qu'il regrettait la rigidité des structures de la société américaine qui n'étaient pas toujours appropriées aux besoins de l'individu. Dans *The Scarlet Letter* comme dans *The Marble Faun* Hawthorne se demande ce qu'il advient des individus qui ne sont pas des citoyens idéaux, qui ne sont ni forts, ni autonomes. Il décrit une société exclusive, qui rejette ou plutôt, qui ne tient pas compte, des individus qui sont incompatibles avec la norme dessinée par les discours de l'éducation et de la religion. Par ailleurs, le thème de la confession montre que, malgré l'anti-catholicisme de *The Marble Faun*, Hawthorne était sensible au fait que la religion catholique se présente comme un ensemble, comme un tout. Malgré sa réaction ambivalente face au contexte italien, nous percevons que l'auteur admirait l'unité religieuse de l'Italie, très certainement parce qu'il avait conscience de la diversité dogmatique des Etats-Unis<sup>409</sup>.

### 3. L'Italie antique et l'Italie moderne

---

<sup>408</sup> Rose HAWTHORNE LATHROP, *Memories of Hawthorne*, Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1897, cité par Patricia Dunlavi Valenti, *ibid.*, p. 46.

<sup>409</sup> Isabelle Richet souligne que, à la fin du dix-huitième siècle, suite au « Premier Réveil », « plus de 400 congrégations déclarent leur indépendance ». L'éclatement du protestantisme se poursuit au dix-neuvième siècle, lorsque « d'autres dynamiques religieuses apparaissent ». Voir Isabelle RICHET, « Réveil religieux et fragmentation du protestantisme », in *La religion aux Etats-Unis*, Paris : P.U.F., 2001, p. 11-21.

Les exemples étudiés précédemment mettent en évidence une faille de l'espace public américain. Ils montrent que le fonctionnement de la société américaine du dix-neuvième siècle fait qu'il n'est pas facile, pour les citoyens, d'aller à la rencontre du groupe. Ils font aussi apparaître que, contrairement à ce que la majorité des personnages de Hawthorne ressentent, le groupe n'est pas forcément une entité malveillante. Et, même en cas de rapports conflictuels avec le groupe, il est important de ne pas rompre le lien. A cet égard, Hester s'avère être un exemple à suivre. Lors de son exposition publique, elle trouve un soulagement à être confrontée à la communauté puritaine. La foule, pourtant hostile, la protège de Chillingworth : « Dreadful as it was, she was conscious of a shelter in the presence of these thousand witnesses. [...] She fled for refuge, as it were, to the public exposure... » (*Letter*, 89). On comprend que, dans ses récits, Hawthorne cherche à montrer qu'il est nécessaire de réconcilier l'individu et le groupe. En outre, dans *The Marble Faun*, le contexte italien fournit à l'auteur l'occasion de réfléchir davantage sur le rapport entre le citoyen et la société. Le dernier récit long met en parallèle deux manières d'envisager ce lien. L'auteur évoque, d'une part, une société idéale, reposant sur l'idée de consensus entre l'individu et le groupe. D'autre part, il décrit une société instable, gouvernée par un régime autoritaire. Il est assez frappant de constater qu'il associe la Rome antique à la société idéale, alors qu'il s'inspire du contexte immédiat pour évoquer l'instabilité de la société. En confrontant ces deux modèles, nous espérons également comprendre ce que représentait l'Italie pour l'Américain qu'était Hawthorne.

Pour évoquer la société idéale, Hawthorne construit un univers utopique inspiré des vestiges de la Rome antique et des jardins publics de la capitale romaine. Ainsi, le jardin de la villa Borghese est décrit comme un havre de paix où l'individu évolue harmonieusement au sein du groupe : « A seclusion, but seldom a solitude; for priest, noble, and populace, stranger and native, all who breathe Roman air, find free admission, and come hither to taste the languid enjoyment of the daydream that they call life » (*Faun*, 70). Le désordre agréable qui règne en ces lieux symbolise l'équilibre entre le pouvoir et les citoyens :

These wooded and flowery lawns are more beautiful than the finest of English park-scenery, more touching, more impressive, through the neglect that leaves Nature so much to her own ways and methods. Since man seldom interferes with her, she sets to work in her quiet way, makes herself at home. There is enough of human care, it is true, bestowed long ago, and still bestowed, to prevent wildness from growing into deformity... (*Faun*, 72)

Cette description évoque la solidité des traditions italiennes. Elle sous-entend que l'individu n'a pas à intervenir dans l'élaboration des structures de la société parce qu'elles se présentent à lui comme étant déjà finalisées. L'Italie est un pays où le temps a accompli ce que les Américains cherchent à faire au dix-neuvième siècle. En effet, d'une certaine façon, les siècles ont doté le pays d'une forme de cohérence culturelle (religieuse et esthétique), qui est absente du contexte américain. Et, même si l'unité politique de l'Italie reste à construire, cette stabilité plaît à Hawthorne. C'est pour cela que l'auteur utilise les traces du passé, visibles dans les ruines qui jalonnent la ville, pour évoquer un espace public idéal<sup>410</sup>. Les descriptions et les commentaires du narrateur à propos des statues des personnalités historiques illustrent la façon dont Hawthorne concevait la relation entre le citoyen et l'autorité :

A sight of this old heathen Emperor is enough to create an evanescent sentiment of loyalty even in a democratic bosom; [...] He stretches forth his hand, with an air of grand beneficence and unlimited authority, as if uttering a decree from which no appeal was permissible, but in which the obedient subject would find his highest interest consulted; a command that was in itself a benediction. (*Faun*, 166)

Dans cette citation, l'individu est envisagé comme l'élément central de la société, la pièce maîtresse donnant forme à l'espace public. Le narrateur évoque le respect mutuel entre les autorités et les citoyens. Dans de telles conditions, l'individu n'est pas contraint de se plier aux structures qui organisent la société. C'est lui qui dessine les contours de ces cadres. Par ailleurs, dans cet univers idéal, les rapports sociaux prennent modèle sur les rapports familiaux. Commentant la statue de l'empereur Marc Aurèle sur la colline du Capitole, Kenyon déclare : « 'The sculptor of this statue knew what a King should be and knew, likewise, the heart of mankind, and how it craves a true ruler, under what title, as a child a father' » (*Faun*, 166).

En reprenant l'idée de Françoise Dupeyron-Lafay, nous pourrions dire que, dans *The Marble Faun*, l'Italie idéale est une sorte de palimpseste. Elle se constitue d'une superposition d'images qui ont marqué l'esprit de Hawthorne. Dans son analyse intitulée « L'Italie dans

---

<sup>410</sup> Soulignons que Hawthorne se positionne différemment de Emerson qui, dans « Nature » (1849), refuse toute référence à l'histoire et au passé : « Our age is retrospective. It builds the sepulchres of the fathers. It writes biographies, histories, and criticism [...] Why should we grope among the dry bones of the past, or put the living generation into masquerade out of its faded wardrobe. » (Ralph Waldo EMERSON, « Nature » (1849), < <http://www.emersoncentral.com/language.htm> > Consulté le 12 décembre 2005.)

*The Portrait of a Lady* (1881)<sup>411</sup> », la critique montre que, de façon générale, l'Italie des auteurs anglo-saxons « présente [un] double mouvement de poétisation [...] et de dramatisation<sup>412</sup> ». Elle évoque ici l'ambivalence du traitement de l'Italie dans la littérature américaine. La poétisation correspond à la description d'une Italie « picturalisée, redessinée et stylisée, en un mot dotée de tous les attributs absents du Nouveau Monde<sup>413</sup> ». En d'autres termes, c'est l'Italie des ruines et des jardins dans le dernier récit de Hawthorne. La dramatisation correspond quant à elle à la « transformation [de l'Italie] en pays gothique et sinistre<sup>414</sup> ». Chez Hawthorne, c'est l'Italie du dix-neuvième siècle, cet univers qui réveille les convictions politiques de l'auteur. En effet, en lisant *The Marble Faun*, on devine sa fierté d'appartenir à un pays démocratique. L'organisation politique de l'Italie lui permet de réaffirmer sa foi en la république. Ainsi, il défend les notions de démocratie et d'égalité sociale, comme lorsqu'il évoque les origines de Donatello :

“Why, my dear Hilda, he is a Tuscan born, of an old, noble race in that part of Italy; and he has a moss-grown tower among the Apennines, where he and his forefathers dwelt [...] His boyish passion for Miriam has introduced him familiarly to our little circle; and our republican and artistic simplicity of intercourse has included this young Italian, on the same terms as one of ourselves. But, if we paid due respect to rank and title, we should bend reverentially to Donatello and salute him as his Excellency, the Count di Monte Beni.”

“That is a droller idea, much droller than calling him a Faun!” said Hilda, laughing in her turn.

(*Faun*, 103-04)

Par ailleurs, Hawthorne évoque très souvent l'insalubrité et la pauvreté de l'Italie et en particulier des campagnes :

Neither the wretched cottages nor the dreary farmhouses seemed to partake of the prosperity, with which so kindly a climate, and so fertile a portion of Mother Earth's bosom, should have filled them, one and all. But possibly the peasant inhabitants do not exist in so grimy a poverty, and in homes so comfortless, as a stranger, with his native ideas of those matters, would be likely to imagine. (*Faun*, 295)

<sup>411</sup> Françoise DUPEYRON-LAFAY, « L'Italie dans *The Portrait of a Lady* (1881) », in *The Portrait of a Lady*. Henry James, *Jane Campion*, ouvrage dirigé par Claudine Verley, Paris: Ellipses, 1998, pp. 53-67.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 55.

Il paraît évident que Hawthorne considère que la société aristocratique qu'est l'Italie du dix-neuvième siècle engendre des grosses inégalités sociales. A travers son narrateur, il accuse les populations nobles et aisées d'entretenir les disparités sociales :

[Paupers] ate and drank, and filled their bags, and pocketed the little money that was given them, and went forth on their devious ways, showering blessings innumerable on the mansion and its lord, and on the souls of his deceased forefathers, who had always been just such simpletons as to be compassionate to beggary. (*Faun*, 241)

Façonné par la culture américaine, le narrateur s'étonne de la façon dont la culture italienne envisage l'individu. Le narrateur considère l'aumône comme un système avilissant, qui n'accorde aucune confiance en l'être humain et en sa capacité à progresser. Alors que les structures sociales des Etats-Unis reposent sur la force de tout un peuple, celles de l'Italie se fondent sur les disparités financières et la hiérarchisation. Plus loin, le narrateur évoque l'énergie du peuple américain et l'oppose à l'attentisme des Italiens : « Perhaps, too, their system has its share of moral advantages; they, at all events, cannot well pride themselves, as our own more energetic benevolence is apt to do, upon sharing in the counsels of Providence and kindly helping out its otherwise impracticable designs » (*Faun*, 268). Le dernier récit de Hawthorne nous fait découvrir deux formes de rapport social totalement différentes. Et, malgré toutes ses réticences envers le fonctionnement de son pays, l'auteur affirme sa préférence pour le système américain.

En outre, Hawthorne exprime sa méfiance à l'égard de la religion catholique. Décrivant la statue d'un pape sur la place du marché de Pérouse, le narrateur déclare :

An imaginative spectator could not but be impressed with the idea, that this benignly awful representative of Divine and human authority might rise from his brazen chair, should any great public exigency demand his interposition, and encourage or restrain the people by his gesture, or even by prophetic utterances worthy of so grand a presence. (*Faun*, 314)

L'hostilité envers le pouvoir religieux est très perceptible. Le pape est présenté comme une personnalité autoritaire, menaçant de faire irruption dans la vie quotidienne des citoyens. Le narrateur va jusqu'à suggérer que l'Italie est une dictature religieuse, où les représentants de l'église encadrent de façon très serrée les citoyens. A la fin du récit, il fait également allusion

au système de surveillance qui pèse sur chaque individu, lorsque Kenyon explique la mystérieuse disparition de Miriam :

“Free and self-controlled as she appeared, her every movement was watched and investigated far more thoroughly by the priestly rulers than by her dearest friends. Miriam, if I mistake not, had a purpose to withdraw herself from this irksome scrutiny, and to seek real obscurity in another land.” (*Faun*, 465)

Dans une certaine mesure, Hawthorne semble partager le scepticisme de ses contemporains, pour qui l'influence du Pape menaçait la liberté individuelle. En effet, suite aux différentes vagues d'immigration, de nombreux auteurs américains dénoncèrent la prétendue menace que représentait la religion catholique. En guise d'exemple, on peut citer *Foreign Conspiracy against the Liberty of The United States* dans lequel S.F.B. Morse écrit en 1835 :

Popery is doubly opposed, *civilly* and *religiously*, to all that is valuable in our free institutions. As a religious system, it is the avowed and common enemy of every other religious sect in the land [...] As a political system, it is opposed to every political party in the country; Popery in its very nature is opposed to the genius of our free system, notwithstanding its affected, artful appropriation (in our country only,) of the habits and phraseology of democracy. Present policy alone dictates so *unnatural* an alliance, aya [sic.], *most unnatural* alliance. What! Popery and Democracy allied! Despotism and Liberty hand in hand<sup>415</sup>!

Notons que Hawthorne ne se contente pas de fustiger l'autorité pontificale. La dernière citation extraite de *The Marble Faun* met en évidence le manque de cloisonnement entre la religion et la vie civile. L'auteur paraît regretter qu'il n'y ait pas de frontière plus nette entre le pouvoir religieux et le pouvoir politique. Ceci vaut pour l'Italie, mais aussi, très certainement, pour les Etats-Unis. En effet, dans *La religion aux Etats-Unis*, Isabelle Richet définit les Etats-Unis comme « un état laïque sans laïcisme d'état<sup>416</sup> ». Elle en rappelle l'histoire et l'organisation. Héritée des Pères Fondateurs, la société américaine se caractérise à la fois par une séparation claire de l'église et de l'état, et par un dialogue constant entre la religion et la république. Le dix-neuvième siècle est synonyme de recherche d'une unité nationale. Les responsables religieux : « lancent une véritable croisade pour imposer un cadre religieux à la définition idéologique de la nation et pour garantir que ses lois soient en

<sup>415</sup> S.F.B. MORSE, *Foreign Conspiracy against the Liberty of the United States*, Chapter X, New York: Leavitt, Lord and Co, 1835 < <http://jmgainor.homestead.com/files/PU/Lks/FCALUS00.htm> > consulté le 22 juin 2006.

<sup>416</sup> Isabelle RICHET, *op. cit.*, p. 103.

harmonie avec les préceptes protestants<sup>417</sup> ». En guise d'exemple, Isabelle Richet souligne l'influence de l'Eglise dans l'enseignement public. Elle constate que les manuels utilisés à cette époque : « [...] façonnent une culture commune faite de piétisme protestant et de nationalisme qui devient le fond culturel commun des futurs citoyens<sup>418</sup> ». Hawthorne utilise le contexte italien pour évoquer l'omniprésence du religieux dans la vie civile américaine. En Italie, dans le chaos politique du dix-neuvième siècle<sup>419</sup>, le catholicisme apparaît comme le seul dénominateur commun du peuple italien. Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter au chapitre « On the Battlements », lorsque Kenyon visite Donatello à la campagne :

A convent-bell rang out, near at end, and was not only echoed among the hills, but answered by another bell, and still another, which doubtless had further and further responses, at various distances along the valley; for like the English drum-beat around the globe, there is a chain of convent-bells from end to end, and crosswise, in all possible directions, over priest-ridden Italy. (*Faun*, 266)

La chaîne que forment les églises et les chapelles à travers le pays symbolise le lien culturel qui unit l'Italie. L'image est particulièrement frappante lorsque l'on sait que la métaphore des cloches était très souvent utilisée aux Etats-Unis pour symboliser la liberté. Cette image remonte à la signature de la déclaration d'indépendance et représente l'émancipation du peuple américain de la férule britannique. Dans son analyse sur les symboles de la démocratie américaine au dix-neuvième siècle, Daniel Boorstin raconte la légende qui donna naissance à cette métaphore :

The myth of the signing was not the only one that quickly adhered to the date of July 4. There were others more colorful. One concerned the « Liberty Bell », which became almost as prominent in American patriotic iconography as the flag itself. The « Liberty Bell » was part of the legend that the « signing » of the Declaration was universally and immediately celebrated on July 4, 1776.<sup>420</sup>

Les cloches qui résonnèrent le jour de la signature étaient censées envoyer un message de liberté et d'indépendance aux nations étrangères (« [...] the signing of the Declaration of Independence was announced to the world by the pealing of the bell in the steeple of the

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>419</sup> A l'époque où Hawthorne écrit, l'Italie est divisée en plusieurs états sous domination étrangère. L'indépendance et l'unification politique du pays ne se fit qu'en 1870.

<sup>420</sup> Daniel BOORSTIN, *The Americans: The National Experience*, New York: Random House, 1965, p. 380.

Philadelphia State House<sup>421</sup> »). On ne peut s'empêcher de penser que Hawthorne invite ses lecteurs à réfléchir sur la nature du lien entre l'individu et la société, non seulement en Italie, mais aussi aux Etats-Unis. La chaîne formée par les cloches dans la campagne italienne rappelle que, aux Etats-Unis, l'éthique protestante parcourt toutes les structures de la société. Ainsi, on peut supposer que Hawthorne regrette qu'il n'y ait pas une autre forme de discours qui anime la société.

Le dernier récit long nous permet donc de comprendre ce qui dérange Hawthorne dans la société américaine. Il paraît regretter la rigidité et l'artificialité des structures sociales qui organisent la vie en société aux Etats-Unis ainsi que le manque de cohérence culturelle. Il semble envier à la Rome éternelle sa stabilité et son épaisseur culturelle. Il nous semble que ces deux qualités sont, pour Hawthorne, un gage d'équilibre. L'auteur les associe à l'idée d'harmonie entre l'individu et son contexte : « [...] our heart-strings have mysteriously attached themselves to the Eternal City, and are drawing us thitherward again, as if it were more familiar, more intimately our home, than even the spot where we were born » (*Faun*, 326). La Rome éternelle lui semble familière parce que la littérature classique a maintenu le lien entre l'Antiquité et la modernité : « Or, if we remember these mediaeval times, they look farther off than the Augustan age. The reason may be, that the old Roman literature survives, and creates for us an intimacy with the classic ages, which we have no means of forming with the subsequent ones » (*Faun*, 164-65). Hawthorne définit la culture comme un ensemble cohérent qui, dans le cas de l'Italie, repose sur les domaines religieux et artistique. Il se la représente comme le substrat, l'élément solide et stable, des structures sociales. Pour lui, la culture, parce qu'elle est garante d'une unité, forge le lien communautaire. Les petits villages que Kenyon rencontre lors de sa promenade avec Donatello sont décrits comme des espaces sociaux qui existent grâce à leur cohérence culturelle :

In so long a time as they have existed, and within such narrow precincts, these little walled towns are brought into a closeness of society that makes them but a larger household. All the inhabitants are akin to each, and each to all; they assemble in the street as their common saloon, and thus live and die in a familiarity of intercourse, such as never can be known where a village is open as either end, and all roundabout, and has ample room within itself. (*Faun*, 294)

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 380.

L'auteur semble se demander ce qu'il peut advenir de son pays qui, contrairement à l'Italie, pêche par son manque d'unité et d'épaisseur culturelles, comme le laisse entendre sa déclaration liminaire :

No author, without a trial, can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case in my dear native land. (*Faun*, 3)

Cependant, comme le suggère cette dernière citation, Hawthorne a conscience que l'épaisseur culturelle ne suffit pas pour construire une société. Il sait que la cohérence politique est également très importante. Il semble aussi penser que le dynamisme dont font preuve les Etats-Unis est indispensable à la survie d'un peuple. Un passage de *The Marble Faun* exprime la difficulté, voire l'impossibilité, de trouver un juste équilibre entre passé et modernité :

The prison-like, iron barred windows, and the wide-arched, dismal entrance [of an Italian home] might impress [the artist] as far better worth his pencil than the newly painted pine-boxes, in which (if he be an American) his countrymen live and thrive. But there is reason to suspect that a people are waning to decay and ruin, the moment that their life becomes fascinating either in the poet's imagination or the painter's eye. (*Faun*, 296)

L'idéalisme de Hawthorne ne l'empêche pas d'être réaliste. Il a conscience que l'espace idéal dont il rêve n'existe pas, que l'hétérotopie est difficile à construire. Mais il refuse de rompre l'engagement avec la société sous prétexte que cet univers idyllique est difficile à construire. C'est ce que nous montrons dans l'analyse qui suit.

## II. Construire un espace social

Nous l'avons vu, la façon dont s'organise l'espace public ne donne pas entière satisfaction à Hawthorne. A ses yeux, cet espace pêche par son manque de contacts et de communication entre les individus. Le but de la partie qui suit est de comprendre à quoi ressemble l'espace de vie idéal pour l'individu. Pour l'auteur, la réponse se trouve dans la construction d'un espace où les échanges se font de manière désintéressée, dans le seul et unique but d'aller vers

l'autre, soit pour le plaisir de communiquer, soit pour l'aider. Hawthorne pense que chaque personne a le pouvoir de construire un espace social. C'est pourquoi il condamne toute tentative d'éloignement de la communauté. Pour Hawthorne, la transformation de l'espace public en espace social passe par la responsabilisation de l'individu. L'individu ne doit pas se contenter d'être un observateur distant, tentant de comprendre et de rendre intelligible ce qui se passe autour de lui. Il se doit de s'investir dans le groupe. Il doit devenir un agent actif de sa communauté ou de sa famille. Les seuls modèles de vie validés par Hawthorne sont ceux qui procurent aux personnages une place active au sein d'un groupe. Les récits mettent en lumière deux modèles valables. Il y a d'abord celui adopté par Hester, qui se met au service de la communauté puritaine. Il y a aussi celui de Phoebe, qui, à l'image de Hester, se dévoue aux siens. Le contact avec le quotidien et l'ordinaire permet aux deux protagonistes de réussir là où les personnages de « *The Intelligence Office*<sup>422</sup> » (1844) échouent. Dans ce conte, Hawthorne met en scène un employé de bureau chargé de répondre aux diverses demandes de ses clients qui se présentent avec des requêtes plus étranges les unes que les autres. Certains demandent à l'employé de bureau de leur trouver l'amour, d'autres la fortune, ou encore le bonheur. Ce conte semble être une allégorie du mal-être des personnages, insatisfaits par la vie. Il traduit leur envie de modifier leur rapport à l'autre. Une des requêtes soumises à l'officier illustre particulièrement bien cette idée. Un des visiteurs demande ainsi : « I want my place! My own place! My true place in the world! My proper sphere! My thing to do, which Nature intended me to perform when she fashioned me thus awry, and which I have vainly sought all my lifetime! [...] Can you help me here?<sup>423</sup> ». Les personnages de ce conte n'ont pas compris qu'ils étaient eux-mêmes responsables de leur vie et qu'ils avaient en eux le pouvoir de modifier leur rapport à l'autre. Leur démarche est inadaptée, parce qu'ils se dédouanent de leurs responsabilités et cherchent de l'aide vers l'employé de bureau. Tous se présentent à lui et expriment leurs exigences. Ils se méprennent en pensant trouver une réponse auprès de ce représentant de l'autorité publique. Tout se passe comme s'ils se contentaient de ruminer leur mal-être, sans pour autant se donner les moyens de changer leurs conditions. Le « I want » du personnage dont nous venons de rapporter les paroles contraste avec la philosophie de vie de Hester et de Phoebe. Alors que ces dernières agissent, le personnage du conte se contente d'espérer. C'est ce que tente de faire comprendre l'employé de bureau à l'un de ses clients venus chercher la vérité : « My agency in worldly action – my

---

<sup>422</sup> Nathaniel HAWTHORNE, « *The Intelligence Office* » (1844), in *Mosses from an Old Manse*, edited by George Parsons Lathrop, Boston: Houghton Mifflin and Co., 1883, < <http://www.eldritchpress.org/nh/intel.html> > Consulté le 13 août 2006.

<sup>423</sup> *Ibid.*

connection with the press, and tumult, and intermingling, and development of human affairs – is merely delusive. The desire of man's heart does for him whatever I seem to do. I am no minister of action, but the Recording Spirit<sup>424</sup> ».

### 1. Hester et la philosophie de l'ordinaire

Dans un article pour la *Revue Française d'Etudes Américaines*<sup>425</sup>, Sandra Laugier, s'intéresse à la question de l'ordinaire chez Emerson. L'ordinaire s'entend ici comme ce qui est proche, voisin, commun. Elle montre que Emerson ne concevait pas son rapport au monde comme une connaissance du groupe mais comme une proximité avec le groupe, c'est à-dire, comme une connaissance de l'ordinaire. « The American Scholar » (1837) est, selon Sandra Laugier, le texte le plus parlant à ce sujet, en particulier lorsque Emerson déclare :

I ask not for the greatest, the remote, the romantic; What is doing in Italy, or Arabia; what is Greek art, or Provençal minstrelsy; I embrace the common, I explore, and sit at the feet of the familiar, the low. Give me insight in today, and you may have the antique and future worlds<sup>426</sup>.

L'analyse qu'elle fait des écrits d'Emerson, nous permet de dire que Hawthorne se positionnait de la même façon que son contemporain. Certains (nous devrions dire certaines) de ses protagonistes, comme Hester et Phoebe par exemple, illustrent cette attirance pour le vulgaire, entendu au sens de « commun ». La philosophie de l'ordinaire propose un modèle public alternatif, un « contre-public », qui prend la forme d'un espace social. Par ailleurs, cette approche du quotidien permet à l'individu de renouer avec son environnement, de créer du lien social et ainsi de trouver sa place dans la communauté. C'est ce que suggère Henri Lefèbvre dans *La production de l'espace* : « Les groupes, les classes, ne se constituent qu'à partir du moment où ils sont reconnus en tant que « sujets » générant (produisant) de l'espace<sup>427</sup>. » Car, trouver sa place dans la communauté et dans l'espace public semble être, aux yeux de Hawthorne, vital pour l'individu, car ceci lui permet de se sentir utile et de ne pas être tenté de rompre avec le groupe. C'est l'idée centrale de tous ses récits et, même dans ses contes, il insiste sur la nécessité pour l'individu de trouver une place dans la communauté.

---

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> Sandra LAUGIER, « Emerson : Penser l'ordinaire », dans « R. W. Emerson : L'autorité du scepticisme » *Revue Française d'Etudes Américaines* n° 91, février 2002, Paris : Belin, pp. 43-60.

<sup>426</sup> Ralph Waldo EMERSON, « The American Scholar » (1837), cité par Sandra LAUGIER, *ibid.* p. 43.

<sup>427</sup> Henri LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 2000, p. 212.

Les activités de Hester auprès de la communauté permettent à la jeune femme d'être ancrée dans le quotidien, contrairement aux Puritains qui évoluent dans la sphère de l'abstraction. C'est le seul personnage du récit qui soit représenté dans son foyer, en train de vaquer à ses occupations quotidiennes (même si, dans *The Scarlet Letter*, les tâches domestiques ont, nous le montrons par la suite, une place moins importante que dans *The House of the Seven Gables*). Le fait que Hawthorne a choisi de faire de son héroïne une couturière n'est pas anodin. En effet, pour évoquer le lien social entre les membres d'une communauté, Hawthorne a souvent recours à la métaphore du fil de la couturière. La broderie et la couture symbolisent, à ses yeux, la relation de l'individu avec le quotidien, comme l'explique le narrateur de *The Marble Faun* :

The slender thread of silk or cotton keeps them [the seamstresses] united with the small, familiar, gentle interest of life, the continually operating influences of which do so much for the health of the character, and carry off what would otherwise be a dangerous accumulation of morbid sensibility. A vast deal of human sympathy runs along this electric line, stretching from the throne to the wicker-chair of the humblest seamstress, and keeping high and low in a species of communion with their kindred being. Methinks it is a token of healthy and gentle characteristics, when women of high thoughts and accomplishments love to sew; especially as they are never more at home with their own hearts than while so occupied. (*Faun*, 40)

Le fil de la couturière est le symbole du lien social qui se crée lorsque l'individu décide de se consacrer à ce qui lui est proche et voisin. La couture, comme toute autre activité en relation avec le commun, garantit à l'individu une place dans la société, en d'autres termes, une participation dans la sphère publique, comme le montre la métaphore du fil de soie qui unit la couturière à ses semblables et qui la rapproche des siens. Par ailleurs, la comparaison assez surprenante entre le fil de la couturière et un fil électrique évoque la modernité du dix-neuvième siècle, avec tout ce que cela implique pour l'individu en termes de perte de repères et de sentiment d'abandon. L'auteur rappelle ici à son lecteur que, en revenant à des choses simples, l'individu peut retrouver une autonomie et une place dans la communauté.

Dans *The Scarlet Letter*, Hester, la brodeuse, est celle qui a réussi, non seulement à embellir concrètement le symbole imposé par les autorités puritaines, mais aussi symboliquement, à transformer la signification de la lettre A, le rapport de la jeune femme à la communauté puritaine. Le narrateur insiste particulièrement sur les visites que Hester rend aux Bostoniens.

Pour les besoins de sa fiction, Hawthorne s'est semble-t-il inspiré d'une donnée sociologique de son époque qui concernait davantage la classe ouvrière que la classe moyenne. Karen V. Hansen<sup>428</sup> souligne que, dans les milieux ouvriers ou ruraux, la pratique des visites de voisinage s'est poursuivie jusqu'à la guerre de Sécession. En s'intéressant aux journaux intimes écrits par des ouvrières vivant à la campagne, elle a compris que ces femmes possédaient un large réseau de relations en dehors de la famille et du foyer. Une lettre d'une jeune femme du nom de Sarah Homes Clark révèle que les visites de voisinage étaient essentielles au bon fonctionnement de la communauté. Elle montre que rendre visite était un devoir moral, une responsabilité à laquelle elle ne pouvait se soustraire. Elle écrit :

I was interrupted by company yesturday (sic.) I had visitors all day or nearly and this morning I devoted to visiting. I felt obliged to go as I am much indebted owing to my long illness, and I think people will think me very unsociable if I do not improve the first opportunity<sup>429</sup>.

Contrairement à ce qui se passe dans le monde rural que décrit Karen V. Hansen, il n'y a pas d'obligation de réciprocité entre Hester et les habitants de la communauté puritaine. De plus, la notion de devoir, très prégnante chez les jeunes femmes de l'étude de Karen V. Hansen, n'entre pas en jeu dans la démarche de Hester. Comme elle le fait remarquer à Chillingworth, en transgressant la loi, elle a perdu toute forme d'obligation envers les membres de la communauté (« having cast off all duty towards other human beings... » (*Letter*, 212)). Cette idée est intéressante lorsque l'on sait l'importance de la notion d'obligation morale dans la religion protestante, et donc la culture américaine. L'éthique protestante repose, en effet, sur l'idée de régulation interne, et cette régulation interne est, pour l'individu, une obligation morale (« a duty ») vis-à-vis de la société. La remarque de Hester montre la façon dont fonctionne la logique du protestantisme. Hester a fauté parce qu'elle n'a pas écouté son principe de régulation interne. Son geste semble avoir des conséquences irréversibles sur son rapport aux Bostoniens. Sa faiblesse marque son inaptitude à s'autoréguler. A présent, elle ne semble plus digne de confiance. Hawthorne semble cautionner cette logique, puisqu'il fait le choix de ne jamais réintégrer véritablement Hester à la communauté. Il décide même de prolonger son châtement lorsqu'elle retourne à Boston : « And Hester Prynne had returned,

---

<sup>428</sup> Karen V. HANSEN, « Rediscovering the Social: Visiting Practices in Antebellum New England and the Limits of the Public / Private Dichotomy. » in *Public and Private Thought in Practice: Perspective on a Grand Dichotomy*. Jeff WEINTRAUB and Krishan KUMAR eds. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997, pp.268-302.

<sup>429</sup> Sarah Homes Clark to Sarah Carter, October 29, 1854 (Homes Family Papers, Massachusetts Historical Society) in Karen V. HANSEN, « Rediscovering the Social » *op. cit.* p. 283.

and taken up her long-forsaken shame » (*Letter*, 317). Hawthorne considérait certainement que le catholicisme était une religion trop indulgente. C'est ce que nous laisse entendre la remarque du narrateur de *The Marble Faun* qui ironise sur la facilité avec laquelle les fautes peuvent être absoutes à Rome :

Here was a population, high and low, that had no genuine belief in virtue, and if they recognize any act as criminal, they might throw off all care, remorse, and memory of it, by kneeling a little while at the confessional, and rising unburthened, active, elastic, and incited by fresh appetite for the next ensuing sin. (*Faun*, 411)

Mais revenons à la relation que Hester entretient avec les Bostoniens. Cette dernière semble être motivée uniquement par le désir d'être utile. Elle devient celle qui aide les plus démunis (« None so ready as she to give of her little substance to every demand of poverty » (*Letter*, 200)), celle qui soutient et qui soigne (« None so self-devoted as Hester, when pestilence stalked through the town » (*Letter*, 200)). Hester réussit donc à construire un lien avec la communauté puritaine. L'image sur laquelle se referme le récit illustre l'importance de Hester pour la communauté puritaine. Disparue, elle est enterrée dans le cimetière de Boston et conserve symboliquement sa place au centre du groupe. Son message conserve sa complexité, comme en témoigne le blason noir portant une lettre A inscrite en rouge. A nos yeux, l'inscription héraldique donne une portée universelle au message, ce qui explique peut-être pourquoi le nom de Hester n'a pas besoin de figurer sur la tombe. Tout se passe comme si l'élément essentiel était son rôle auprès des Bostoniens. La pérennité du message de Hester contraste avec l'oubli dans lequel tombe Judge Pyncheon après sa disparition. Pour lui, il n'est pas question de monument commémoratif ou de message testamentaire. Seulement quinze jours après sa disparition, malgré la place importante qu'il occupait à Salem, Judge Pyncheon est déjà oublié : « The sudden death of so prominent a member of the social world, as the honorable Judge Jaffray Pyncheon, created a sensation (at least in the circles more immediately connected with the deceased) which had hardly quite subsisted in a fortnight » (*House*, 309). La même idée se retrouve dans *The Blithedale Romance*, à propos d'un personnage secondaire, Old Moodie qui fut, dans sa jeunesse, alors qu'il était à la tête d'une énorme fortune et qu'il fréquentait des cercles très fermés, très connu sous le nom de Fauntleroy. Une fois sa fortune perdue, il décide de changer de nom et de quitter sa ville. Après son départ, personne, pas même sa famille, ne cherche à savoir ce qu'il est advenu de lui : « His name, in a very brief space, was forgotten by the multitude who had passed it so diligently from mouth to mouth. Seldom, indeed, was it recalled, even by his closest former

intimates » (*Blithedale*, 183). Nous pouvons bien évidemment attribuer la réaction de l'entourage de ces deux hommes à l'hypocrisie de l'univers où ils évoluent. Cependant, nous avons le sentiment que Hawthorne montre, à travers ces deux exemples, que seule une vie tournée vers les siens et impliquée dans le quotidien d'un groupe mérite d'être commémorée. En d'autres termes, ceci signifie qu'une vie dédiée à l'argent et aux apparences est une vie perdue, comme le sous-entend le narrateur de *The Blithedale Romance* à propos de la disparition de Fauntleroy :

Nor could it have been otherwise. The man had laid no real touch on any mortal's heart. Being a mere image, an optical delusion, created by the sunshine of prosperity, it was his law to vanish into the shadow of the first intervening cloud. He seemed to leave no vacancy; a phenomenon which, like many others that attended his brief career, went far to prove the illusiveness of his existence. (*Blithedale*, 183)

Il est intéressant de souligner que le lien que Hester crée avec les Bostoniens se met en place uniquement lorsque les habitants de Boston rencontrent des difficultés : « In all seasons of calamity, indeed, whether general or of individuals, the outcast of society at once found her place » (*Letter*, 200). Hawthorne s'est sans doute inspiré des qualités traditionnellement associées aux femmes au dix-neuvième siècle. En effet, dans la culture américaine de son époque, celles-ci incarnaient la compassion et se devaient de partager les peines de leur entourage : « In such emergencies, Hester's nature showed itself warm and rich; a well-spring of human tenderness, unyielding to every real demand, and inexhaustible by the largest » (*Letter*, 200-01). L'influence culturelle se remarque dans le surnom que les Bostoniens attribuent à Hester : « She was self-ordained Sister of Mercy; or, we may rather say, the world's heavy hands had so ordained her, when neither the world nor she looked forward to this result » (*Letter*, 201). La transformation de la symbolique du A, qui devient l'initiale du mot « Able », représente, selon le narrateur, son « pouvoir à compatir » (« her power to sympathize » (*Letter*, 201)). Ainsi, la communauté détourne le châtement imposé par les autorités publiques. Mais, là n'est pas le seul changement opéré par les Bostoniens. En effet, dans ce passage, la signification du mot pouvoir (« power ») est également modifiée. Le pouvoir n'est plus l'apanage des personnalités publiques. Le pouvoir devient accessible à tous ceux qui tissent du lien social. De plus, le pouvoir n'est plus associé à la surexposition de la place du marché. Il ne se décline plus à travers des symboles tels que la prison ou le pilori. La forme de pouvoir qu'acquiert Hester est modeste et humble, presque invisible : « When sunshine came again, she was not there. Her shadow had faded across the threshold. [...] »

Meeting [those she had served so zealously], she never raised her head to receive their greeting » (*Letter*, 201). C'est peut-être pour cette raison, parce qu'ils ont conscience que Hester possède un ascendant sur les Bostoniens qu'eux-mêmes n'ont pas, que les représentants officiels n'acceptent pas la jeune femme : « The rulers, and the wise and learned men of the community, were longer in acknowledging the influence of Hester's good qualities than the people » (*Letter*, 202). A nos yeux, les visites de Hester sont semblables à de petites révolutions contre l'ordre établi. A propos des visites de voisinage dans les milieux ruraux ou ouvriers au dix-neuvième siècle, Karen V. Hansen explique : « Visiting must be understood as integral to alternative economies, as a welfare system executed without the state, as a conduit for exchanging ideas, and opinions, and as a network for emotional and psychological support that linked individuals to one another<sup>430</sup> ». Néanmoins, nous devinons derrière le jugement sévère des autorités puritaines l'opinion de Hawthorne qui refuse d'oublier que Hester a commis une faute contre la société. Il consent à pardonner, mais cependant, à ses yeux, Hester reste coupable d'avoir, tout d'abord, désobéi à la loi et, ensuite, songé à se séparer du groupe. C'est aussi sans doute la raison pour laquelle Hester ne prend jamais part aux événements heureux de la communauté puritaine.

Le mode de vie de Hester est un exemple d'authenticité qui permet également à Hawthorne de repenser l'idée de démocratie et le rapport à la communauté à partir de la philosophie de l'ordinaire. Entrer en contact avec le quotidien permet d'échanger et de partager avec les autres. En d'autres termes, cela permet de créer du lien social et de re-dynamiser la sphère publique, de la rendre vivante, alors qu'elle est décrite, dans l'épisode de la place du marché, comme un espace extrêmement statique. Notons que, parallèlement à ce décalage de l'action vers une sphère sémantique nouvelle (la thématique du commun et de l'ordinaire), s'opère ce que Deleuze appelle une « déterritorialisation<sup>431</sup> », opération qu'il définit comme : « le mouvement par lequel on quitte le territoire. C'est l'opération de ligne de fuite<sup>432</sup> ». En créant du lien social et en renouant avec le commun, Hester détourne l'organisation de l'espace telle qu'elle avait été pensée par les Puritains. En effet, elle découpe le monde différemment des autorités publiques : ce qui est sacré pour les autorités de Boston (la place du marché) devient secondaire, et ce qui est vécu comme une menace par les Puritains (la forêt) ne l'est pas pour Hester. Ainsi, plus celle-ci s'implique dans la communauté puritaine, et moins la place du

---

<sup>430</sup> Karen V. HANSEN, *A Very Social Time: Crafting Community in Antebellum New England*, Los Angeles: University of California Press, 1994, p. 81.

<sup>431</sup> Gilles DELEUZE, *Mille Plateaux*, Paris : Editions de Minuit, 1980, p.634.

<sup>432</sup> *Ibid.* p. 634

marché paraît centrale. La maison de Hester, présentée comme en marge de la communauté puritaine à l'ouverture du récit (« on the outskirts of the town » (*Letter*, 108)), occupe, petit à petit, le cœur du récit. Le narrateur relativise la place qu'occupe Boston, situant la ville de façon marginale (« on the edge of the Western wilderness... » (*Letter*, 82)), alors même que les Puritains se voyaient comme étant au centre des regards et investis d'une mission divine. Hawthorne exprime ici la possibilité de créer un monde répondant à une logique différente de celle de l'ordre établi. Hester ressemble à certaines figures historiques qui, exclues des premières colonies britanniques en Amérique, en profitèrent pour fonder une nouvelle colonie, plus tolérante et plus centrée sur les besoins de l'individu. En outre, à mesure que le récit progresse, le narrateur, qui se présentait comme extérieur au spectacle de la place du marché, semble de plus en plus vivre les épisodes de l'intérieur. C'est une façon de montrer qu'il adhère à la démarche de la jeune femme. Notons également que le rythme de la narration s'accélère. Il n'y a plus de longue pause descriptive, comme celle de la place du marché à l'ouverture du récit. Ce changement dans la technique narrative permet de montrer que la philosophie de l'ordinaire renoue avec le temps du quotidien, qu'elle ancre les personnages dans un temps réel et non dans un temps mythique, comme l'est celui des sermons et des préceptes religieux. Ainsi, en renouant avec le quotidien, Hester s'approprie l'espace dont elle avait été exclue. Henri Lefèbvre évoque cette idée dans *La production de l'espace*, où l'auteur souligne les connections qui existent entre espace et changement social :

L'appropriation du territoire contient en elle sa virtualité de ré-appropriation, son hypothèse de transformation, son projet d'un autre espace, ou d'un contre espace. La révolution change un espace réglé en un espace social chaotique, puis en un nouvel espace social, distribué selon d'autres règles<sup>433</sup>.

Grâce à la philosophie de l'ordinaire, Hester affirme également son autonomie. Elle retrouve une voix lorsqu'elle se mêle à la communauté, elle devient plus autonome, et crée autour d'elle un réseau de communication différent de celui en place dans la société puritaine. Ainsi, au début du récit, nous avons l'impression que la communication s'organise sur un axe vertical, avec, en haut de cet axe, les autorités puritaines et, en bas, les habitants de Boston. Sur cet axe, la communication n'a lieu que dans un sens. Seules les autorités sont autorisées à délivrer leurs messages. Lorsque Hester se met au service de la communauté, la communication s'organise le long d'un axe horizontal, les relations entre les habitants et la

---

<sup>433</sup> Henri LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 225.

jeune femme se tissent d'égal à égal, et personne en particulier ne détient le monopole de la parole. Hester peut, grâce à son nouveau rôle, accéder à la parole, revendiquer son individualité, et proclamer qui elle est véritablement, comme Emerson exhortait ses lecteurs à le faire dans « Self-Reliance » (1840) : « Man is timid and apologetic; he is no longer upright; he dares not say 'I think', 'I am'<sup>434</sup>».

Ainsi, à travers le personnage de Hester et la philosophie qu'elle incarne, Hawthorne reformule la question du rapport au monde. Sous cette lumière, la formule de Hester (« What we did had a consecration of its own » (*Letter*, 195)) devient en quelque sorte le credo de la philosophie de l'ordinaire. C'est une manière pour Hester d'affirmer qu'il n'y a pas qu'un mode de pensée valide (comme celui des Puritains) mais que, au contraire, ce qu'elle a fait, en écoutant ses sentiments, est tout aussi valable. Elle tente de démontrer à son amant que la façon dont les autorités puritaines imposent à l'individu une ligne de conduite (qu'ils considèrent comme étant la seule acceptable) est inappropriée : « Doth the universe lie within the compass of yonder town? » (*Letter*, 243). Par ailleurs, pour nous, cette dernière remarque à propos du fonctionnement de la communauté puritaine est une attaque contre les autorités publiques du dix-neuvième siècle qui cherchent à créer une sorte d'Américain type. Hawthorne s'en prend ici aux discours qui visent l'homogénéisation de la nation. Pour l'auteur, il ne s'agit pas de fonder la connaissance sur les catégories intellectuelles, mais de trouver la vérité à travers le contact avec le quotidien.

L'espace d'un instant, Hester réussit à faire comprendre sa position à Dimmesdale qui, à son tour, comprend la vacuité du mode de pensée de ses congénères. Ainsi, il s'en remet à Hester et lui demande de prendre une décision à sa place. Le pasteur, habitué à l'abstraction des sermons, ne peut réfléchir de façon concrète. A travers ce dialogue, Hawthorne insiste sur la nécessité de dire le monde avec le langage ordinaire : « Preach! Write! Act! Do anything save to lie down and die! » (*Letter*, 244). Pour Hester, comme pour Hawthorne, la vérité se trouve dans l'action et non dans l'abstraction. C'est pour cela que la jeune femme exhorte Dimmesdale à en finir avec ses turpitudes intérieures qui l'empêchent de s'ouvrir au monde et le maintiennent dans l'immobilisme. Nous avons l'impression que le mal-être de Dimmesdale fonctionne comme un alibi derrière lequel il se retranche, pour ne pas affronter l'ordinaire. C'est pour lui une façon de se replier sur lui-même et d'éviter toute confrontation avec la société. En fait, ce qu'il ressent en menant une double vie nous rappelle un passage de

---

<sup>434</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Self-Reliance » (1840) cité par Sandra Laugier, *op. cit.*, p. 57.

« Experience » (1844) : « I grieve that grief can teach me nothing, nor carry me one step into real nature<sup>435</sup> ». Selon Sandra Laugier, Emerson parle du fantasme qui pousse l'individu à se croire confronté à une expérience de vie enrichissante (lors d'un épisode de souffrance personnelle, par exemple). Emerson pense qu'au contraire, en voulant ressentir la souffrance, et en se complaisant en elle, l'individu ne fait qu'éviter l'expérience. Sandra Laugier illustre son interprétation à l'aide d'un autre passage extrait de « Experience » :

People grieve and bemoan themselves, but it is not half as bad as they say. There are moods in which we court suffering, in the hope that there, at least, we shall find reality, sharp peaks and edges of truth. But it turns out to be scene painting and counterfeit. The only thing grief has taught me, is to know how shallow it is<sup>436</sup>.

Dimmesdale semble se protéger derrière sa souffrance. Cela lui permet d'avoir l'impression de vivre de vraies émotions alors que, pour Emerson comme pour Hawthorne, les vraies émotions ne peuvent se créer qu'en entrant en contact avec le groupe. D'où la nécessité de s'investir dans le quotidien. La morale que le narrateur tire de l'histoire de Hester et de Dimmesdale résume ce besoin de pénétrer dans le quotidien : « Be true! Be true! Be true! Show freely to the world, if not your worst, yet some trait whereby the worst may be inferred » (*Letter*, 315). Entrer en contact avec ce qui est proche et voisin est, pour le narrateur, la seule façon de vivre une vie authentique. Tout autre mode de vie conduit à une existence sans valeur.

Le narrateur de « The Custom-House » affirme également l'importance du contact avec le proche et l'ordinaire. Il explique son besoin de renouer avec le commun, après avoir passé une longue période entouré d'intellectuels et de penseurs :

After my fellowship of toil and impracticable schemes, with the dreamy brethren of Brook Farm; after living for three years within the subtile influence of an intellect like Emerson's; after those wild, free days on the Assabeth, indulging fantastic speculations beside our fire of fallen boughs, with Ellery Channing; after talking with Thoreau about pine-trees and Indian relics, in his hermitage at Walden; [...] it was time – at length – that I should exercise other faculties of my nature, and nourish myself with food for which I had hitherto had little appetite. (CH, 48)

---

<sup>435</sup> Ralph Waldo EMERSON, « Experience », (1844) cité par Sandra Laugier, *op. cit.*, p. 48.

<sup>436</sup> *Ibid.* p. 48.

Dans cette citation, le narrateur (et au-delà Hawthorne) amorce un virage dans sa façon de concevoir les rapports au monde, un peu comme si, déçu par ses expériences passées, il ressentait le besoin de se plonger dans le vulgaire. Il prend conscience que, dans l'ordinaire, et là seulement, se trouve la vérité. Les échanges intellectuels lui paraissent alors secondaires. C'est pour cela qu'il donne raison à ses collègues qui n'accordent aucun intérêt à l'art :

None of them, I presume, had ever read a page of my inditing, or would have cared a fig the more for me, if they had read them all. [...] It is a good lesson — though it may be often a hard one, for a man who has dreamed of literary fame, and of making for himself a rank among the world's dignitaries, by such means, to step aside out of the narrow circle... (CH, 49)

Pour l'écrivain qu'est Hawthorne, le quotidien se révèle une source d'inspiration intarissable. Il se fixe pour objectif de transmettre toute la beauté du vulgaire dans ses récits : « Nothing is too small or too trifling to undergo this change and acquire dignity thereby » (CH, 60).

## 2. Phoebe et le discours de la domesticité

La partie précédente nous a permis de comprendre que, pour Hawthorne, revaloriser le proche et le vulgaire donnait la possibilité à chacun de trouver sa place dans la société. Plutôt que de se laisser aller à l'utopie, Hawthorne préférait donc considérer le quotidien. Il avait sans doute conscience qu'il ne pouvait aller à l'encontre de l'évolution de la société. Il savait qu'il ne pouvait espérer gommer les inégalités sociales. C'est la raison pour laquelle il condamnait tout projet de vie en marge de la société, parce que, pour lui, ce type d'expériences ne faisait que contourner les problèmes. Il partageait la même confiance en la philosophie de l'ordinaire que Emerson. La partie qui suit analyse une autre façon de construire du lien social. Dans *The House of the Seven Gables*, ce lien est tissé par Phoebe. Il est différent du lien créé par Hester parce qu'il agit à l'intérieur d'un espace privé. En effet, il vise à transformer la maison aux sept pignons en un espace social.

Dans son deuxième récit long, Hawthorne exploite le thème de la domesticité. Au dix-neuvième siècle, ce thème était très répandu dans la littérature populaire. En guise

d'exemples, nous pourrions citer les romans de Maria Susanna Cummings, *The Lamplighter*<sup>437</sup> (1854), ou encore celui de Sarah J. Hale, à *Northwood*<sup>438</sup> (1852). Les héroïnes de ces récits sont, ou deviennent, vertueuses en se dévouant aux autres et en construisant un foyer chaleureux où règnent harmonie et amour. Hawthorne souligne, comme ses contemporains, l'importance de la femme dans la création d'espace social. Ces deux thèmes, très présents dans la littérature populaire du dix-neuvième siècle, donnent au récit de Hawthorne une allure de roman populaire, puisque l'action se concentre sur le rôle de Phoebe dans la construction d'un espace familial harmonieux. Selon Hawthorne, le rôle de la jeune fille est primordial puisqu'elle donne un nouveau souffle de vie à l'espace familial. En effet, au lieu de se replier dans leur espace privé, les protagonistes sont mis, par l'intermédiaire de Phoebe, en relation et finissent par former un groupe.

#### a. Discours de la domesticité : définition et contexte

Le discours de la domesticité est particulièrement intéressant pour le sujet de notre thèse. En effet, au dix-neuvième siècle, il permit de tracer une ligne de démarcation plus nette entre espace privé (l'espace domestique) et espace public (l'espace extérieur). Le contexte économique et social du début du siècle peut expliquer son importance. En effet, il apportait de la stabilité dans un monde où tout changeait extrêmement rapidement. Au cours du dix-neuvième siècle, l'espace familial devint un rempart contre les agressions du monde extérieur. Il n'était plus un modèle réduit d'une communauté villageoise comme à l'époque coloniale. Dans ce contexte, le culte de la domesticité servit de stratégie pour résister à une trop grande séparation entre la famille et le travail. En effet, l'homme était à la fois acteur de la sphère publique et responsable de la survie financière de la sphère privée, tandis que la femme était à la fois organisatrice de la vie privée et responsable de l'éducation des petits citoyens qu'étaient les enfants. Entendu de cette façon, le discours de la domesticité pouvait séduire Hawthorne, car, on l'a vu, il condamnait le manque de contact entre les citoyens ainsi que les sacrifices personnels pour la cause publique.

Par ailleurs, le discours de la domesticité assigna des rôles distincts aux hommes aux femmes. Il se mit en place une « rhétorique des sphères séparées ». Dans ce discours, la sphère familiale fut envisagée comme l'univers de la femme, alors que le monde extérieur fut considéré comme un espace masculin. Dans le roman populaire de Louisa May Alcott, *Work*;

<sup>437</sup> Maria CUMMINS, *op. cit.*

<sup>438</sup> Sarah J. HALE, *Northwood; or Life North and South*, New York, 1852.

*A Story of Experience* (1861), Christie, le personnage principal, utilise cette rhétorique lorsqu'elle s'adresse à l'une de ses jeunes compagnes : « 'I don't want you to [...] try to perform society at large [...] I do want you to devote yourself and your advantages to quietly insinuating a better state of things into your little circle'<sup>439</sup> ». Dans *The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*<sup>440</sup>, Walter Herbert souligne que le couple formé par Nathaniel et Sophia Hawthorne correspondait parfaitement à cet idéal :

Hawthorne was living out a version of this drama that was becoming typical of nineteenth century America: a man's individual struggle to make a name for himself. Sophia played the part allotted to women, also having ancient origins, that was now being consecrated as a middle-class ideal<sup>441</sup>.

Le discours de la domesticité associait certaines qualités à la sphère privée et à la femme. Parmi ces qualités, on trouvait la compassion, notion à laquelle le narrateur de *The House of the Seven Gables* fait plusieurs fois référence, et qui faisait partie des vertus valorisées par la société américaine du dix-neuvième siècle. Dans l'imaginaire populaire, la compassion générait du lien social. Par exemple, des lecteurs éprouvant ce sentiment à la lecture d'un même roman étaient considérés comme évoluant dans un espace social puisqu'ils se retrouvaient unis dans le partage de la douleur endurée par les personnages. C'est ce que déclare le fils de Harriet Beecher Stowe à propos du récit de sa mère : « Uncle Tom's Cabin made the crack of the slave-driver's whip, and the cries of the tortured black ring in every household in the land<sup>442</sup> ». Dans *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Rousseau explique précisément comment naît la compassion chez les lecteurs de littérature sentimentale. Il résume ce processus à l'aide de l'image suivante :

[...] un homme enfermé qui aperçoit au dehors une bête féroce arrachant un enfant du sein de sa mère, brisant sous sa dent meurtrière ses faibles membres, et déchirant de ses ongles les entrailles palpitantes de cet enfant. Quelle affreuse agitation n'éprouve pas ce témoin d'un événement auquel il ne prend aucun intérêt personnel ! Quelles angoisses ne souffre-t-il pas à cette vue, de ne pouvoir porter secours à la mère évanouie ni à l'enfant expirant !<sup>443</sup>.

<sup>439</sup> Louisa May ALCOTT, *Work; A Story of Experience* (1861), cité par Glenn HENDLER, *op. cit.*, p. 141.

<sup>440</sup> Walter HERBERT, *The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*, Berkeley: University of California Press, 1993.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>442</sup> Charles STOWE, cité par Glenn Hendler, *op. cit.*, p. 8.

<sup>443</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Paris : Editions sociales, 1971, p. 96-97.

Éprouver de la compassion signifiait pouvoir atteindre ou percevoir l'expression des sentiments chez l'autre afin de s'imaginer soi-même dans sa situation. Dans *The Theory of Moral Sentiments* (1759), Adam Smith analyse cette notion et explique son processus :

By the imagination, we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same tortures, we enter as if we were into his body and become as it were the same person with him, and thence [...] even feel something which, though weaker in degree, is not altogether unlike them<sup>444</sup>.

La compassion entraîna une façon très particulière d'interpréter le monde et de comprendre les individus autour de soi. La littérature devint le locus par excellence de cette émotion et les écrivains de littérature sentimentale se fixèrent pour but de former leurs lecteurs à la compassion en leur présentant des épisodes de souffrance et de douleur.

Contrairement à ce qui se passe avec la littérature sentimentale, le lecteur de Hawthorne n'est pas invité à partager la souffrance ressentie par les personnages. Lors de la scène d'exposition de Hester, au début de *The Scarlet Letter*, Hawthorne semble s'inspirer des romans sentimentaux en mettant en lumière un épisode douloureux de la vie de son héroïne. Les lecteurs du dix-neuvième siècle étaient très familiarisés avec ce type d'épisodes. Mais, la réaction en chaîne qui semble se produire dans la littérature populaire ne se met pas en place dans le récit de Hawthorne. Ainsi, tout d'abord, la souffrance de Hester n'est pas accentuée comme elle l'aurait été dans un récit sentimental. Ensuite, à aucun moment les Bostoniens n'éprouvent un quelconque sentiment d'empathie pour la jeune femme, bien au contraire. Selon nous, ceci nous prouve que Hawthorne ne pensait pas que la description de scènes de souffrance pouvait transformer le lecteur et faire de lui un homme (et surtout une femme) à l'écoute de son prochain. Le fait d'insister sur la cruauté des femmes rassemblées pour voir Hester est une façon, pour l'écrivain, de souligner la simplification opérée par les auteurs de littérature sentimentale qui espéraient provoquer une réaction de compassion quasi mécanique chez leurs lecteurs. Par ailleurs, Kristin Boudreau<sup>445</sup> suggère une autre explication. Elle pense que Hawthorne éprouvait une certaine méfiance à l'égard de la compassion parce qu'elle impliquait un rapprochement trop dangereux entre les individus. Elle illustre son point de vue à travers le personnage de Chillingworth dont Hester souligne l'attitude ambivalente à l'égard

---

<sup>444</sup> Adam SMITH, *The Theory of Moral Sentiments* (1759), cité par Glenn Hendler, *op. cit.*, p. 4.

<sup>445</sup> Kristin BOUDREAU, *Sympathy in American Literature: American Sentiments from Jefferson to the Jameses*, Gainesville: University Press of Florida, 2002; repris partiellement dans *The Scarlet Letter and Other Writings*, ed. Leland S. Person, New York and London: Norton & Co., pp. 338-368.

de Dimmesdale : « 'Thy acts are like mercy', said Hester, bewildered and appalled. 'But thy words interpret thee as a terror' » (*Letter*, 102). La critique souligne que le narrateur de *The Scarlet Letter* décrit la promiscuité entre le médecin et le pasteur en des termes évoquant les pratiques para-scientifiques de Holgrave, par exemple : « [...] at some inevitable moment, will the soul of the sufferer be dissolved, and flow forth in a dark, but transparent stream, bringing all its mysteries, into the daylight » (*Letter*, 158).

De la même manière, toujours dans le but de se distancier de la littérature sentimentale, et surtout, pour discréditer le mécanisme émotionnel censé se déclencher chez le lecteur devant une scène de douleur, Hawthorne détourne la thématique de la mort et de la veillée mortuaire si fréquente dans la littérature populaire. Dans *Uncle Tom's Cabin*<sup>446</sup>, la thématique de la mort (qui apparaît lors du décès de Little Eva) est utilisée pour susciter la compassion du lecteur. Ce dernier est appelé à souffrir avec les personnages pleurant la mort d'un être cher. Dans les récits de Hawthorne, aucune scène de ce type n'est décrite. Dans *The Scarlet Letter*, la mort de Wilson est évoquée très brièvement et le lecteur n'est en aucun cas appelé à éprouver un quelconque sentiment de tristesse, puisque aucun personnage du récit n'est affecté par sa disparition. De même, après le suicide de Zenobia, la scène de veillée funéraire est très vite évacuée de *The Blithedale Romance*. Le corps mutilé de la jeune femme semble être source d'encombrement et est rapidement confié à des femmes, que Coverdale ne semble pas connaître :

[We] laid Zenobia on the floor of the old farm-house. By-and-by, came three or four withered women, and stood whispering around the corpse, peering at it through their spectacles, holding up their skinny hands, shaking their night-capt heads, and keeping counsel of one another's experience what was to be done. With those tire-women we left Zenobia! (*Blithedale*, 237)

Contrairement à ce qui se passe traditionnellement dans la littérature sentimentale, l'ambiance n'est pas au recueillement pieux et solennel. Hawthorne démystifie ici un topos de la littérature du dix-neuvième siècle. Aucune trace de tristesse ou de douleur ne transparaît au travers de cette description. Les femmes apparaissent au contraire froidement pragmatiques lorsqu'elles s'interrogent sur la façon dont elles vont préparer le corps. La thématique de la mort est également détournée de son usage habituel dans *The House of the Seven Gables*,

---

<sup>446</sup> Harriet BEECHER STOWE, *Uncle Tom's Cabin; Or Life Among the Lonely* (1852), New York: New York Penguin Books, 1981.

puisque le lourd corps de Judge Pyncheon est abandonné par les habitants de la maison qui décident de quitter définitivement les lieux.

De plus, contrairement aux romans sentimentaux, les récits de Hawthorne ne contiennent aucune scène de mariage. Ceci n'est pas anodin lorsque l'on sait que, dans l'imaginaire populaire du dix-neuvième siècle, le mariage symbolisait l'équilibre des relations sociales. Pour beaucoup de contemporains de Hawthorne, le mariage était une institution au service de la société. Ils concevaient cette union comme un moyen de relier les citoyens et d'assurer la stabilité de la nation, comme le montre Jan Lewis :

In the republic envisioned by American writers, citizens were to be bound together not by patriarchy's duty or liberalism's self-interest, but by affection, and it was, they believed, marriage, more than any other institution that trained citizens in this virtue<sup>447</sup>.

En contournant la thématique du mariage, Hawthorne se distancie des auteurs de littérature sentimentale, un peu comme pour montrer qu'il ne pensait pas que le simple fait de conclure un mariage pouvait assurer de faire de la famille (et même de la nation) un espace social. Il dénonce ainsi un mode de pensée qu'il juge trop mécanique. L'absence de scène de vie conjugale entraîne une absence des figures de pères protecteurs et de maris aimants, personnages extrêmement fréquents dans la littérature populaire. Le seul mariage évoqué dans les récits de Hawthorne est celui de Hester et de Chillingworth, qui s'avère être un échec total. Les souvenirs que la jeune femme en garde sont amers. L'affection mutuelle, telle que celle décrite dans les scènes de félicité conjugale des romans sentimentaux, n'a sans doute jamais existé entre les époux. En effet, Chillingworth fait partie des personnages qui sont incapables d'éprouver des sentiments. A travers ce couple, Hawthorne montre que, contrairement à ce que les auteurs de littérature sentimentale pensaient, le mariage ne garantit en rien le bonheur et l'affection mutuelle. En outre, le départ de Hester montre aussi que le mariage n'est pas un gage de stabilité et qu'il est vain de penser que cette institution peut garantir la stabilité de la société. En lieu et place de scènes de mariage ou de vie conjugale heureuse, les récits de Hawthorne dévoilent des épisodes de séduction. C'est ce qui se produit dans *The House of the Seven Gables*, lorsque Holgrave cherche à hypnotiser Phoebe. Dans *Histoire de la sexualité*<sup>448</sup>, Michel Foucault explique que la séduction est, au dix-neuvième siècle, une « sexualité

---

<sup>447</sup> Jan LEWIS, « The Republican Wife: Virtue and Seduction in the Early Republic, » *William and Mary Quarterly* 44.4 (October 1987) 6.

<sup>448</sup> Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p. 56.

périphérique », au sens où elle ne correspond pas à la norme qu'est le mariage. Symboliquement, la séduction est aussi un danger pour l'individu qui est susceptible de perdre son intégrité en se laissant conquérir par l'autre. Dans l'imaginaire du dix-neuvième siècle, la séduction évoque également une menace pour l'équilibre de la nation puisqu'elle a lieu en dehors du mariage et que celui-ci représente la stabilité<sup>449</sup>. Nous avons le sentiment que ces écarts entre les récits de Hawthorne et la littérature populaire permettent à l'auteur de se distancier du discours de la domesticité. Ceci s'explique sans doute par le fait que l'auteur voyait ce discours comme une stratégie de contrôle des émotions, du corps, de la sexualité et des sentiments. Car, bien que ne s'en donnant pas le nom, par sobriété et pudibonderie, le discours de la domesticité est un discours du sexe. En effet, il a trait à la maisonnée qui, pour Foucault, est au dix-neuvième siècle :

[...] un réseau de plaisirs-pouvoirs articulés selon des points multiples et avec des relations transformables. La séparation des adultes et des enfants, la polarité établie entre la chambre des adultes et des enfants, la ségrégation relative des garçons et des filles, [...] tout cela fait de la famille, même ramenée à ses plus petites dimensions, un réseau complexe saturé de sexualités multiples, fragmentaires et multiples<sup>450</sup>.

De plus, en valorisant certains traits de la personnalité féminine, le discours de la domesticité cherche à « dire non aux activités infécondes, [à] bannir les plaisirs d'à côté, [à] réduire, ou [à] exclure les pratiques qui n'ont pas pour fin la génération<sup>451</sup> ». Pour Michel Foucault, ce type de discours sert l'état parce qu'il répond aux soucis élémentaires « [d']assurer le peuplement, [de] reproduire la force du travail, [de] reconduire la forme des rapports sociaux ; bref [d'] aménager une sexualité économiquement utile et politiquement conservatrice<sup>452</sup> ». Il correspond à ce que Foucault appelle une « technique polymorphe du pouvoir », c'est-à-dire, à un canal qui fait « parvenir le pouvoir jusqu'aux conduites les plus ténues et les plus individuelles<sup>453</sup> ». Il constitue « une autre façon de distribuer le jeu des pouvoirs et des plaisirs<sup>454</sup> ».

Soulignons cependant certaines similitudes entre *The House of the Seven Gables* et les romans sentimentaux. Hawthorne semble partager la même confiance que les auteurs de littérature

---

<sup>449</sup> Elizabeth BARNES, *States of Sympathy: Seduction and Democracy in the American Novel*, New York: Columbia UP, 1997, p. 9.

<sup>450</sup> Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 63.

<sup>451</sup> *Ibid.* p. 50.

<sup>452</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>453</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>454</sup> *Ibid.* p. 64.

populaire dans les vertus de la femme et dans sa capacité à créer du lien social. En d'autres termes, la théorie des sphères séparées et l'équilibre qu'elle engendre paraît répondre à l'angoisse que suscite l'instabilité de la société chez l'auteur. En fait, si Hawthorne s'approprie un pan du discours de la domesticité et des sphères séparées, c'est parce que ces notions participent de la philosophie de l'ordinaire. Ils fournissent donc à l'individu l'occasion de s'inscrire pleinement dans le quotidien et de trouver une place dans un espace social. Au début du récit, le deuxième récit long semble se calquer sur la littérature populaire. De nombreux éléments thématiques présents dans *The House* semblent empruntés aux romans sentimentaux. Ainsi, les ruines de la maison constituent l'un des topoi de la littérature sentimentale, notamment de la poésie, comme le montre Philip Fisher<sup>455</sup> : « Many of the major narrative poems occur as meditations on an uninhabited place to which reality can never be restored ». Il cite « Deserted Village » de Oliver Goldsmith<sup>456</sup> ou encore « The Ruined Cottage » de Wordsworth<sup>457</sup>. Dans ces poèmes comme dans le récit de Hawthorne, le spectacle d'un édifice en ruines fournit l'occasion à la voix narrative de méditer sur l'impossibilité de résister au passage du temps. Toujours selon Fisher, les personnages des romans sentimentaux sont très souvent comparés à des édifices en ruines, comme l'est Hepzibah. Le critique explique l'importance des ruines dans ce type de littérature et leur rapport avec la notion de compassion :

The melancholy of ruins, whether human or inanimate, depends upon the presence of the witness for whom the stories of suffering and of failure to survive, stories that, because they are deep in the past, invite no compensation and provide no hope of redress, offer, instead, training in pure feeling and response. Such training lies in the heart of sentimental novels<sup>458</sup>.

De plus, le narrateur de *The House* insiste sur l'opposition entre espaces intérieur et extérieur qui est au cœur du discours de la domesticité. L'organisation même du récit matérialise cette opposition. Le narrateur prend soin de clore le premier chapitre en décrivant l'extérieur de la maison avant de dépeindre ce qui se passe derrière les murs de la vieille demeure. Le narrateur joue avec les conventions littéraires et le lecteur. Ce dernier se demande si la suite

---

<sup>455</sup> Philip FISHER, *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel*, New York; Oxford UP, 1987, p. 120.

<sup>456</sup> Oliver GOLDSMITH, « The Deserted Village », in *The Poetical and Dramatic Works of Oliver Goldsmith*, London: Rivington and Co., 1780.

<sup>457</sup> William WORDSWORTH, « The Ruined Cottage », in *Poems of William Wordsworth*, London, Paris: Nelson and Son, 1985.

<sup>458</sup> Philip FISHER, *op. cit.*, p. 121.

du récit aborde les thèmes récurrents des magasins populaires. Il se demande si le récit vise à décrire les différentes tâches incombant aux femmes.

De même, l'influence de Phoebe sur les autres personnages qui vivent dans la maison aux sept pignons fait de l'héroïne un archétype de la culture populaire. Son attitude correspond à ce que l'on attend d'une jeune femme au dix-neuvième siècle, puisqu'elle fait le choix de la sphère privée plutôt que celui de la sphère publique. Nous apprenons en effet qu'elle a eu l'occasion d'exercer le métier d'institutrice (*House*, 77) ou encore de vendeuse (*House*, 78), mais c'est finalement le rôle de maîtresse de maison qu'elle décide d'endosser en s'installant définitivement avec Holgrave, Hepzibah et Clifford. C'est cette attitude positive, qui consiste à respecter le rôle que la société attend d'elle, qui lui permet de pouvoir laisser derrière elle sa famille (son père et sa belle-mère) sans que le lecteur ait le sentiment qu'elle viole les standards de la féminité. Notons une différence entre le texte de Hawthorne et le roman de Louisa May Alcott, *Work*, qui relate les aventures de Christie, présentée, au début du récit, comme une jeune fille insouciant et immature. Cette dernière décide de quitter sa famille et de se lancer, seule, dans la vie. Elle multiplie les expériences qui, toutes, la laissent insatisfaite :

So, after several disappointments, Christie decided that her education was too old-fashioned for the city, and gave up the idea of teaching. Sewing she resolved not to try till every thing else failed; and, after a few more attempts to get writing to do, she said to herself, in a fit of humility and good sense: "I'll begin at the beginning, and work my way up. I'll put my pride in my pocket, and go out to service"<sup>459</sup>.

Progressivement, Christie finit par comprendre que seuls un mari et une famille peuvent la rendre heureuse. Contrairement à *Work*, *The House* n'est pas un *bildungsroman*. Lorsque s'ouvre le récit de Hawthorne, Phoebe a déjà acquis une certaine maturité et est prête à endosser son rôle de maîtresse de maison. Ceci prouve que le récit de Hawthorne n'a pas de visée didactique.

La qualité qui caractérise le mieux Phoebe est sans doute la gaieté. Elle est décrite comme une jeune fille au caractère constant et au visage souriant (« The young, blooming and very cheerful face » (*House*, 68)). Dans la littérature populaire, ces qualités étaient valorisées. De

---

<sup>459</sup> Louisa May ALCOTT, *Work; A Story of Experience*, op. cit., < [ftp://ftp.archive.org/pub/etext/etext03/wasoe10.txt](http://ftp.archive.org/pub/etext/etext03/wasoe10.txt) > Consulté le 28 juillet 2006.

même, à plusieurs reprises, le narrateur compare Phoebe à un rayon de soleil qui illumine la maison aux sept pignons (« a ray of sunshine », (*House*, 68)). Cette métaphore du soleil et du cercle familial était très souvent employée dans les poèmes et les récits au dix-neuvième siècle. Dans un article de 1854 publié dans le magazine *Gleason's Pictorial*, la maison était comparée à : « a central sun, around which revolves a happy and united band of warm, loving hearts<sup>460</sup> ». Enfin, la jeune fille semble s'épanouir parfaitement dans son nouveau rôle de maîtresse de maison et trouve beaucoup de plaisir à s'occuper des autres habitants : « It betokened the cheeriness of an active temperament, finding joy in its activity, and therefore rendering it beautiful » (*House*, 76). Le travail domestique qu'elle accomplit est même comparé à un jeu : « [...] labor, while she dealt with it, had the easy and flexible charm of play » (*House*, 82). Le caractère pénible des tâches domestiques est complètement occulté. Jamais le narrateur de Hawthorne n'évoque l'idée de devoir moral, contrairement à William A. Alcott qui, dans *The Young Wife; The Duties of Women in Marriage Relations*<sup>461</sup> (1837), déclare à propos de la femme mariée : « [She] owes to her husband and to the world to be cheerful ». Hepzibah est l'antithèse de Phoebe. A sa joie et sa légèreté s'oppose la gravité de la vieille dame. Le narrateur insiste sur l'expression de colère qui ne quitte jamais son visage : « [...] with her near-sighted scowl, as if frowning down some bitter enemy » (*House*, 36). Le narrateur range la vieille dame parmi les êtres incapables d'éprouver de l'amour, et donc d'accomplir ce que fait Phoebe dans la maison aux sept pignons : « She never had a lover – poor thing, how could she? – or even knew by her own experience, what love technically means » (*House*, 32). En fait, nous avons l'impression que Hawthorne se sert du personnage de la vieille dame pour souligner l'artificialité et les simplifications opérées par la littérature sentimentale et les manuels de savoir-vivre destinés aux jeunes filles. Ce type de littérature offrait souvent des conseils d'ordre pratique pour que les lectrices apprennent à contrôler leurs émotions et puissent devenir de parfaites épouses : « If you allow every temper of the heart to find a corresponding expression in the muscles of the face, you will be sure to spoil the fairest countenance<sup>462</sup> ». Dans la même veine, un autre manuel conseillait aux jeunes filles : « never speak or look cross<sup>463</sup> ». C'est dans ce but, afin de relativiser les conseils et les conclusions tirées par cette littérature, que, à plusieurs reprises, le narrateur rectifie l'impression laissée

<sup>460</sup> *Gleason's Pictorial* 7 (December 9, 1854) cité par John Corrigan, *op. cit.*, p. 176.

<sup>461</sup> William A. ALCOTT, *The Young Wife; The Duties of Women in Marriage Relations* (1837) in Joel PFISTER and Nancy SCHNOG. *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America*, New Haven and London: Yale UP, 1977, p. 91.

<sup>462</sup> *How to be a Lady: A Book for Girls, Containing Useful Hints of the Formation of Character*, 15<sup>th</sup> ed. (1855), cité par John Corrigan, *op. cit.*, p. 139.

<sup>463</sup> *Well-Spring* 15 (July 2, 1858) cité par J. Corrigan, *op. cit.* p. 139.

par Hepzibah, en précisant qu'il n'y a, chez elle, aucune trace de méchanceté.

Par ailleurs, Phoebe s'oppose aux « moody women », ces héroïnes au tempérament affirmé, donnant libre cours à leurs humeurs et leurs émotions. Dans *Inventing the Psychological*, Joel Pfister déclare à propos des différents types de personnages féminins de la littérature du dix-neuvième siècle : « Sentimental writers denounced these women as reckless agents of marital destruction and promoted the ideal of the habitually 'cheerful' woman<sup>464</sup> ». Il montre que l'objectif didactique de certains récits populaires tels que *A New England Tale*<sup>465</sup> (1822) de Catharine M. Sedgwick et *Wide Wide World*<sup>466</sup> (1851) de Susan Warner est d'apprendre aux lectrices à réprimer certaines émotions négatives telles que l'anxiété, la tristesse, la nervosité et l'irritabilité<sup>467</sup>. Ce type de récits possède, en général, une organisation assez caractéristique. Les lectrices découvrent, au début de l'intrigue, une jeune fille qui, dans un premier temps, refuse de se plier aux attentes de la société et décide de s'éloigner de sa famille pour mener une vie indépendante, en général dans une grande ville. Mais, après plusieurs mauvaises expériences, l'héroïne se rend compte que son bonheur se trouve dans une vie de famille et elle accepte de devenir une épouse dévouée. Hawthorne prend certaines libertés par rapport au discours de la domesticité. Dans les récits longs de Hawthorne, l'archétype de la « moody woman » est contourné. Hawthorne crée des héroïnes que les critiques ont appelées des « dark ladies »<sup>468</sup>. Ces dernières ne se résignent jamais à devenir des maîtresses de maison dévouées à leurs maris et leurs enfants. La seule exception se trouve sans doute dans *The Marble Faun*. Miriam la passionnée finit par accepter l'amour de Donatello. Cependant, rien ne nous est dit sur leur couple. Le récit se clôt alors que Donatello commence à purger sa peine. Selon nous, Hawthorne se méfiait de ce type de femmes. Il les pensait trop instables pour fonder un foyer et créer du lien social<sup>469</sup>. C'est pour cela que, généralement, les « dark ladies » s'adoucissent à mesure que le récit progresse (Hester) ou sont éliminées (Zenobia) lorsque leur mode de vie ne peut pas s'inscrire dans un processus de création de lien social.

Notons que le narrateur de Hawthorne insiste sur le caractère plutôt ordinaire des attributs de Phoebe. Il fait d'elle un personnage identifiable par tous les lecteurs : « The young girl, so fresh, so unconventional, and yet so orderly and obedient to common rules, as you at once

<sup>464</sup> Joel PFISTER and Nancy SCHNOG, *op. cit.*, p. 9.

<sup>465</sup> Catharine M. SEDWICK, *A New England Tale*, New York: Penguin Classics, 2003 [1822].

<sup>466</sup> Susan WARNER, *op. cit.*

<sup>467</sup> Joel PFISTER, *op. cit.*, p. 87.

<sup>468</sup> Luther S. LUEDTKE, *Nathaniel Hawthorne and the Romance of the Orient*, Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989.

<sup>469</sup> Nous développons davantage cette idée dans la partie intitulée « Phoebe et Holgrave ».

recognized her to be, was widely in contrast, at that moment, with everything about her » (*House*, 68). Il est intéressant de noter la précision apportée ici par le narrateur qui prend soin de spécifier que Phoebe, malgré le caractère commun de son apparence, semble avoir une personnalité qui lui est propre. De la même manière, la jeune fille est présentée comme se respectant elle-même. Elle semble avoir une bonne connaissance de sa personnalité et sait ce qui est bon ou non pour elle. Cette précision, assez anodine en apparence, témoigne, en fait, d'un questionnement autour du discours de la domesticité. En effet, dans *Business of the Heart*, John Corrigan montre que certains intellectuels s'interrogèrent sur la notion de compassion. Chaque femme était censée éprouver ce sentiment. Certains pensaient que les femmes encourageaient le danger d'oublier leur propre identité, à force de se concentrer sur les besoins de ceux qui les entouraient : « Her Christian education taught her little acts of self-denial, the quiet, unobtrusive attention to little things, which contribute so much to the happiness of others<sup>470</sup> ». Dans *The House*, l'écueil que pouvait représenter cette abnégation est formulé à travers le personnage de Hepzibah qui ne vit que pour son frère.

#### a. La transformation de la maison en un espace social

Comme les héroïnes de la littérature populaire, Phoebe est une parfaite maîtresse de maison. Sa présence à Salem se manifeste de façon concrète à travers les changements et les améliorations qui se produisent dans la maison aux sept pignons. En effet, grâce à elle, la maison semble tout à coup se réorganiser pour devenir un lieu de vie agréable. Ces améliorations de la vie quotidienne correspondent à l'une des idées majeures du discours de la domesticité. En effet, beaucoup d'auteurs de fictions ou de magazines destinés aux femmes insistaient sur l'importance d'avoir une maison organisée de façon rationnelle. Dès son arrivée à Salem, Phoebe applique les préceptes du discours de la domesticité et prend en main l'intérieur de la maison aux sept pignons. Elle est présentée comme possédant un esprit pratique, qualité très valorisée par Catharine E. Beecher dans *A Treatise on Domestic Economy* (1841)<sup>471</sup> :

Little Phoebe was one of those persons who possess, as their exclusive patrimony, the gift of practical arrangement. It is a kind of natural magic, that enables these favored ones to bring out the hidden

<sup>470</sup> John Corrigan, *op. cit.*, p. 142.

<sup>471</sup> Catharine E. BEECHER, « On Healthful Food », in *A Treatise on Domestic Economy, For the Use of Young Ladies at Home, and at School*, Boston: T.H. Webb, 1842. <http://www.iath.virginia.edu/utc/sentimnt/snesceba1t.html>, Consulté le 28 juillet 2006.

capabilities of things around them; and particularly to give a look of comfort and habitableness to any place which, for however brief a period, may happen to be their home. (*House*, 71-72)

Il semble important de nous arrêter un instant sur le choix du vocabulaire de l'auteur et en particulier sur l'emploi du mot « gift ». Dans le contexte du dix-neuvième siècle, ce terme évoque les recherches de Darwin et la théorie de l'évolution. En effet, dans son étude sur le contexte de la littérature du dix-neuvième siècle, Philip Fisher attire notre attention sur ce point : « Under this word [gift] is hidden a Darwinian account of style and skills, temperamental traits, that when summed up, point toward extinction or dominance<sup>472</sup> ». Ceci signifie que le narrateur range Phoebe dans une certaine catégorie de femmes, les bonnes maîtresses de maison, qui ont la capacité de maîtriser parfaitement l'espace intérieur. Ainsi, indirectement, le narrateur de Hawthorne fait de la maison le locus le mieux adapté à la femme. Selon nous, si l'auteur (à travers le narrateur) cautionne certains éléments du discours de la domesticité, ce n'est pas pour contrôler la femme en lui assignant une place et une fonction dans la société. En fait, Hawthorne semble valider l'organisation de l'espace tel qu'il apparaît dans le discours de la domesticité parce qu'il a l'intuition que cette organisation génère du lien social.

Notons, par ailleurs, que le discours de Darwin peut servir de grille de lecture pour comprendre comment Hawthorne envisageait la sphère publique à son époque. Il nous semble qu'il considérait ce domaine (et en particulier le monde des affaires) comme un environnement, au sens où Darwin l'entendait, c'est-à-dire, comme un espace où les individus sont en compétition et où seuls les plus forts peuvent survivre. De tous les récits de Hawthorne, *The House of the Seven Gables* traduit le mieux cette impression, puisque le thème de la réussite dans le monde des affaires y est évoqué à travers le magasin de Hepzibah. En adoptant ce schéma de lecture, nous aboutissons aux mêmes conclusions que dans les deux chapitres précédents. Ainsi, la sphère publique, telle que l'auteur se la représente, apparaît comme un milieu hostile. A l'inverse, le domaine privé et familial est perçu comme un espace protecteur et réconfortant.

Mais revenons à la relation de Phoebe à l'espace familial. Pour souligner l'efficacité de la jeune fille, le narrateur insiste sur le contraste entre l'état de la maison avant et après sa venue. Avant son arrivée, la maison se présente comme un lieu de vie assez désagréable, sans aucun

---

<sup>472</sup> Philip FISHER, *op. cit.*, p. 67.

confort, où les habitants ne prennent aucun plaisir à séjourner. Le narrateur met en lumière l'austérité des lieux (« the creaking and carpetless staircase » (*House*, 71)) et le confort spartiate de la chambre où dort Phoebe :

[...] Phoebe's waste, cheerless, and dusky chamber, which has been untenanted so long – except by spiders, and mice, and rats, and ghosts – that it was all overgrown with the desolation, which watches to obliterate every trace of man's happier hours. (*House*, 72)

En l'espace de quelques heures, Phoebe transforme sa chambre et fait de cette pièce un espace de vie chaleureux et accueillant : « [It] had been purified of all former evil and sorrow by her sweet breath and happy thoughts » (*House*, 72).

Phoebe est également chargée de l'organisation des repas dans la maison aux sept pignons. Dans les remarques du narrateur, nous reconnaissons les préceptes des manuels de savoir-vivre destinés aux jeunes filles : « Life, within doors, has few pleasanter prospects than a neatly arranged and well-provisioned breakfast-table » (*House*, 100). L'application et le soin qu'elle met dans la confection de repas fonctionnent comme une offrande que la jeune fille fait aux autres personnages. Le temps qu'elle passe à cuisiner et à dresser une table accueillante est un don pour ceux qu'elle aime. De plus, son rapport à la nourriture lui procure un ancrage dans le quotidien puisque les repas qu'elle confectionne répondent aux besoins immédiats de ses amis. Le narrateur insiste tout particulièrement sur l'investissement de Phoebe dans le quotidien, et sur l'importance que cela lui confère auprès des habitants de la maison : « She was real! Holding her hand, you felt something; a substance, a warm one; and so long as you should feel its grasp, soft as it was, you might be certain that your place was good in the whole sympathetic chain of human nature » (*House*, 141). Phoebe est la représentante de la philosophie du quotidien dans *The House*, comme l'est Hester, de façon différente, dans *The Scarlet Letter*. Les talents culinaires de Phoebe ont des qualités semblables au dévouement de Hester pour les Bostoniens, au sens où ils fournissent aux habitants de la maison une occasion de partager. Phoebe s'oppose à Clifford qui, à la vulgarité du quotidien, préfère la beauté de l'art. Elle est également différente de Holgrave qui se tourne en permanence vers l'avenir et qui ne vit qu'à travers les réformes qui, il l'espère, transformeront, un jour, la société américaine. Hawthorne, qui, on l'a vu, condamnait toute forme de vie en marge de la société, ne pouvait qu'apprécier cet ancrage dans le réel. En effet, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction de ce chapitre, il pensait que l'implication

des individus dans la société était nécessaire pour maintenir la cohésion de l'espace public. L'appropriation de l'espace de la cuisine représente la première étape de la transformation de la maison en un espace social. La nourriture dans *The House* a une vocation sociale. Lorsque Clifford découvre pour la première fois les talents de cuisinière de Phoebe, il se précipite sur les différents mets qu'elle a concoctés. Ceci crée, chez elle, un profond malaise :

He ate food with what might almost be termed voracity, and seemed to forget himself, Hepzibah, the young girl, and everything else around him, in the sensual enjoyment which the bountifully spread table afforded. [...] the effect was painful, and made Phoebe droop her eyes. (*House*, 107)

L'inconfort éprouvé par Phoebe vient du fait que, pour elle, la nourriture représente avant tout un moyen de communiquer et d'entrer en contact avec ses camarades. En d'autres termes, elle n'est pas simplement destinée à remplir une fonction physiologique. Par ailleurs, cette scène évoque un autre passage où nous découvrons Phoebe en train de nourrir les animaux de la basse-cour. Le parallèle entre ces deux épisodes est assez ironique puisque la jeune fille sort plus satisfaite de son contact avec les volatiles que de son rapport avec Clifford. En effet, contrairement au vieil homme, les poules ne se contentent pas de picorer les aliments apportés par la jeune fille. Phoebe a également l'impression qu'elles communiquent avec elle :

The chicken crept through the pales of the coop, and ran with some show of liveliness to her feet; while Chanticleer and the ladies of his household regarded her with queer, sidelong glances, and then croaked one to another, as if communicating their sage opinion of her character. (*House*, 89)

L'attitude de Clifford nous renseigne sur la situation de la maison aux sept pignons avant l'arrivée de Phoebe. Chacun des résidents mène sa propre existence sans se soucier des autres. Au moment où Phoebe découvre les lieux, la maison est constituée de plusieurs espaces privés (les chambres) où se replient les habitants. La maison aux sept pignons n'est pas, à proprement parler, une maison. En effet, dans un article intitulé « Home: The Promise and Predicament of Private Life at the End of the Twentieth Century<sup>473</sup> », Krishan Kumar résume les qualités associées à l'espace domestique et souligne l'importance de l'esprit de communauté au sein de la maison : « The private of the home is a 'public good' whose

---

<sup>473</sup>Krishan KUMAR, « Home: The Promise and Predicament of Private Life at the End of the Twentieth Century » in Jeff WEINTRAUB and Krishan KUMAR eds, *Public and Private Thought in Practice*, op. cit., pp. 206-336.

strength and survival depend on its members' willingness to subordinate their individual wishes to its collective needs<sup>474</sup>». Dès lors que cette intimité commune disparaît (comme c'est le cas dans la maison aux sept pignons), on peut considérer que la maison perd son rôle d'espace de vie familiale.

Si l'on resitue le rôle de la maison aux sept pignons dans le récit, l'analogie avec l'hôtel est encore plus frappante. Ainsi, la vieille demeure paraît être un lieu de transition pour les personnages. C'est l'endroit où ils s'arrêtent, un peu par hasard, faute de mieux. C'est ce qui se produit pour Clifford qui, à sa sortie de prison, n'a d'autre choix que de rejoindre sa sœur. C'est aussi ce qui se passe pour Holgrave qui s'installe là, on peut le supposer, parce que Hepzibah a besoin d'argent. La fonction de la maison semble se limiter à loger les habitants. Ses frontières avec l'espace public, et en particulier avec la sphère du commerce, sont trop poreuses pour faire d'elle un lieu d'intimité familiale. La maison aux sept pignons contraste avec la maison de Zenobia qui possède de nombreux remparts contre les intrusions extérieures. Néanmoins, les deux maisons semblent illustrer la même idée. Elles soulignent la facilité avec laquelle la sphère publique peut contaminer l'espace privé. Mais, la façon dont elles mettent ceci en évidence est inverse. La maison de ville de *The Blithedale Romance* insiste sur l'importance des barrages de protection. On l'a vu, le rideau et le salon permettent à Zenobia de contenir la curiosité de Coverdale. La maison aux sept pignons montre les conséquences de l'absence de barrages de protection.

Mais revenons au rôle positif de Phoebe. Petit à petit, la jeune fille réussit à créer du lien social entre les différents habitants. Elle a le pouvoir de construire un groupe et de créer une identité sociale partagée par les différents protagonistes. Pour Hawthorne, la famille est, par définition, un espace social. La cellule familiale est synonyme, non seulement d'intimité et de réconfort, mais aussi de stabilité : « Now, Phoebe's presence made a home about her – that very sphere which the outcast, the prisoner, the potentate, the wretch beneath mankind, the wretch aside from it, or the wretch above it, instinctively pines after – a home! » (*House*, 140-41).

La lecture est le moyen utilisé par Phoebe pour apprivoiser progressivement ses camarades et, en premier lieu, Clifford : « Here, sometimes, in this green play-place [...], Phoebe read to Clifford. Her acquaintance, the artist, who appeared to have a literary turn, had supplied her

---

<sup>474</sup> *Ibid.* p. 227.

with works of fiction, in pamphlet-form, and a few volumes of poetry... » (*House*, 145). La lecture permet à Clifford de quitter l'espace purement privé de sa chambre et d'intégrer l'espace de la maison et du jardin. Autrement dit, le livre représente pour lui un premier pas vers la socialisation. Même si le narrateur ne nous fournit malheureusement pas beaucoup de détails à propos des livres lus par Phoebe, nous pouvons cependant émettre quelques hypothèses. Ainsi, tout d'abord, nous avons le sentiment qu'il s'agit de productions américaines. En effet, le narrateur oppose les auteurs sélectionnés par Hepzibah à ceux lus par Phoebe. La vieille dame se tourne vers les écrivains anglais classiques. Parmi les poètes, elle choisit Alexander Pope (*The Rape of the Lock* (1714)), John Dryden (*Miscellanies* (1684)). Clifford n'approuve pas son choix. La remarque du narrateur nous laisse entendre que ce genre d'ouvrages, qui paraissent si brillants à première vue, perdent leur effet au fil du temps<sup>475</sup> :

These, and all such writers of society, whose new works glow like the rich texture of a just woven carpet, must be content to relinquish their charm, for every reader, after an age or two, and could hardly be supposed to retain any portion of it for a mind, that had utterly lost its estimate of modes and manners. (*House*, 134)

Hawthorne semble penser que ces œuvres ne sont efficaces que par leur recherche stylistique. Cependant, elles ne parviennent pas à survivre au passage des années. Hepzibah se tourne également vers le genre romanesque. Parmi les romanciers, elle retient Samuel Johnson (*The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759)). Clifford ne veut pas écouter ce récit parce qu'il lui renvoie sa propre expérience. En effet, *Rasselas* retrace l'histoire d'un prince qui, après avoir vécu une vie de reclus dans son royaume, décide de partir à la découverte du monde extérieur. La sélection de Phoebe est plus adaptée aux envies de Clifford. Phoebe choisit apparemment des ouvrages contemporains écrits par des auteurs américains. Écoutant son plaisir personnel, elle sélectionne des romans populaires qui laissent Clifford indifférent :

Pictures of life, scenes of passion or sentiment, wit, humor, and pathos, were all thrown away, or worse than thrown away, on Clifford; either because he lacked an experience by which to test their truth, or because his own griefs were a touch-stone of reality that few feigned emotions could withstand. (*House*, 146)

---

<sup>475</sup> Le *Miscellanies* de John Dryden contient beaucoup de traductions des poètes antiques (Ovide, Horace, Homer...). *The Rape of the Lock* est un poème satirique qui transforme un sujet trivial et ordinaire en une aventure épique.

Derrière l'indifférence de Clifford se lit le mépris de l'auteur pour qui ce genre de littérature fonctionne sur des mécanismes trop simplistes et surfaits : « Is not the world sad enough, in genuine earnest, without making a pastime of mock-sorrows? » (*House*, 146). En fait, seule la poésie (sans doute contemporaine) semble répondre aux envies de Clifford : « With poetry, it was rather better. He delighted in the swell and subsidence of the rhythm, and the happily recurring rhyme » (*House*, 146). Il est intéressant de souligner que la lecture à voix haute est ce qui plaît avant tout à Clifford dans sa rencontre avec le livre. C'est la raison pour laquelle le narrateur insiste sur la tessiture de la voix de Phoebe : « Phoebe's voice had always a pretty music in it, and could either enliven Clifford, by its sparkle and gaiety of tone, or soothe him by a continued flow of pebbly and brook-like cadences » (*House*, 145-46). Cette remarque est très intéressante parce qu'elle situe les séances de lecture de Phoebe dans un contexte culturel. En effet, dans *The House of the Seven Gables*, Hawthorne évoque un rapport au livre correspondant à l'usage traditionnel de la lecture. Roger Chartier remarque que dans l'Amérique puritaine et jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, la relation de l'individu au livre se fait par « l'écoute de textes lus et relus à haute voix dans la famille ou à l'église, [par] la mémorisation de ces textes entendus, plus reconnus que lus, [par] leur récitation pour soi et pour les autres<sup>476</sup> ». Roger Chartier montre que entre 1750 et 1850, une nouvelle manière de lire s'imposa en Nouvelle Angleterre et en Allemagne : « Elle est lecture de textes nombreux, lus dans une relation d'intimité, silencieusement et individuellement<sup>477</sup> ». Hawthorne semble valoriser l'ancien rapport à la lecture parce qu'il le considère comme une forme de sociabilité. Il envisage la lecture comme un moyen de créer du lien social. Cependant, contrairement à ce qui se faisait traditionnellement lors des séances de lectures communes, le livre est laïcisé et s'émancipe des célébrations religieuses. Roger Chartier rappelle à ce propos que dans la culture protestante, l'individu avait un rapport très intime à la Bible. Parlant des anciennes habitudes de lecture, il déclare :

Dans l'Allemagne réformée comme dans l'Amérique puritaine, la Bible constitue évidemment la nourriture première de cette pratique plurielle de l'écrit. [...] Dans ce style ancien, la lecture est révérence et respect pour le livre, parce qu'il est rare, parce qu'il est chargé de sacralité, même lorsqu'il est profane, parce qu'il enseigne l'essentiel<sup>478</sup>.

<sup>476</sup> Roger CHARTIER, « Du lire au livre », in *Pratiques de la lecture*, sous la direction de Roger Chartier, Paris : Payot, 1985, pp. 79-113, p. 89.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 89.

Dans *The House of the Seven Gables*, Hawthorne élabore sa propre définition du rapport à la lecture. Il se situe entre tradition et modernité. Il cherche à créer un rapport au livre qui repose uniquement sur la notion de plaisir. Ainsi, d'une part, il évacue tout ce qui a trait au religieux et à la morale. D'autre part, il fait le choix de valoriser la proximité entre les lecteurs et l'échange. La lecture de Phoebe n'est pas une lecture passive. Elle est agrémentée de commentaires : « It pleased him [Clifford] more, and was better for his inward welfare, that Phoebe should talk, and make passing occurrences vivid to his mind by her accompanying description and remarks » (*House*, 146). Nous avons le sentiment que Hawthorne refuse de faire de la lecture l'occasion de se replier sur soi. Notons que, dans *Work*, le récit de Louisa May Alcott, la lecture est également présentée comme un catalyseur de lien social, même si la nature de ce lien prend une forme différente. Les livres permettent à Christie, l'héroïne, de sortir de sa solitude. Grâce aux livres, la jeune fille se construit un espace social imaginaire : « Christie loved books; [...] This amusement lightened many heavy hours, peopled the silent house with troops of friends, and, for a time, was the joy of her life<sup>479</sup> ». Dans *The House* comme dans *Work*, la fonction pédagogique du livre est occultée puisque le but ultime de la lecture est le plaisir et l'amusement. Par ailleurs, on comprend d'ores et déjà que la littérature fournit l'occasion de construire des espaces sociaux pluriels. Dans *The House of the Seven Gables*, la lecture donne une dynamique à l'espace familial. Dans *Work*, elle met en place un espace social imaginaire<sup>480</sup>.

Notons également que, très souvent, pour la classe moyenne américaine du dix-neuvième siècle, le livre était considéré comme une commodité, un objet doté d'une valeur marchande, qu'il était de bon ton d'exposer à la vue de tous. Il était le symbole d'un consumérisme considéré comme vertueux<sup>481</sup>. Ce rapport aux livres se retrouve chez le personnage de Judge Pyncheon qui semble considérer le livre comme un objet de décoration. Judge Pyncheon apprécie davantage les ouvrages pour ce qu'ils représentent (le savoir) que pour leur contenu :

‘I know how much he [Clifford] requires – how much he used to require – with his delicate taste, and his love of the beautiful. Anything in my house – pictures, books, wine, luxuries of the table – he may command them all!’ (*House*, 127)

---

<sup>479</sup> Louisa May ALCOTT, *Work; A Story of Experience*, op. cit., < <ftp://ftp.archive.org/pub/etext/etext03/wasoe10.txt> > Consulté le 28 juillet 2006.

<sup>480</sup> Ce point est développé dans la dernière partie de ce chapitre.

<sup>481</sup> Glenn HENDLER, op. cit., p. 89.

Ainsi, le récit nous dévoile ce que représentait la littérature pour Hawthorne. Nous comprenons que lire était pour lui une forme de sociabilité. C'est pour cette raison que la lecture acquiert une place de choix dans l'organisation de la maison aux sept pignons. Cette activité transforme la vieille demeure en une sorte d'institution de la sphère publique. Grâce à Phoebe, la maison devient le café littéraire dont parle Habermas dans *L'espace public*<sup>482</sup>, c'est-à-dire, un espace de communication et d'échange entre les individus, ce que, dans notre analyse, nous appelons un espace social. Ceci nous renseigne également sur la façon dont Hawthorne envisageait l'art. Il semblait attribuer à l'œuvre littéraire le pouvoir de tisser du lien social entre les différents acteurs qui prennent part à cette œuvre, entre l'écrivain et les différents lecteurs, comme nous le suggérons à la fin de cette partie.

Pour finir, notons que Phoebe semble avoir plus d'envergure que les héroïnes des romans populaires. La jeune fille est plus qu'une simple maîtresse de maison ou qu'une mère de substitution. Elle est celle qui donne un élan nouveau à la maison et qui re-dynamise l'espace familial. Parce que le narrateur insiste sur sa puissance régénératrice, Phoebe ressemble à une figure biblique. Son nom évoque la lumière de Dieu sur les Hommes<sup>483</sup>. Elle pourrait ainsi être associée à l'arbre de vie. Ce symbole matérialise le « Centre », l'axe unissant les trois « régions cosmiques » : le Ciel, la Terre, et l'Enfer<sup>484</sup>. En poussant l'analogie plus loin, on peut affirmer que Phoebe est l'arbre cosmique de la famille Pyncheon. Elle unit le passé (« l'enfer » des Pyncheon, puisque au cours de ces derniers siècles les membres de cette famille ont vécu sous des auspices particulièrement mauvaises), le présent (« la terre ») et l'avenir (« le ciel » des Pyncheon, puisqu'en s'ouvrant sur l'extérieur, en renouant avec le Temps, cette famille « ressuscite »). Par ailleurs, son nom suggère également l'idée de force et d'équilibre. Etymologiquement, il est associé à Artémis, déesse de la nature et de la chasse, et aussi à la lune<sup>485</sup>. En tant que maîtresse de maison, Phoebe se présente donc comme une figure complète. Elle stabilise, défend, protège, ceux avec qui elle vit. En d'autres termes, elle répond parfaitement au rôle que devait endosser la femme dans la culture américaine du dix-neuvième siècle.

---

<sup>482</sup> Jürgen HABERMAS, *L'Espace public*, Paris : Payot, 1962, p. 38.

<sup>483</sup> Le prénom Phoebe évoque le dieu Phoebus et signifie « rayon de lumière ».

<sup>484</sup> Mircea ELIADE. « L'Arbre cosmique [ou arbre de vie] est censé se trouver au Centre du Monde et unit les trois régions cosmiques, car il plonge ses racines dans l'Enfer et son sommet touche le Ciel. » *Histoire des croyances et des idées religieuses. De l'âge de pierre aux mystères d'Eleusis*. (Vol. I). Paris : Payot, 1976. p. 53.

<sup>485</sup> Le dictionnaire étymologique nous fournit les informations suivantes : « Phoebe : fem. proper name, 1390, originally a name of Artemis as the goddess of the moon, from Gk. phoibos "bright, pure," of unknown origin. Masc. form Phoebus was an epithet of Apollo as sun-god (c.1386). » < <http://www.etymonline.com/index.php?search=phoebe&searchmode=none> > Consulté le 15 août 2006.

### c. Phoebe et Holgrave

Notons, pour finir, l'importance que prend l'union finale de Phoebe et de Holgrave. A nos yeux, le couple qu'ils forment sert à évoquer implicitement le danger potentiel du discours de la domesticité. Nous pensons que, pour l'auteur, ce discours comportait les mêmes risques que ceux de l'éducation ou de la médecine. C'est pourquoi, il lui semblait très important de trouver un équilibre entre le discours théorique (quel qu'il soit) et sa mise en pratique. Dans *The Marble Faun*, Hawthorne déforme le discours de la domesticité. Hilda semble en avoir intériorisé les idées majeures, mais elle les applique de façon mécanique, sans croire aux valeurs qu'il véhicule. Le vocabulaire est sans équivoque quand le narrateur la décrit comme une jeune fille sérieuse et ordonnée : « [She has] good little housewifely ways of accuracy and order » (*Faun*, 67). Plus loin, la jeune Américaine est présentée comme capable d'éprouver de la compassion, mais refusant d'entrer en contact avec ceux qui l'entourent : « She is abundantly capable of sympathy, and delights to receive it, but she has no need of love » (*Faun*, 121). Par ailleurs, on pourrait s'attendre à ce que Hilda compatisse avec Miriam. Cloîtrée dans sa tourelle, Hilda souffre : « Poor sufferer for another's sin! » (*Faun*, 330). Mais la jeune artiste n'éprouve pas de la compassion pour son amie. Elle adopte une réaction qui est, au contraire, très égoïste. Elle s'inquiète des conséquences du meurtre sur sa vie, à présent qu'elle a été confrontée au mal. Hilda apparaît comme un être froid, qui refuse de s'ouvrir aux autres. Le narrateur tourne en dérision la relation qu'elle entretient avec les colombes de sa tourelle, suggérant qu'elle est incapable d'échanger et d'aimer : « Her doves often flew in through the windows of the tower, winged messengers, bringing her what sympathy they could, and uttering soft, tender, and complaining sounds, deep in their bosoms, which soothed the girl more than a distincter utterance might » (*Faun*, 331). Hilda évolue dans le domaine de l'abstraction. C'est pourquoi il lui est impossible de créer du lien social. Hilda préfère mener une vie éthérée plutôt que d'entrer en contact avec le groupe. Ainsi, au lieu de confier sa peine à Kenyon, elle cherche du réconfort auprès de la Vierge Marie :

When she trimmed the lamp before the Virgin's shrine, Hilda gazed at the sacred image, and, rude as was the workmanship, beheld, or fancied, [...] a woman's tenderness responding to her gaze. [...] It was not a Catholic kneeling at an idolatrous shrine, but a child, lifting its tear-stained face to seek comfort from a mother. (*Faun*, 331-32)

Son geste n'est pas un acte religieux. Il illustre simplement son mépris pour l'ordinaire. Il montre aussi qu'elle confond le monde des idées et le domaine des sentiments. Hilda ne possède pas les mêmes valeurs que Phoebe et n'a pas la même façon d'aborder l'espace familial. Phoebe est une figure maternelle qui aide quotidiennement les siens ; Hilda recherche une figure maternelle spirituelle. C'est la raison pour laquelle elle se tourne vers le culte marial : « 'Why should not there be a Woman to listen to the prayers of women; a Mother in Heaven for all motherless girls like me!' » (*Faun*, 348). On l'a vu, après s'être confessée, Hilda modifie légèrement sa relation aux autres. Elle s'attache peu à peu à Kenyon et songe, l'espace d'un instant, à quitter le domaine de l'abstraction pour l'épauler : « 'Something weighs upon his spirits. Would I comfort him?' » (*Faun*, 372). La question reste ouverte, mais, quelques lignes plus loin, on comprend que son hésitation est de courte durée. Le sourire avec lequel elle accueille une de ses colombes symbolise la rapidité de son retour dans le domaine de l'abstraction. Il illustre son refus de s'investir réellement avec Kenyon : « The sculptor watched the bird's return, and saw Hilda greet it with a smile » (*Faun*, 372). Hilda semble incapable de dévouer sa vie à l'homme qu'elle a choisi. Dans « Moral Law Cast in Stone<sup>486</sup> », Emily Miller Budick s'interroge sur le couple que forment les deux artistes américains à la fin du récit :

What all this masculinist hardness and coldness on the part of Hilda and Kenyon represents, and what will largely characterize their own marriage to one another, is, quite simply, a lack of that "passion" that characterizes Miriam. It is a refusal of "magnetism" (which is another word for sympathy) as that force that compels human beings into a relationship with one another<sup>487</sup>.

Nous avons le sentiment que, par amour pour Hilda, Kenyon a sacrifié sa conception de la famille. Il rêve d'une femme aimante et bienveillante, comme Phoebe, mais renonce à son rêve parce qu'il a conscience que Hilda ne peut évoluer dans le quotidien et l'ordinaire : « 'How far above me! How unattainable! Ah, if I could lift myself to her region! Or – if it be not a sin to wish it – would that I might draw her down to an earthly fireside' » (*Faun*, 372). Comme très souvent dans les récits longs de Hawthorne, l'âtre symbolise l'espace privé de la famille. Il est associé à la notion de partage. En d'autres termes, l'âtre évoque l'espace social

---

<sup>486</sup> Emily Miller BUDICK, « Moral Law Cast in Stone: Perplexity and Moral Sympathy in Hawthorne's *Marble Faun* », in *Nathaniel Hawthorne: La fonction éthique de l'œuvre*, Annick Duperray et Adrian Harding eds., *op. cit.*, pp. 33-43.

<sup>487</sup> *Ibid.* p.39.

que devrait être idéalement la maison. Hester utilise ce symbole pour évoquer la famille qu'elle espère un jour former avec Dimmesdale : « But in days to come he will walk hand in hand with us. We will have a home and fireside of our own; and thou shalt sit upon his knee » (*Letter*, 261). L'âtre est également associé à la notion d'intimité. Le narrateur de *The Scarlet Letter* utilise ce symbole lorsqu'il montre que la foule assemblée sur la place s'arroge le droit de scruter méticuleusement Hester : « [...] with a whole people, drawn forth as to a festival, staring at the features that should have been seen only in the quiet gleam of the fireside, in the happy shadow of a home, or beneath a matronly veil at church...<sup>488</sup> » (*Letter*, 89). Pour Hawthorne, ce sacrifice envisagé par Kenyon serait, très certainement, condamnable. On a vu, en effet, combien il se montre sévère envers les protagonistes qui tentent de rompre avec la société. A l'image du narrateur du conte de Melville, « I and My Chimney », Kenyon aurait dû résister.<sup>489</sup> La fin du récit nous laisse supposer qu'il a abdiqué devant Hilda :

So, Kenyon won the gentle Hilda's shy affection, and her consent to be his bride. Another hand must henceforth trim the lamp before the Virgin's shrine; for Hilda was coming down from her old tower, to be herself enshrined and worshipped as a household Saint, in the light of her husband's fireside. (*Faun*, 461)

Certes, Hilda a quitté la tourelle et ses colombes, mais elle semble avoir l'intention de transposer son univers éthéré dans l'espace familial qu'elle projette de construire avec Kenyon. Hilda continue de s'imaginer être une sainte et n'est donc pas prête à accepter l'imperfection du quotidien.

Le couple formé par Hilda et Kenyon s'oppose à ceux formés, d'une part, par Miriam et Donatello et, d'autre part, par Phoebe et Holgrave. Dans ces unions, les filles endossent le rôle d'épouses dévouées à leurs amants. Ainsi, Miriam explique l'amour qu'elle porte au jeune Italien : « If Donatello is entitled to aught on earth, it is to my complete self-sacrifice for his

---

<sup>488</sup> Dans « *La Lettre écarlate* ou la Double Exposition », Pierre-Yves Pétillon (Pierre-Yves PETILLON, « *La Lettre écarlate* ou la Double Exposition », *Etudes anglaises*, 4 (2005), pp. 416-427) rappelle qu'en anglais, « exposition signifie faire « des » révélations – découvrir, au vu et au su de tout le monde, les dessous d'une affaire.. » Cependant, pour Hester, l'exposition ne fait aucune révélation. On voit donc que, pour Hawthorne, il existait deux formes d'espace intime. L'une était physique. C'est celle que les Bostoniens ravissent à Hester. L'autre était mentale. C'est celle que Hester réussit à garder secrète.

<sup>489</sup> Le conte de Melville se referme sur cette phrase : « It is now some seven years since I have stirred from my home. My city friends all wonder why I don't come to see them, as in former times. They think I am getting sour and unsocial. Some say that I have become a sort of mossy old misanthrope, while all the time the fact is, I am simply standing guard over my mossy old chimney; for it is resolved between me and my chimney, that I and my chimney will never surrender. » Herman MELVILLE, « I and My Chimney », New York: Kessinger Publishing, 2004, p.27.

sake. It does not weaken his claim, methinks, that my only prospect of happiness (a fearful word, however) lies in the good that may accrue to him from our intercourse » (*Faun*, 283). Kenyon reconnaît les qualités de Miriam. S'adressant à Donatello, il explique : « She [Miriam] has rich gifts of heart and mind, a suggestive power, a magnetic influence, a sympathetic knowledge, which, wisely and religiously exercised, are what your condition needs. She possesses what you require, and with utter self-devotion, will use it for your good » (*Faun*, 321). Phoebe acquiert la même importance dans la vie de Holgrave. L'artiste déclare ainsi qu'il ne peut envisager de vivre une vie heureuse sans elle : « 'You are my only possibility of happiness!' » (*House*, 306). Ainsi, on comprend que la réponse de Hawthorne au discours de la domesticité est plus complexe que celles des auteurs de littérature populaire. Hawthorne semblait apprécier les valeurs véhiculées par ce discours parce qu'elles permettaient à l'individu de trouver un ancrage dans le quotidien et donc, de créer du lien social. Néanmoins, il se méfiait de son côté systématique et mécanique.

### 3. L'impossible compromis

Les modèles de vie épousés par Hester et Phoebe ont le même objectif. Ils visent à mettre en place un espace social. A travers l'espace social, Hawthorne redéfinit le fonctionnement de la société américaine en valorisant des valeurs démocratiques comme l'égalité et la fraternité. Il est important de souligner que les deux espaces sociaux prennent une forme différente. Alors que Hester agit sur l'espace public, Phoebe agit sur l'espace privé. Ces deux modèles de vie sont complémentaires. A eux deux, les personnages transforment l'ensemble de la communauté (l'espace privé et l'espace public) en un espace social. Leur complémentarité réaffirme l'idée que, pour Hawthorne, il importait de ne pas rompre avec la communauté. Néanmoins, séparément, le rayonnement de Hester et Phoebe reste incomplet. L'une évolue uniquement dans l'espace public, alors que l'autre se concentre sur l'espace privé. L'action de Phoebe est incomplète parce que le groupe qu'elle construit avec Holgrave, Hepzibah et Clifford reste replié sur l'espace privé. Ils semblent manquer d'ancrage dans le monde extérieur. Cette idée s'impose encore davantage lorsqu'on prête attention à un personnage secondaire, Uncle Venner. Ce dernier semble également incarner les valeurs démocratiques puisqu'il est décrit comme très impliqué dans le quotidien de Salem. Il survit grâce aux modestes salaires qu'il reçoit en échanges de ses services :

To go of errands, [...] to saw a small household's foot or two of firewood, or knock to pieces an old barrel, or split up a pine board, for kindling-stuff; in summer, to dig the few yards of garden-ground, appertaining to a low-rented tenement, and share the produce of his labor at the halves; in winter, to shove away the snow from the sidewalk, or open paths to the wood-shed, or along cloth-lines; such were some of the essential offices which Uncle Venner performed among at least a score of families. (*House*, 60-61)

Contrairement à Phoebe, Uncle Venner évolue uniquement dans l'espace public de Salem. Comme elle, mais pour des raisons opposées, c'est un personnage imparfait, qui n'a jamais trouvé d'équilibre familial. Il perçoit sa maison comme un lieu froid et inhospitalier : « [...] for it is but dull business for a lonesome elderly man, like me, to be nodding, by the hour together, with no company but his air-tight stove » (*House*, 64). En ce sens, il ressemble à Hester, qui, elle aussi, souffre d'un manque de stabilité familiale. Hormis le temps qu'elle consacre à sa fille, sa vie entière est dédiée à la communauté puritaine. On peut se demander pourquoi Hawthorne a fait le choix de présenter ce type de personnages. Pourquoi n'a-t-il pas créé un(e) protagoniste alliant à la fois engagement dans l'espace public et dévouement à l'espace privé ? A nos yeux, plusieurs explications peuvent justifier cette approche.

Tout d'abord, nous pensons que, dans ses récits, Hawthorne divise l'espace social entre sphère privée et sphère publique pour se distancier des discours politiques qui utilisent la symbolique de la domesticité pour évoquer la nation américaine. Dans un article intitulé « Manifest Domesticity<sup>490</sup> », Amy Kaplan rappelle que le discours de la domesticité fut contemporain à la rhétorique de la Destinée Manifeste. Elle explique : « Domesticity played a key role in imagining the nation as home when we oppose the domestic to the foreign. The cultural work of domesticity might be to unite men and women in a national domain and to generate notions of the foreign against which the nation can be imagined as home ». Cette idée parcourt toute l'œuvre de Catharine E. Beecher qui, dans *A Treatise on Domestic Economy* souligne le rôle de la femme dans la construction de la nation américaine :

[...] the builders of a temple are of equal importance, whether they labor on the foundations, or toil upon the dome. Thus, also, with those labors which are to be made effectual in the regeneration of the Earth. [...] The woman, who is rearing a family of children; the woman, who labors in the schoolroom; [...] each and all may be animated by the consciousness, that they are agents in accomplishing the greatest work that ever was committed to human responsibility. It is the building of

---

<sup>490</sup> Amy KAPLAN, « Manifest Domesticity », *op. cit.*, pp. 183-207.

a glorious temple, whose base shall be coextensive with the bounds of the earth, whose summit shall pierce the skies, whose splendor shall beam on all lands; and those who hew the lowliest stone, as much as those who carve the highest capital, will be equally honored, when its top-stone shall be laid, with new rejoicings of the morning stars, and shoutings of the sons of God<sup>491</sup>.

On voit comment, au cours du dix-neuvième siècle, à mesure que se multiplièrent les romans sentimentaux, la famille devint une sorte de modèle servant de référence pour régler problèmes sociaux et difficultés politiques. L'exemple le plus frappant est sans doute le roman de Sarah J. Hale, *Liberia*<sup>492</sup> (1853). Ce roman décrit la colonisation du Libéria par les Etats-Unis à travers l'histoire d'une famille. L'intérêt principal du récit pour notre analyse est qu'il présente l'expansionnisme américain comme un projet vertueux en l'associant au discours de la domesticité. La nation américaine est semblable à une mère nourrissant ses enfants :

What other nation can point to a colony planted from such pure motives of charity; nurtured by the counsels and exertions of its noblest, wisest, and most self-denying statesmen and philanthropists; and sustained, from its feeble commencement up to a period of self-reliance and independence, from a pure love of justice and humanity<sup>493</sup>?

Tout au long du récit, la colonie américaine est associée à l'espace de la famille. Keziah, une ancienne esclave américaine, représente le discours de la domesticité. Comme Phoebe, elle transforme sa maison en un espace privé chaleureux. Elle personnifie aussi la rhétorique de la Destinée Manifeste au sens où elle diffuse les valeurs américaines dans la colonie entière, comme par exemple, lorsqu'elle adopte des petits Africains. Pour Hawthorne, ce rapprochement entre l'espace privé de la famille et l'espace public (national ou international) est inapproprié. En effet, comme nous l'avons montré tout au long de notre analyse, ses récits décrivent un espace assez hostile pour l'individu et évoquent une population sans cohésion. Le deuxième récit long corrobore cette idée. La maison aux sept pignons est une métonymie de ce qu'était l'espace public américain au dix-neuvième siècle. L'imposante façade, ornée de sept grands pignons, symbolise les valeurs sur lesquelles repose la nation américaine : la démocratie, le protestantisme, la liberté d'entreprendre, la libre concurrence, la foi en

<sup>491</sup> Catharine E. BEECHER, « Peculiar responsibilities of American Women », in *A Treatise on Domestic Economy*, op. cit.

<sup>492</sup> Sarah J. HALE, *Liberia; or Mr. Peyton's Experiment*, New York: Harper & Brothers, 1853 <http://www.iath.virginia.edu/utc/proslav/halehp.html> Consulté le 29 juillet 2006.

<sup>493</sup> *Ibid.* p. IV.

l'autonomie individuelle, pour n'en citer que quelques-unes. Hawthorne a choisi le chiffre sept pour sa symbolique et son association biblique que chacun lui connaît, ce qui a pour effet de donner un caractère sacré et incontestable à ces notions. En outre, la figure architecturale du pignon, qui se présente comme une saillie brisant la régularité de la façade, souligne l'assurance, pour ne pas dire l'arrogance, qui caractérise la mentalité américaine, le côté frondeur que revendiquent les manuels de bonne conduite du dix-neuvième siècle : « On every side the seven gables pointed sharply towards the sky... » (*House*, 11). Or, la description du narrateur met en lumière le mauvais état de la bâtisse. Il semble ainsi remettre en question les notions tout juste évoquées, certainement parce qu'elles ne sont pas capables d'assurer le bien commun de la nation. Hawthorne s'interroge donc sur les fondations de la démocratie américaine. On comprend alors que, dans *The House of the Seven Gables*, l'objectif de l'auteur est double. D'une part, il souhaite montrer qu'il est nécessaire pour l'individu de jouir de l'intimité et du confort d'un foyer familial. D'autre part, il cherche à distinguer très clairement l'espace national de l'espace familial. C'est pour cette raison qu'il insiste sur le fait que Phoebe agit simplement dans le but d'aider les habitants de la maison aux sept pignons, et non pour faire de son pays une nation forte et puissante. Tout comme dans *The Scarlet Letter*, il refuse d'associer la notion de devoir à ce que fait Phoebe : « [Phoebe] took it up, cheerfully, as she did everything, but with no sense of a mission to perform, and succeeding all the better for the same simplicity » (*House*, 136).

Néanmoins, là n'est pas la raison pour laquelle Hawthorne a choisi de diviser l'espace social en un domaine privé et un domaine public. Nous pensons que l'auteur se satisfaisait de la dichotomie privé / public telle qu'elle se présentait dans la culture du dix-neuvième siècle. C'était pour lui un gage de protection de la vie privée et de l'intimité. La création d'un personnage « amphibien », qui se serait déplacé indistinctement dans l'espace public et dans l'espace privé, aurait été contradictoire avec sa façon de considérer l'espace familial. En effet, comme nous l'avons souligné dans la partie précédente, Hawthorne pensait qu'il était nécessaire de veiller à la stricte séparation des sphères privée et publique. Un tel personnage aurait entraîné une porosité des frontières séparant ces deux espaces. Cette réponse nous est suggérée par l'analyse de Karen V. Hansen, *A Very Social Time*. Dans cette étude, l'auteur s'intéresse aux pratiques de sociabilité de la classe ouvrière au dix-neuvième siècle. La critique commence par souligner les différences entre classe moyenne et classe ouvrière. Ainsi, d'une part, les notions de privé et de public, relayées par le discours de la domesticité,

organisaient très clairement la vie de la classe moyenne. Cette distinction n'était pas aussi clairement marquée chez la classe ouvrière :

Neither farm girls nor factory girls could fulfill the prescriptions of the cult of true womanhood. [...] Unlike middle-class women, working-class women did not control channels of communication within the family through exclusive access to visiting and correspondence<sup>494</sup>.

A la lumière de cette étude, le personnage de Phoebe semble avoir été inspiré par la classe moyenne, tandis que Hester ressemble davantage à une femme de la classe ouvrière ou du milieu rural. L'espace social que cette dernière tisse avec la communauté puritaine correspond aux pratiques de sociabilité de cette population. Karen V. Hansen définit l'espace social de la classe ouvrière comme le point de rencontre entre l'espace privé et l'espace public : « The social includes behavior that mediates public and private activities, linking households to neighborhoods and individuals to institutions<sup>495</sup> ». Elle associe à l'espace social des valeurs telles que l'entraide (« mutuality »), la réciprocité (« reciprocity ») et le bénévolat (« voluntarism »), ce qui correspond assez bien à la démarche de Hester. Lorsque Phoebe arrive à Salem, le narrateur évoque les différences d'habitudes entre la ville et la campagne pour expliquer que Hepzibah n'ait pas été avertie de la venue de sa cousine :

Phoebe, it must be understood, was that one little offshoot of the Pyncheon race to whom we have already referred to, as a native of a rural part of New England, where the old-fashions and feelings of relationship are still partially kept up. In her own circle, it was regarded as by no means improper for kinsfolk to visit one another, without invitation, or preliminary and ceremonious warning. (*House*, 69)

Par ailleurs, on pourrait aussi penser que la liberté avec laquelle Hester circule d'une maison à l'autre, sans protocole à respecter (contrairement à ce qui se passe dans *The Blithedale Romance*, lorsque Coverdale se rend chez Zenobia), renvoie à une époque révolue, à un stade de développement économique et social antérieur, avant que ne se développent les échanges et que le pays ne s'urbanise. Ceci signifie que ce qu'elle fait ne serait pas réalisable dans la société du dix-neuvième siècle, au tout au moins, dans la classe moyenne ou en milieu urbain. Il faut aussi rappeler le paradoxe qui sous-tend la fonction sociale de Hester. Le lien social si

---

<sup>494</sup> Karen V. HANSEN, *A Very Social Time*, op. cit., p. 80.

<sup>495</sup> *Ibid*, p. 7.

fort et si indispensable qu'elle tisse avec les Bostoniens est le résultat de son exclusion de la communauté puritaine.

Nous ne pensons pas que Hawthorne espérait renouer avec les pratiques de sociabilité de Hester. Il était certes nostalgique de l'époque où la société fonctionnait à une échelle plus petite, mais ne se languissait pas de la liberté avec laquelle Hester se rend chez les Bostoniens. Il appréciait trop l'intimité, et donc, la sécurité, que représentait l'espace familial, pour souhaiter revenir à ce type de fonctionnement. En effet, dans *The Scarlet Letter*, la maison n'est pas considérée comme un espace privé : « She came not as a guest but as a rightful inmate, into the household that was darkened by trouble... » (*Letter*, 200). La distinction opérée par le narrateur entre « guest » et « inmate » est très importante. Le *Merriam Webster Online Dictionary* définit le terme « guest » comme étant : « a : a person entertained in one's house; b : a person to whom hospitality is extended ». Il précise que le mot « guest » vient du latin « hostis », qui signifie étranger<sup>496</sup>. Pour « inmate », le dictionnaire signale : « any of a group occupying a single place of residence; *especially* : a person confined (as in a prison or hospital)<sup>497</sup> ». Hester est donc considérée comme un membre à part entière des foyers qu'elle visite. La situation décrite par le narrateur est diamétralement opposée aux précautions prises par Zenobia (et l'ensemble de la classe moyenne américaine) quand elle reçoit Coverdale. Dans *The Scarlet Letter*, lors des visites de Hester, la distinction entre espace privé et espace public est gommée. Sa réintégration et l'espace social qu'elle élabore se construisent donc au prix du droit à l'intimité.

A l'inverse de Hester, Phoebe symbolise la modernité. Elle est l'élément rassurant dans une société en mouvement. C'est donc sur une touche assez pessimiste que se referment les deux récits. L'un rappelle aux lecteurs que, dans un passé assez proche, le lien avec la communauté pouvait se faire très facilement, mais au prix de l'intimité. L'autre rappelle que, dorénavant, le droit à l'intimité est reconnu, mais que l'interaction avec le groupe est plus difficile à réaliser. Aussi, pour Hawthorne, l'espace social est-il toujours perçu de façon paradoxale. La spontanéité avec laquelle Hester pratique la sociabilité ne peut fonctionner dans le milieu où évolue Hawthorne. Les contacts entre l'espace privé et l'espace public doivent se faire de façon réfléchie, comme lors des réunions dans les salons. Ainsi, faire de l'ensemble de la

---

<sup>496</sup> <http://www.m-w.com/dictionary/guest> Consulté le 27 juillet 2006.

<sup>497</sup> <http://www.m-w.com/dictionary/mate> Consulté le 27 juillet 2006.

société un grand espace social est, pour Hawthorne, non seulement utopique, mais aussi dangereux pour l'équilibre de l'individu. Hawthorne est donc tiraillé entre rêve et réalisme.

Dans *The House of the Seven Gables*, il caresse néanmoins ce doux fantasme lorsqu'il met en scène une rencontre des plus improbables dans le jardin des Pyncheon. Le jardin représente ce que devait être idéalement l'espace public pour Hawthorne, à savoir un espace où chaque individu était libre d'entrer (ce que n'est pas la maison) dans le but d'échanger et de communiquer. Le jardin est un lieu de l'entre-deux. C'est un espace à la fois proche de la maison, et ouvert sur l'extérieur. Sa promiscuité avec les maisons qui l'entourent nous donne l'impression qu'il appartient tout autant à la communauté de Salem qu'aux Pyncheon : « [The garden] was hemmed about, partly by high wooden fences, and partly by the outbuildings of houses that stood on another street » (*House*, 86). Il devient le lieu de l'expression de valeurs communes aux différents protagonistes. Parce qu'il est le lieu où Phoebe et Holgrave découvrent l'amour, il représente la fin des conflits entre les Maule et les Pyncheon. Même Clifford finit par installer sa chaise dans le jardin et partager la conversation de sa cousine, de sa sœur, de Uncle Venner et de Holgrave :

Clifford, except for Phoebe's more active instigation, would ordinarily have yielded to the torpor which has crept through all his modes of being, and which sluggishly counseled to sit in his morning chair, till eventide. But the girl seldom failed to propose a removal to the garden... (*House*, 145)

Le jardin se transforme véritablement en un espace social lorsque Uncle Venner devient un acteur incontournable des réunions hebdomadaires :

On Sunday [...] there was ordinarily a sober little festival in the garden. In addition to Clifford, Hepzibah, and Phoebe, two guests made up the company. One was the artist, Holgrave. [...] The other, we are almost ashamed to say, was the venerable Uncle Venner, in a clean shirt, and a broadcloth coat, more respectable than his ordinary wear... (*House*, 154)

L'indignation feinte du narrateur nous montre que le jardin reste un espace social utopique. Elle souligne qu'un rassemblement de personnes aussi différentes serait impensable dans un autre contexte. Aussi, le jardin de la maison aux sept pignons correspond à ce que Michel

Foucault appelle une *hétérotopie*<sup>498</sup>. C'est un lieu à la fois réel et irréel. Dans le cas du jardin de Salem, l'endroit est irréel parce qu'il a « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles<sup>499</sup>».

Cependant, nous avons le sentiment que, jamais, Hawthorne n'abandonne l'idée de construire un véritable espace social, capable de dépasser, sans que cela soit dommageable pour l'individu, le clivage entre espace privé et espace public. Pour cela, Hawthorne invente une forme de sociabilité très différente de celle pratiquée par Hester, Phoebe ou Uncle Venner. Cette forme de sociabilité se construit grâce à la littérature.

### III. Art et espace social

Cette partie analyse le processus par lequel l'artiste construit un espace social incluant à la fois l'auteur et les lecteurs. Afin de distinguer cet espace social de celui créé par Phoebe, Hester, et Uncle Venner, nous appelons cet espace l'« espace social imaginaire ». Dans l'analyse qui suit, nous expliquons que, pour Hawthorne, la création d'un espace social imaginaire passe par une nécessaire mise à distance de la réalité. Ensuite, nous montrons comment se présente cet espace social imaginaire dans les récits longs de Hawthorne. Enfin, pour finir, nous définissons la nature du lien social dans cet espace.

#### 1. Art et réalité

A partir du dix-huitième siècle, la littérature acquiert un rôle important dans ce que Habermas nomme la sphère publique. Dans *L'espace public*<sup>500</sup>, il montre que la littérature, parce qu'elle peut prétendre exister pour elle et non pour des raisons économiques ou politiques, et parce que son but ultime est d'être interprétée et discutée, devient l'une des institutions majeures de la sphère publique, au même titre que les cafés et les groupes de discussion. Le rôle qu'il attribue à la lecture est important, puisqu'il considère qu'elle a le pouvoir de dessiner les contours de la sphère publique. Dans *Public Sentiment*, Glenn Hendler synthétise l'idée soutenue par Habermas. Il explique :

---

<sup>498</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres ». *Dits et écrits 1984*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49, p. 45.

<sup>499</sup> *Ibid.* p. 48.

<sup>500</sup> Jürgen HABERMAS, *op. cit.*

The relation between author, work, and public became an intimate mutual relationship between privatized individuals who were psychologically interested in what was 'human', in self-knowledge and in empathy. [...] Anyone [could] enter into the literary action as a substitute for his own, to use the relationship between the figures, the author, the character, and the reader as a substitute relationship for reality<sup>501</sup>.

Hawthorne semblait également considérer la littérature comme un instrument qui pouvait être mis au service de la communauté. Cependant, comme nous nous sommes efforcé de le souligner tout au long de notre analyse, il ne voulait pas faire de la littérature un outil didactique. C'est pour cela que l'artiste semblait devoir passer par une nécessaire mise à distance de l'ordre établi. Pour Hawthorne, il était nécessaire de rompre provisoirement le lien avec la communauté, afin de se distancier de sa logique. Ceci lui permettait de mieux renouer et de mettre en place une communication d'un autre ordre, autour d'une logique différente. Cette prise de distance symbolique et physique<sup>502</sup> se remarque très clairement dans « The Custom-House », lorsque le narrateur quitte le rez-de-chaussée des douanes pour trouver l'inspiration créatrice. Ainsi, son repli au deuxième étage marque à la fois le besoin de solitude éprouvé par Hawthorne lors de ses périodes de création, mais aussi le nécessaire recul de l'écrivain par rapport à la logique économique symbolisée par son univers professionnel. Hawthorne montre ici que, pour lui, l'art ne doit pas être contaminé par les questions d'argent.

Cette idée se retrouve dans *The Marble Faun*, récit dans lequel Hawthorne évoque les contraintes économiques qui pèsent sur l'artiste au dix-neuvième siècle. Il est intéressant de noter d'une part, qu'il choisit l'Italie pour soulever ce problème et que, d'autre part, il s'appuie sur la sculpture alors même que le domaine de la littérature suscitait le même questionnement. Le narrateur de Hawthorne montre que beaucoup de sculpteurs sont uniquement attirés par les bénéfices financiers qu'ils peuvent tirer de leur art. Pour ces artistes, l'art entre dans un circuit de consommation. Dès leur ébauche, les objets sculptés sont traités comme des marchandises auxquelles on tente d'ajouter une plus-value :

Marble, in their view, had no such sanctity as we impute to it. It was merely a sort of white limestone from Carrara, cut into convenient blocks, and worth, in that state, about two or three dollars per pound;

---

<sup>501</sup> Glen HENDLER, *op. cit.*, p.115.

<sup>502</sup> Rappelons que travail et écriture étaient incompatibles pour Hawthorne, comme il l'exprime dans « The Custom-House » : « Literature, its exertion and objects, were now of little moment in my regard. I cared not, at this period, for books; they were apart from me. » (CH, 48).

and it was susceptible of being wrought into certain shapes (by their own mechanical ingenuity, of that of artisans in their employment) which would enable them to sell it again at a much higher figure. (*Faun*, 136)

De plus, le narrateur montre que le marché de l'art à Rome fonctionne de la même façon que le marché économique traditionnel. Ainsi, les artistes se battent pour obtenir des marchés, ce qui crée une grande rivalité entre eux :

[...] it will impress the shrewd observer, that the jealousy and petty animosity which the poets of our day have flung aside, still irritate and gnaw into the hearts of this kindred class of imaginative men. It is not difficult to suggest the reasons why this should be the fact. The public, in whose good graces lie the sculptor's or the painter's prospects of success, is infinitely smaller than the public to which literary men make appeal. (*Faun*, 132)

Dans cette citation, le narrateur oppose la sculpture à la littérature et semble insinuer que les écrivains n'ont pas de souci à se faire puisque tous, quel que soit leur genre et leur style, ont la possibilité de trouver un lectorat. Cette réflexion retient toute notre attention puisque l'on sait que Hawthorne était plutôt agacé par la popularité des romans sentimentaux. Il avait donc conscience que, en tant qu'écrivain sérieux, il ne lui restait qu'une portion congrue du lectorat américain. Par ailleurs, il semble aussi nier l'évidence, en passant sous silence la jalousie qu'il ressentait pour ses concurrents, et plus particulièrement pour ses concurrentes. En outre, on a l'impression que l'environnement dans lequel évolue l'artiste à Rome ne lui permet pas d'améliorer ses qualités. En effet, les relations décrites ici contrastent avec l'ambiance qui règne le soir où les artistes américains en séjour à Rome décident de se promener dans les ruelles de Rome. Dès leur rencontre, un climat d'émulation se met en place : « The atmosphere ceased to be precisely that of common life; a faint, mellow tinge, such as we see in pictures, mingled itself with the lamplight » (*Faun*, 137).

Pour le narrateur, les sculpteurs romains font insulte à la profession d'artiste parce que leurs préoccupations financières les empêchent de viser ce qui devrait être, normalement, la finalité de toute œuvre d'art : le beau. Ceux-ci s'opposent aux vrais artistes qui ont pour préoccupation majeure l'esthétique : « [These] were not wholly confined within the sordid compass of practical life; they had a pursuit which, if followed faithfully out, would lead them to the Beautiful, and always had a tendency thitherward, even if they lingered to gather up

golden dross by the wayside » (*Faun*, 136-37). Hawthorne définit ici le rôle et la place qu'il envisage pour l'artiste. Il montre que l'argent ne doit pas être parmi ses priorités et ne doit en rien guider ses choix esthétiques. On voit que, pour Hawthorne, l'artiste évolue dans une sphère en marge de la société, dans une sorte d'univers éthéré, loin des soucis basement matériels. A ses yeux, c'est la seule et unique façon d'atteindre l'Idéal : « Their actual business (though they talked about it very much as other men talked about cotton, politics, flour-barrel, and sugar) necessarily illuminated their conversation with something akin to the Ideal » (*Faun*, 137).

Enfin, une fois créées, les créations des sculpteurs romains deviennent des objets destinés à être exposés dans les appartements de leurs acquéreurs. Elles perdent leurs qualités d'œuvres d'art et elles deviennent des faire-valoir pour ceux qui les possèdent. Les notables qui peuvent s'offrir ces sculptures sont désignés comme des mécènes sans réelle connaissance de l'art : « It is composed of a very limited body of wealthy patrons; and these, as the artist well knows, are but blind judges, in matters that require the utmost delicacy of perception » (*Faun*, 132). Hawthorne semble éprouver certaines difficultés à comprendre le rapport entre l'art et son contexte. Précédemment, nous avons montré qu'il saisissait le rapport entre la sculpture antique et le passé de Rome. Nous avons souligné que, à ses yeux, l'art antique avait permis la construction de la culture italienne. Hawthorne semble se demander quelle est la place des artistes en Italie, à présent que leur pays a une identité culturelle stable et cohérente. Cela s'explique peut-être par le fait qu'il n'avait pas conscience que chaque individu construit, à chaque instant, l'histoire de demain. Les œuvres des sculpteurs modernes n'ont pas de place parmi l'art, parce que l'identité culturelle du pays est déjà établie. Ces derniers n'ont d'autre choix que de vivre pour le présent, et donc, dans le contexte du dix-neuvième siècle, de tomber sous les lois du marché. La place réservée à ces œuvres nous rappelle l'association établie par Adam Smith entre l'utile et le beau. Dans la *Théorie des sentiments moraux*<sup>503</sup> (1759-1790), il définit l'utilité comme « un rapport d'adéquation entre une fin et des moyens, et c'est cette adéquation qui est trouvée belle<sup>504</sup> ». Dans *The Marble Faun*, l'adéquation entre l'œuvre et les besoins ressentis par les notables confère aux sculptures une certaine beauté aux yeux de ceux qui les possèdent. Dans cet exemple, Hawthorne ignore sciemment la différence entre beauté et utilité, très certainement pour faire comprendre à ses lecteurs que le beau n'a

<sup>503</sup> Adam SMITH, *Théorie des sentiments moraux* [1759-1790], trad. M. Bizieux, Cl. Gautier et J. Fr. Pradou, Paris : P.U.F. : 1999, p. 22.

<sup>504</sup> Michaël BIZIOU, « Le concept d'utilité chez Adam Smith », in *Adam Smith, Kairos, Revue de la Faculté de Philosophie de l'Université de Toulouse-Le Mirail*, no. 20, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 19-43.

rien à voir avec l'utile. Cette idée est corroborée par un passage de *The Blithedale Romance* où Hawthorne tourne en ridicule ceux qui seraient tentés de confondre ces deux notions. Il s'attaque à Coverdale qui tente de trouver des qualités esthétiques au bonnet de nuit que lui a confectionné Priscilla : « 'How admirably you have done it! No, no; I never can think of wearing such an exquisitely wrought night-cap as this, unless it be in the day-time, when I sit up to receive company!' » (*Blithedale*, 51). Le ridicule est ici poussé à son extrême, puisqu'il est évident que l'on peut difficilement trouver des qualités esthétiques à un objet aussi trivial. La réponse de Priscilla rectifie l'association établie par Coverdale : « 'It is for use, not for beauty!' » (*Blithedale*, 51). Pour Hawthorne, le beau et l'utile appartiennent à deux domaines séparés qui ont chacun leur propre vocation. En prenant soin de différencier ces deux notions, Hawthorne sépare également le domaine de l'art de celui des échanges et plus généralement de la sphère du travail. Cette distinction nous rappelle la description de la maison de Bellingham dans *The Scarlet Letter*. Dans son premier récit long, Hawthorne oppose l'art, symbolisé par la beauté et le confort de la maison du gouverneur, à la rigidité du Boston puritain. La façade richement décorée de l'imposante demeure plonge les lecteurs dans l'univers du conte avec l'évocation des *Mille et une nuits*. Les couleurs et les dessins cabalistiques qui ornent la maison évoquent également l'Orient, autrement dit, un espace idéalisé par les écrivains romantiques du dix-neuvième siècle :

It [Bellingham's house] had indeed a very cheery aspect; the walls being overspread with a kind of stucco, in which fragments of broken glass were plentifully intermixed [...] The brilliancy might have befitted Aladdin's palace, rather than the mansion of a grave old Puritan. It was further decorated with strange and seemingly cabalistic figures, suitable to the quaint taste of the age, which had now grown hard and durable, for the admiration of after times. (*Letter*, 133-34)

L'art se présente ici comme un îlot au milieu de la société, une sorte d'univers à mi-chemin entre rêve et réalité. En effet, bien qu'au centre de la communauté, la maison semble isolée, au milieu d'un nulle-part, ou plutôt, d'un ailleurs. L'univers évoqué paraît fonctionner selon une logique différente de celle de la communauté puritaine, comme en témoigne la bière laissée au fond d'une jarre : « On the table – in token that the sentiment of old English hospitality had not been left behind – stood a large pewter tankard, at the bottom of which, had Hester or Pearl peeped into it, they might have seen the frothy remnant of a recent draught of ale » (*Letter*, 135). Ici s'amorce donc une première définition de ce que représentait l'art pour Hawthorne. Pour lui, il appartenait à un univers en marge de la société,

et fonctionnait selon sa propre logique. Par ailleurs, la dernière citation évoque le rapport entre la culture européenne et l'identité nationale des Etats-Unis. On perçoit un lien très étroit entre les deux, un peu comme si, malgré ce que les Pères Pèlerins tentèrent de faire, il était impossible de fonctionner sans les fondations et l'influence du passé. Ceci vaut également pour l'art. Nous pensons que, pour Hawthorne, il était vain de chercher à créer un art typiquement américain. Ceci ne correspondait pas à sa conception assez idéaliste du domaine artistique. Pour lui, l'art ne pouvait pas avoir d'identité politique puisqu'il se situait dans un univers parallèle. En revanche, à ses yeux, l'art semblait posséder une identité historique et culturelle, au sens où il s'imprégnait du contexte du lequel il surgissait. Ceci se remarque dans un passage extrait de *The Marble Faun* que nous avons déjà cité précédemment (*Faun*, 326), lorsqu'il évoque la façon dont l'art de la Rome antique crée une atmosphère où l'Américain qu'il est se sent chez lui, malgré les milliers de kilomètres qui le séparent de son pays.

Tout au long du chapitre « An Aesthetic Company », le narrateur de *The Marble Faun* oppose ce qu'il pense être de l'art à ce qui, pour lui, ne l'est pas. On comprend que la différence se trouve dans le rapport à l'argent. Lorsqu'il veut évoquer de véritables œuvres d'art, il prend soin d'ignorer leur valeur financière. Ainsi, parlant de pièces collectionnées par un artiste américain, il déclare :

[These little treasures of art] were principally such bits of antiquity as the soil of Rome and its neighborhood is still rich in; seals, gems, small figures of bronze, mediaeval carvings in ivory; things which have been obtained at little cost, yet might have borne no inconsiderable value in the museum of a virtuoso. (*Faun*, 137)

Dans cette description, éléments naturels et œuvres d'art se confondent. Ceci nous donne l'impression que le narrateur (et au-delà l'auteur) livre une définition de ce que devrait être l'art. Il apparaît comme une fusion entre les éléments naturels (les pierres précieuses) et la matière utilisée par l'artiste. Ces deux éléments possèdent la même valeur aux yeux du narrateur. C'est pourquoi la description ne laisse apparaître aucune échelle de valeurs. Il doit tout faire pour que ses œuvres paraissent « naturelles ». Ce que nous voulons dire, c'est tout le talent de l'artiste consiste à gommer les traces de son intervention sur la matière. C'est précisément ce qui fait défaut à la majorité des sculpteurs de Rome, ou plutôt à ceux qui ont l'audace de se faire passer pour des sculpteurs (« [those] who are bold to call themselves sculptors » (*Faun*, 136)) :

How terrible should be the thought, that the nude woman whom the modern artist patches together, bit by bit, from a dozen heterogeneous models, meaning nothing by her, shall last as long as the Venus of the Capitol! (*Faun*, 136)

On comprend alors que, si Hawthorne a choisi d'illustrer son point de vue avec la sculpture et non pas la littérature, c'est parce que cela lui permettait de livrer plus facilement sa conception du beau et de l'art. Il semble en effet assez facile de démontrer, en quelques paragraphes, ce qui fait qu'une statue de marbre est ratée et en quoi son élaboration est trop artificielle. Ceci ne veut pas dire que Hawthorne élude les problèmes de la littérature. Notre analyse du discours de la domesticité a en effet montré comment Hawthorne dénonce les mécanismes de la littérature populaire qu'il juge trop simplistes et trop artificiels.

Soulignons également le rapport entre l'art et l'expérience de la vie. Les pièces de collection de l'artiste américain ont de la valeur parce qu'elles ont vécu, parce qu'elles ont traversé l'histoire et les âges. Leur ancienneté leur confère, certes une valeur immense, mais, au regard de ce qu'il se produit ailleurs dans le dernier récit, nous pensons que leur caractère séculaire évoque également la connaissance de la vie. En effet, si Miriam et Hilda ne sont que des copistes, c'est-à-dire des figures artistiques inachevées, c'est parce qu'elles n'ont pas encore véritablement vécu. Vivre signifie prendre des risques. Or, les deux jeunes femmes ont au contraire cherché à se protéger derrière le talent des Grands Maîtres italiens. Notons que, dans *The Scarlet Letter*, Hester devient l'artiste brodeuse qu'elle est grâce à son histoire avec Dimmesdale. La lettre-châtiment qu'elle arbore à la sortie de prison est sa première œuvre d'art. Elle a été réalisée après que Hester a enfreint la loi, une fois qu'elle est sortie des cadres rigides de la communauté puritaine<sup>505</sup>.

Le vin produit par la famille de Donatello résume toutes les qualités que l'artiste et l'œuvre d'art devaient posséder. Ce rapprochement peut paraître surprenant lorsque l'on sait l'importance de la croisade contre l'alcool aux Etats-Unis au dix-neuvième siècle. Mais, ici, plus qu'une boisson, ce vin, appelé Sunshine, est une œuvre d'art. Le narrateur explique ainsi que ce n'est pas sa saveur mais ses vertus sociales qui font de ce vin un produit exceptionnel : « [...] but the wine demanded so deliberate a pause, in order to detect the hidden peculiarities and subtle exquisiteness of its flavour, that to drink it was really more a moral than a physical

---

<sup>505</sup> A propos du rapport entre Hester et l'art, voir notre analyse sur l'espace social imaginaire.

enjoyment » (*Faun*, 223). Telle une œuvre d'art, le vin possède des qualités esthétiques : « The lustre should not be forgotten, among the other admirable endowments of the Monte Beni wine; for, as it stood in Kenyon's glass, a little circle of light glowed on the table around it, as if it were really so much golden sunshine » (*Faun*, 223). Le halo de lumière qui se forme autour des verres rappelle Phoebe, qui est décrite comme le rayon de soleil de la maison aux sept pignons. Dans les deux cas, la lumière symbolise le lien social et le partage. Hawthorne aborde la question de l'alcool différemment de ses contemporains. Ainsi, plus loin dans le récit, Kenyon fait remarquer que les Américains ne peuvent apprécier le vin comme un élément culturel. Il compare la treille tissée par les pieds de vigne à l'emprise de l'alcool sur l'individu : « It occurred to Kenyon, that the enemies of the vine, in his native land, might here have seen an emblem of the remorseless gripe, which the habit of vinous enjoyment lays upon its victim, possessing him wholly, and letting him live no life but such as it bestows » (*Faun*, 292). La position de Hawthorne paraît sans ambiguïté. Il présente le vin positivement et en fait un élément de sociabilité et d'échange. Dans *The Blithedale Romance*, la thématique de l'alcool est également abordée. Coverdale décrit l'ambiance décontractée et chaleureuse du salon de l'hôtel où il attend Old Moodie. Il souligne les vertus de l'alcool. Parlant des clients, il déclare :

But the true purpose of their drinking, and one the will induce men to drink, or do something equivalent, as long as this weary world should endure – was the renewed youth and vigor, the brisk, cheerful sense of things present and to come, with which, for about a quarter-of-an-hour, the dram permeated their systems. (*Blithedale*, 178)

Hawthorne semble penser que l'alcool facilite le rapprochement entre les individus. Il cherche à protéger cet élément de sociabilité. Il suggère ici que la culture américaine fournit très peu d'occasions aux individus de se retrouver par simple plaisir social : « And when such quarters-of-an-hour can be obtained in some mode less baneful to the great sum of man's life – but, nevertheless, with a little spice of impropriety, to give it a wild flavor – we, temperance-people may ring out our bells for victory! » (*Blithedale*, 178).

Mais revenons au vin comme symbole de la culture artistique. Comme les véritables œuvres d'art, la fabrication de ce breuvage ne s'explique pas : « There was a deliciousness in it that eluded analysis, and – like whatever else is superlatively good – was perhaps better appreciated in the memory than by the present consciousness » (*Faun*, 223). Le vin semble

être le fruit de l'inspiration et des talents de la famille de Donatello. Par ailleurs, le narrateur souligne une fois encore l'importance du temps. Dans *The Marble Faun*, l'histoire et le passé semblent être des gages de solidité et de permanence dans un espace politique en plein chaos. Ce sont les garants de la culture italienne, l'héritage que conserve la nation, en dépit de l'instabilité ambiante. Ainsi, même si la lignée de Donatello est presque éteinte, l'héritage culturel que représente le vin subsiste. En outre, on retrouve à nouveau l'idée qu'il est nécessaire de préserver l'art du circuit commercial. Kenyon suggère à Donatello de commercialiser son vin qui, d'après lui, remporterait un franc succès : « The pale, liquid gold, in such flask as that, might be solidified into golden scudi, and would make you a millionaire! » (*Faun*, 224). Mais le jeune comte rétorque que cela ne ferait qu'altérer ses qualités<sup>506</sup> : « 'We have a tradition, Signor,' said he, 'that this rare wine of our vineyard would lose all its wonderful qualities, if any of it were sent to the market' » (*Faun*, 224). Enfin, telle une œuvre d'art, le vin de Donatello est destiné à créer du lien social. Il ressemble en cela aux esquisses et aux objets précieux que les artistes américains prennent plaisir à regarder chez leur ami collectionneur ou encore aux monuments historiques de la ville de Rome. Kenyon résume ainsi la vocation du vin : « [...] it is a sort of consecrated juice, and symbolizes the holy virtues of hospitality and social kindness » (*Faun*, 224).

## 2. L'espace social imaginaire dans les récits longs de Hawthorne

Cette prise de distance permet de transcender la logique qui organise la société. Elle permet aussi de réinventer le lien qui unit les acteurs de la communauté. Dans l'espace social imaginaire, il n'est évidemment pas question de contacts physiques. Maurice Blanchot évoque le rôle de l'écrivain dans la création d'espace social. Il définit la nature des liens qui se tissent autour de la lecture ainsi que la plate-forme de communication qui se met en place entre l'écrivain et la société :

Lire ce n'est donc pas obtenir communication de l'œuvre, c'est « faire » que l'œuvre se communique et [...] c'est être l'un des deux pôles entre lesquels jaillit, par mutuelle attraction et répulsion, la violence éclairante de la communication, entre lesquels passe cet événement et qu'il constitue par ce passage même<sup>507</sup>.

---

<sup>506</sup> Ce qui nous rappelle la remarque de Thoreau concernant les fruits destinés à être vendus sur les marchés. Voir à ce propos le chapitre précédent.

<sup>507</sup> Maurice BLANCHOT, « Communication » in *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 266.

Le narrateur de « The Custom-House » déclare explicitement pouvoir, par le biais de l'écriture, établir une relation personnelle avec son lecteur : « This in fact, – a desire to put myself in my true position as editor [...] – this, and no other, is my true reason for assuming a personal relation with the public » (*Letter*, 24). Il décrit sa relation avec son lectorat comme fondée sur une compréhension mutuelle et il espère aussi pouvoir établir des rapports sains et authentiques avec ses lecteurs :

But – as thoughts are frozen and utterance benumbed, unless the speaker stands in some true relation with his audience – it may be pardonable to imagine that a friend, a kind and apprehensive, though not the closest friend, is listening to our talk... (CH, 24)

A ce titre, le narrateur considère que l'écrivain effectue un travail d'intérêt public, même si, pour une certaine catégorie de personnes impliquées dans des activités économiques et financières, ceci n'est pas évident à comprendre. L'ironie des reproches formulés par ses ancêtres va dans ce sens : « 'What is he? [...] A writer of story-books! What kind of a business in life, — what mode of glorifying God, or being serviceable to mankind in his days and generation, — may that be?' » (*Letter*, 31). Derrière les sarcasmes, il affirme sa place et son importance dans la société. En d'autres termes, pour le narrateur, son art a plus de valeur et plus d'utilité pour la cohésion de la société que le travail effectué par les fonctionnaires des douanes ou par ses ancêtres. En tant qu'écrivain, le narrateur a le sentiment de faire un meilleur usage de sa qualité d'homme public, même s'il n'est pas forcément présent physiquement dans cette sphère.

Les narrateurs de Hawthorne se présentent souvent comme faisant partie d'un espace social imaginaire très étendu, qui inclurait l'ensemble des passionnés de littérature. Ainsi, les narrateurs de *The Scarlet Letter* et de *The House of the Seven Gables* prétendent avoir hérité l'histoire qu'ils racontent d'une personne extérieure, qui elle-même la tient d'une autre personne. Leur position intermédiaire dans ce réseau de communication nous rappelle ce que Jean-Noël Pelen dit à propos des conteurs. Selon lui, les conteurs se situent toujours dans un réseau et en relation indirecte avec d'autres. L'une des caractéristiques du conteur est qu'il se présente comme un relais qui reçoit une histoire qu'il fait passer à d'autres personnes, qui en connaissent la trame générale sans en connaître les détails. Il déclare ainsi dans *Conte: l'universel et le singulier* :

[...] les conteurs notent le fait de l'ascendance sans en préciser l'origine exacte, laissant entrevoir que l'individualisation nette de l'origine de la narration n'est pas absolument nécessaire à sa légitimation [...] Il suffit ainsi que le récit soit ancien et procède d'une ascendance, c'est-à-dire relève d'une continuité, d'une permanence narrative<sup>508</sup>.

Le dialogue entre le narrateur de « The Custom-House » et l'auteur originel de *The Scarlet Letter*, Mr. Surveyor Pue, représente de façon imagée les connections qui se créent dans l'espace social de l'écrivain. Parce qu'il est palimpseste, le parchemin trouvé par le narrateur, symbolise la richesse de cet espace en matière d'échanges. Il y a tellement d'histoires inscrites sur ce document, que l'espace manque. Tant de choses y ont été écrites, tant de conversations y ont été enregistrées, que l'« on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, de sorte qu'on peut y lire, sous le nouveau, l'ancien », pour reprendre ce que dit Gérard Genette.<sup>509</sup> L'*hypertexte* (« tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple »<sup>510</sup>) que découvre le narrateur de Hawthorne, est aussi la preuve du passage des années et, en ce sens, relie cet homme du dix-neuvième siècle à l'histoire de sa région.

Dans *The House of the Seven Gables*, le narrateur se présente également comme membre d'un réseau de communication lorsqu'il dit s'être inspiré des rumeurs et des on-dit pour échafauder son récit : « The wild, and chimney-corner legend (which, without copying all its extravagances, my narrative follows) gives an account... » (*House*, 197). On reconnaît ici la symbolique de l'âtre évoquée plus haut. Tout comme dans « The Custom-House », le narrateur a l'avantage, par rapport aux personnages qui vivent complètement isolés de la communauté, de faire partie d'un espace social. Il compte utiliser le récit qu'il met en place pour faire contre-poids aux divisions qui menacent la société du dix-neuvième siècle et qui se lisent dans l'histoire de la famille Pyncheon. En effet, en rattachant les Pyncheon à l'histoire de la Nouvelle Angleterre, il les réintègre dans un espace public collectif. Grâce à la réécriture de la légende des Pyncheon, le récit acquiert une « portée<sup>511</sup> » de plusieurs siècles. De plus, par le biais de l'écriture, le narrateur met en place un réseau de communication entre lui et ses lecteurs et construit un espace possédant des qualités similaires à celui qui existait auparavant

---

<sup>508</sup> Jean-Noël PELEN, « Réflexion sur l'en deçà du sens dans la tradition du conte » in André PETITAT, *Conte : l'universel et le singulier*, Lausanne : Payot Lausanne, 2002, p. 201.

<sup>509</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris : Points, 1982, p. 15.

<sup>510</sup> *Ibid.* p. 16.

<sup>511</sup> Selon G. Genette, il s'agit de la distance temporelle entre le moment « présent » du récit et le moment évoqué par l'anachronie renvoyant à une époque antérieure ou postérieure, *ibid.*, p. 89.

pendant les veillées au coin du feu, lors de la transmission orale de légendes et de contes. Cet espace permet de rassembler des individus isolés dans un réseau de communication. Notons, par ailleurs, que le narrateur a conscience de l'évolution de la société qui accorde une place de plus en plus importante à l'écrit, au détriment de l'oralité<sup>512</sup>.

### 3. Hester et l'espace social imaginaire

On l'a vu, Hester s'inscrit dans le quotidien de la communauté puritaine et transforme l'espace public en un espace social. Mais, telle l'artiste, elle construit également un espace social imaginaire. C'est à travers elle que nous étudions plus précisément le fonctionnement de ce type d'espace. L'analogie entre Hester et l'écrivain s'impose lorsque nous lisons Barthes et que nous découvrons que, étymologiquement, le mot texte est dérivé du mot tissu<sup>513</sup>. Ainsi, le A qu'elle transforme dès sa sortie de prison devient palimpseste, comme le parchemin du bureau de douanes. La lettre, en tant qu'emblème du jugement des autorités puritaines, fait office d'hypotexte et symbolise l'ordre moral qui gouverne cet espace. Bien entendu, les autorités puritaines ne s'attendent pas à ce que la lettre devienne palimpseste. Elle est censée conserver sa signification originelle et transformer Hester en un monument public, puisque l'écusson impose à la jeune femme une proximité et une soumission à la loi. En devenant un référent vivant de l'espace public, Hester y est entièrement assimilée. Même si elle est, au début du récit, physiquement exclue de la communauté, elle se voit dérober une partie de son intimité, son corps.

Tout comme le travail de l'écrivain se décompose entre le fond et la forme, la réécriture du A se fait à deux niveaux, à la fois sur son apparence et sur sa signification. Ainsi, au niveau de la forme, les fils rouges et or utilisés pour broder la lettre remettent en question le fonctionnement de la société puritaine. Ils permettent à Hester de contourner la loi somptuaire. Grâce à ses talents de brodeuse, Hester réussit donc à apprivoiser le symbole de l'ordre moral. A nos yeux, son appropriation du A est un acte de résistance contre l'ordre établi. Il prend tout son sens lorsque le serviteur de Bellingham confond la jeune femme avec un personnage public important : « [The] bond-servant, perhaps judging from the decision of her air and the glittering symbol in her bosom, that she was a great lady in the land, offered no

---

<sup>512</sup> La façon dont se résout le conflit entre le colonel Pyncheon et Matthew Maule, qui est obligé d'abdiquer devant son ennemi juré parce qu'il ne possède, en guise de preuve, que des testaments oraux, alors que les revendications du colonel s'appuient sur des documents écrits, nous montre l'autorité incontestable de l'écrit sur l'oralité.

<sup>513</sup> Roland BARTHES, « De l'œuvre du texte », in *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1971, p. 73.

opposition [and let her in] » (*Letter*, 135). Ce passage nous révèle sans doute l'un des objectifs de Hawthorne qui souhaite, dans ses récits, montrer comment les discours publics enferment l'individu dans un mode de fonctionnement figé. Le serviteur de Bellingham apparaît prisonnier du mode de pensée de la communauté puritaine parce que sa vision est très binaire. Il s'en tient à l'apparence extérieure de la personne, et, uniquement à la couleur de ses vêtements, juge si cette personne appartient ou non à la communauté. En outre, pour l'étranger qu'est le serviteur de Bellingham (le narrateur précise qu'il s'agit d'un esclave nouvellement arrivé dans la colonie), la lettre A devient un objet sans référent. Elle perd toute association avec le délit commis par Hester. La situation nous révèle qu'il faut sans cesse prendre du recul par rapport aux discours publics dont nous pouvons, sans nous en rendre compte, être prisonniers. Hester est le seul personnage de *The Scarlet Letter* à refuser les apparences, comme le montre le regard qu'elle jette sur son entourage et particulièrement sur Dimmesdale sur la place du marché : « [She did not look] at Mr. Wilson, but into the deep and troubled eyes of the young clergyman... » (*Letter*, 94). La curiosité de son regard symbolise sa volonté de comprendre comment fonctionne chaque personne, un peu comme si les yeux du pasteur étaient des lorgnettes donnant accès à ce qu'il a de plus intime. Ainsi, nous pouvons voir une analogie entre Hester et le projet esthétique de Hawthorne qui nous invite à nous méfier de nos premières impressions. Le regard de la jeune femme, tout comme la plume de Hawthorne, semble vouloir dénoncer cette attitude hypocrite de la culture américaine qui consiste à refuser tout ce qui pourrait nuire à une société idéalisée. Evan Carton voit également des similitudes entre la lettre A et le projet esthétique de l'auteur. Pour lui, les œuvres doivent donner lieu à des lectures différentes car ce qu'elles donnent à voir en premier lieu n'est que le reflet de certaines conventions littéraires. Il faut aller au-delà de ce que le texte nous livre à la première lecture pour comprendre sa signification profonde :

Hawthorne's ambivalent position to her [Hester's] letter mirrors Hawthorne's to his books; she is charged, merely, with presenting to the public a text that others have determined and authorized, yet in the dressing up of that text, she can exercise imaginative license and assume a measure of control over its appearance and meaning.<sup>514</sup>

« The Custom-House » souligne également le pouvoir de l'espace social imaginaire. La prise de parole du narrateur est un acte de résistance contre le fonctionnement du bureau des douanes, règne de la raison, où tout est pesé, quantifié, taxé, selon des règles préétablies.

<sup>514</sup> Evan CARTON, *The Rhetoric of the American Romance. Dialectic and Identity in Emerson, Dickinson, Poe, and Hawthorne*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985. p. 194.

L'espace de l'imaginaire et de la création artistique obéit à une logique inverse, puisque toute loi est susceptible, dans cet espace, d'être remise en question ou transgressée<sup>515</sup>. Cette idée se retrouve dans *The House of the Seven Gables*. A travers la musique de Alice Pyncheon, Hawthorne associe l'art à une forme de liberté. Pendant que son père et Matthew Maule se livrent à leurs tractations malsaines, Alice joue du piano à l'étage<sup>516</sup> : « Both her father and the carpenter had heard the sad sweet music of her harpsichord, and the airier melancholy of her accompanying voice » (*House*, 200). La musique symbolise la fragile liberté de Alice Pyncheon. Le morceau qu'elle joue au clavecin, triste et mélodieux, est un prélude à ce qu'elle va subir. Une fois emprisonnée dans sa relation avec Matthew Maule, la jeune fille est incapable de jouer. Les contraintes physiques et psychologiques imposées par son ensorceleur sont rigides, et donc incompatibles avec l'art. C'est n'est qu'une fois libérée, à quelques heures de son dernier souffle, qu'Alice est à nouveau capable de s'exprimer musicalement :

The next day, a cold; soon, a settled cough; anon, a hectic cheek, a wasted form, that sat beside the harpsichord, and filled the house with music! Music, in which a strain of the heavenly choristers was echoed! (*House*, 209-10)

Mais revenons à l'espace social imaginaire construit par Hester. Sa réécriture de la lettre a lieu également sur le fond, c'est-à-dire, sur la signification du A. Les couleurs vives dont elle habille l'écusson lui permettent d'en détourner sa signification première et de clamer sa passion pour celui avec qui elle a fauté. Habiller le A du rouge de la passion équivaut à crier à tous les membres de la communauté puritaine qu'elle ne regrette pas ce qu'elle a fait et qu'elle continue d'aimer son amant. Car, bien entendu, même si les habitants de Boston l'ignorent, le symbole qu'elle porte correspond à l'initiale du prénom de celui qu'elle aime. Lors de la réécriture du A, la lettre devient également le symbole du lien qui unit Hester aux Bostoniens. Il s'apparente ainsi aux récits grâce auxquels les auteurs communiquent avec leurs lecteurs. Ainsi, lorsque la jeune femme met sa vie au service des autres, le A devient l'initiale du mot « Able ». Les Bostoniens participent donc également à la réécriture du A :

Such helpfulness was found in her [...] that many people refused to interpret the letter A by its original signification. They said that it meant Able; so strong was Hester Prynne, with a woman's strength. (*Letter*, 201)

---

<sup>515</sup> Voir à ce propos le deuxième chapitre de notre thèse sur l'ambiguïté des narrateurs de Hawthorne.

<sup>516</sup> On remarque ici la même mise à distance de la réalité économique, comme dans « The Custom-House ».

Nous pouvons établir une analogie entre les Bostoniens et les lecteurs de Hawthorne qui, on l'a vu, sont invités à participer à la réécriture des récits. Ainsi, l'espace social imaginaire se présente comme un espace riche en interactions. Dans cet espace, l'idée de coopération et de travail conjoint est très forte. L'écriture ne fonctionne pas sans la lecture, et la réécriture fait partie de la lecture. En d'autres termes, les échanges entre l'auteur et les lecteurs ne cessent d'enrichir le texte. Le A, qui symbolisait uniquement le joug des autorités publiques, devient l'emblème du lien social qui unit Hester aux habitants de Boston. La lettre représente celle qui est autorisée (« Authorized ») à aller vers les habitants de la communauté. Elle symbolise ainsi la nouvelle dynamique qui anime la communauté puritaine. Cette idée se retrouve dans « The Custom-House ». Comme le A de Hester, l'histoire de la lettre écarlate permet de redonner une dynamique au bureau de douanes. La réécriture du parchemin de Pue donne un élan nouveau à l'édifice. Laissé presque à l'abandon par manque d'activités commerciales, le bâtiment retrouve, grâce au passage à l'écriture d'un de ses employés, une importance notoire. Par le jeu de l'écriture, les douanes s'ouvrent à nouveau sur le monde, retrouvant ainsi leur vocation première. La symbolique de ce lieu est forte, puisque les douanes fonctionnent à nouveau, grâce à l'écriture, comme un espace transitoire qui mène les lecteurs vers le récit de Hester Prynne. C'est une sorte de sas entre le titre du roman et les premières descriptions du Boston du dix-septième siècle, à l'intérieur duquel le lecteur patiente avant de découvrir le cœur-même du récit.

Alors qu'au début du récit elle était univoque, la lettre devient plurivoque, un peu comme un texte dont l'interprétation se complexifie à mesure que le récit progresse. Le A devient alors l'initiale du mot « author ». *The Scarlet Letter* dévoile ainsi tout un réseau de relations transtextuelles autour de la lettre A. La lettre rouge et or est d'abord un texte écrit par les Bostoniens. Elle devient un paratexte lorsque Hester l'accroche à sa robe et qu'elle devient associée à tout ce qui entoure ce texte, c'est-à-dire aux autorités publiques, aux habitants de la communauté, à Arthur Dimmesdale. Elle est enfin et parallèlement hypertexte, lorsque Hester et le narrateur de « The Custom-House » modifient, grâce à leurs talents d'artistes, son histoire et sa signification. Ces relations transtextuelles résument la vocation finale de la littérature qui, dans l'esprit de Hawthorne, permet de mettre en place un espace social imaginaire entre l'auteur et les lecteurs. Pour conclure notre analyse et prouver une dernière fois la complexité et la richesse de l'espace social imaginaire, nous rappelons les propos de Jorge Luis Borges rapportés par Gérard Genette dans *Figures III* :

[...] si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, lecteurs, ou spectateurs, pouvons être personnages fictifs [...] Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit<sup>517</sup>.

Cette partie résume toute l'ambiguïté de la position de Hawthorne. L'auteur juge essentiel de maintenir un contact avec la réalité et le monde extérieur. Ses récits longs expriment la nécessité de ne pas se détacher de la communauté. Ils soulignent aussi le besoin de repenser le rapport entre l'individu et le groupe. Ils valorisent enfin la création de lien social et les rapports désintéressés entre les individus. Cependant, derrière chaque forme de rapport au groupe, se lit l'angoisse de l'auteur qui craint pour son intimité et sa liberté. Sa vision idéaliste de la vie en communauté et cette angoisse semblent être irréconciliables. Ses récits prouvent que la littérature (et peut-être plus généralement, l'art) est le seul moyen trouvé par Hawthorne pour résoudre cette tension. Cependant, on peut se demander si l'auteur apporte vraiment une réponse valable au problème qu'il ne cesse d'évoquer. Nous ne le pensons pas. Nous voyons au contraire une contradiction au sein de l'œuvre de Hawthorne. Lui qui condamne l'abstraction des sciences et des discours finit par tomber dans le piège d'une autre forme d'abstraction. Ainsi, le rapport au groupe, tel que l'imagine idéalement Hawthorne, ne peut être que fantasmé. Mais, ce faisant, l'auteur élude le contact direct avec l'autre. On comprend tout le paradoxe de cet espace social imaginaire. D'une part, il procure confort et sécurité à l'auteur et lui offre une forme d'interaction avec la société. Mais, d'autre part, il enferme l'auteur et les acteurs de cette sphère sociale imaginaire dans un univers irréel, coupé de la réalité. Un passage de *The Marble Faun* illustre cette contradiction. La description du narrateur suggère à la fois le réconfort et l'angoisse procurée par le rapprochement de Miriam et de Donatello après le meurtre:

It was closer than a marriage-bond. So intimate, in those first moments, was the union, that it seemed as if their new sympathy annihilated all other ties, and that they were released from the chain of humanity; a new sphere, a special law, had been created for them alone. The world could not come near them; they were safe! (*Faun*, 174)

---

<sup>517</sup> Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 245.

La sphère dans laquelle évoluent les deux complices après le meurtre symbolise à la fois la proximité à l'autre, mais aussi l'éloignement de la société. Toutes proportions gardées, cette tension est similaire à celle qui se crée dans l'espace social imaginaire. Bien évidemment, la faute commise par les acteurs de l'espace social imaginaire n'est pas criminelle. C'est uniquement une faute morale. Mais la situation de Donatello et de Miriam décrit assez bien le paradoxe de cet espace.

## Conclusion

Les récits longs de Hawthorne dévoilent les contours de la société américaine du dix-neuvième siècle. Ils donnent à voir la construction de l'identité politique et sociale des Etats-Unis. L'auteur présente l'espace public comme un lieu aux formes encore incertaines, mais animé par une série de discours obéissant à la même logique et à la même dynamique. Inscrits dans la culture protestante et inspirés de la rhétorique de la Destinée Manifeste, ils véhiculent les notions d'autonomie, de devoir, de détermination, d'autorégulation, d'efficacité et de progrès. Leur enjeu est double, puisqu'ils participent à la fois à l'élaboration des structures de la société américaine et à la formation du « caractère » américain.

C'est sans doute ce qui inquiète l'auteur. Il remarque que l'individu est obligé d'endosser un rôle que d'autres ont conçu pour lui et qui ne tient pas compte de sa personnalité. Hawthorne se demande ce qu'il advient des personnes qui ne peuvent pas se plier aux exigences des discours. Les récits dévoilent aussi les regrets de l'auteur qui déplore la perte d'un sentiment d'appartenance au groupe. La recherche d'une cohésion nationale engendre un changement d'échelle. Les autorités publiques, auparavant proches et visibles, rejoignent les capitales. Les changements économiques et sociaux modifient la taille, ainsi que le mode de vie, des communautés. L'espace public paraît devenir de plus en plus anonyme. La construction nationale semble se faire au détriment de la cohésion du proche et du local. A ces questionnements s'ajoute également la crainte liée à la confusion entre espace public et espace privé. Hawthorne exprime la nécessité de protéger l'intimité et l'intégrité de l'individu. La solution qu'il propose consiste à une stricte séparation entre l'espace public et l'espace privé. Il souhaite réserver les sentiments et les émotions pour le foyer familial. Mais, ce faisant, il se heurte à une contradiction puisque, en cherchant à protéger l'individu, il est obligé de sacrifier la participation à la communauté. Le désengagement de l'espace public et le refuge dans l'espace privé se font, en effet, au détriment de la construction de lien communautaire. Hawthorne ne peut présenter que des modèles imparfaits d'espace social. Il y a l'exemple de Hester, qui réussit à forger un lien fort avec la communauté, à se rendre essentielle alors même qu'elle en a été exclue. Mais le lien qu'elle crée se fait au prix du sacrifice de toute intimité. Il y a aussi l'exemple de Phoebe qui s'investit pour ses proches, mais son rayonnement est limité à l'espace privé de la maison aux sept pignons. Hawthorne paraît

suspendu entre une vision idyllique de la vie en société et un réalisme qui ne souffre pas l'idéalisme.

Cette tension est l'une des caractéristiques de la littérature américaine que l'on retrouve chez Henry James, William Faulkner et, plus récemment, chez Paul Auster. On comprend alors que, plutôt que d'envisager l'histoire de la littérature américaine comme une série de tournants, comme l'a fait F.O. Matthiessen, il est peut-être préférable de l'envisager comme une continuité, même s'il est vrai qu'il existe des façons différentes de traiter la question du réel. Ainsi, la fiction américaine semble répondre toujours au même questionnement. Il est frappant de constater qu'elle témoigne de la volonté de trouver un espace idéal, où il ferait meilleur vivre. La littérature fait écho à la dynamique historique de la société américaine. Elle rappelle les espoirs des premiers colons qui quittèrent l'Europe pour le Nouveau Monde. Elle traduit aussi les espoirs de la société du dix-neuvième siècle et les espoirs que suscitaient la Frontière et le mythe de l'Eldorado. Mais, à chaque fois, elle se heurte à la réalité et à l'impossibilité de trouver cet univers mythique.

Les récits de Hawthorne n'échappent pas à cette règle. Pour être plus précis, il faudrait dire qu'ils contiennent l'idée d'une double quête, une quête d'un univers meilleur et une quête de sens. Le sens émerge de l'engagement dans le quotidien. Par contre, l'espace idéal est toujours hors d'atteinte, il n'existe pas. Il n'y a, chez Hawthorne, ni société idéale, ni univers mythique. L'auteur refuse l'utopie. Seul l'espace social imaginaire constitue une réponse appropriée aux attentes et aux exigences de l'auteur. Seule la littérature semble pouvoir concilier le besoin d'échanger et la nécessité de protéger l'intimité. Elle permet en effet de créer une proximité entre l'individu et le groupe qui est impossible de retrouver au dix-neuvième siècle. C'est ce que révèle le parallèle que l'on peut dresser entre la maison aux sept pignons et la place du marché de *The Scarlet Letter*. Tout comme l'espace central du Boston du dix-septième siècle, la vieille demeure devient, le temps des séances de lecture, une dictature des signes. Nous l'avons souligné, dans le premier récit, la prolifération du signe politique symbolise la proximité entre les Bostoniens et les autorités. Dans *The House of the Seven Gables*, les signes politiques des puritains sont remplacés par les signes littéraires. Ceci témoigne à la fois de la transformation de la société et du caractère salvateur de la littérature qui permet de compenser la perte du sentiment d'appartenance à un groupe. Le livre est partout dans l'espace social mis en place par Phoebe. Le seul signe politique est le tableau de Colonel Pyncheon. Entre les deux récits, il s'opère donc un changement d'échelle de valeurs.

De présence minimale, sur la place du marché de Boston, réduite à son expression la plus sommaire (la première lettre de l'alphabet), la littérature a envahi l'espace dans *The House of the Seven Gables*. Ce faisant, elle tisse du lien social puisque, d'un lieu quadrillé par les regards croisés, on plonge dans un espace vivant, animé par les textes lus et les paroles échangées. Par ailleurs, alors que les signes politiques des puritains symbolisent l'espoir de créer une société idéale, les signes littéraires de la maison aux sept pignons renvoient une autre vérité. Ils dénoncent toute tentative de transformer le réel en un univers mythique. Ainsi, anticipant l'idée centrale de *The Blithedale Romance*, le roman de Samuel Johnson, que Clifford refuse d'entendre, livre l'histoire de deux contre-utopies : ni la vallée heureuse, ni le monde ne peut répondre au désir de Rasselas et ses amis partis en quête d'un monde idyllique.

Les parallèles qu'il est possible de dresser entre les récits de Hawthorne évoquent également la vivacité de l'espace social imaginaire. Les récits longs sont comme des miroirs inversés. Parce qu'ils se renvoient des messages, ils semblent reliés par des ponts et faire partie d'un même univers. On vient de le montrer à propos de *The Scarlet Letter* et *The House of the Seven Gables*. Un autre parallèle peut être établi entre *The Blithedale Romance* et le premier récit, qui a pour point de départ le conflit entre l'individu et le groupe et qui aboutit à la réconciliation entre Hester et la communauté. Dans le troisième récit, l'histoire s'ouvre sur les aventures d'individus qui aspirent à fonder une communauté. Elle s'achève en soulignant les conflits entre la communauté et l'individu et l'impossibilité de fonctionner en marge de l'espace public de la société. Ces deux exemples d'intertextualité au sein de la fiction de Hawthorne témoignent de la possibilité de créer un univers parallèle à la société, répondant à une logique spécifique. Ainsi, avec ses quatre récits, Hawthorne parvient à construire un espace social et à faire pénétrer son lecteur dans un univers complexe. L'espace social imaginaire contient donc l'idée d'enchâssement et d'emboîtement. Il correspond donc à une hétérotopie littéraire, au sens où l'a défini Max Duperray dans « L'hétérotopie littéraire : 'Déréalisation' et Théâtralité<sup>518</sup> ». Alors que les hétérotopies sociales (dont parle Michel Foucault<sup>519</sup>) juxtaposent en un seul lieu plusieurs espaces, les hétérotopies littéraires « superposent les lieux, ou mieux, les font s'interpénétrer<sup>520</sup> ».

---

<sup>518</sup> Max DUPERRAY, « L'hétérotopie littéraire : 'Déréalisation' et Théâtralité », *La Licorne. Décor de L'irréel*. Actes du 6<sup>ième</sup> colloque du CERLI, 1986, n°10, pp. 11-16.

<sup>519</sup> Michel FOUCAULT, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

<sup>520</sup> Max DUPERRAY, *op. cit.*, p. 13.

A l'issue de cette analyse, il est clair que les personnages de Hawthorne sont plus que des allégories du bien ou du mal. Ce sont les ombres d'une société en train de se construire. Le salut revient à ceux qui se mettent en tête de trouver un sens à la vie communautaire, ceux qui participent à la construction d'espace social. Les « méchants » des récits de Hawthorne ne sont pas que des esprits vils et déformés. Ce sont aussi des personnages qui refusent de s'engager auprès de ceux qui les entourent. L'allégorie, le surnaturel, le non-dit, les contradictions, le carnavalesque, tous les thèmes qui ont parfois dérouté la critique et qui l'ont poussée à croire que les récits de l'auteur n'avaient pas de prise avec le contexte prennent, à l'issue de cette analyse, une autre valeur. Ils ne sont pas les signes du mépris ou de l'indifférence de l'auteur pour le réel. Ils sont plutôt l'expression des conclusions qu'il tire de l'observation de son contexte. Ils lui servent tout d'abord à exprimer son insatisfaction de devoir évoluer dans des structures trop rigides. Ils sont ensuite les marques de l'espace refuge que Hawthorne souhaite mettre en place, de l'espace idyllique qui ne peut se trouver dans le quotidien mais que l'écrivain peut mettre en place.

La fiction de Hawthorne se situe donc dans un univers de l'entre-deux, suffisamment proche du réel pour que l'on puisse reconnaître les traces du contexte d'écriture, mais suffisamment éloignée pour que l'auteur puisse opérer une subversion du quotidien. Ainsi, la fiction de Hawthorne, loin de se désengager du réel, est au contraire une fiction revendicatrice et résistante. Son œuvre serait peut-être comparable à un « texte de jouissance », parce qu'elle déforme les modèles sociaux, parce qu'elle « [...] met en état de perte, [...] déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur [...] »<sup>521</sup>. On l'a observé de manière évidente à propos du carnavalesque dans *The Blithedale Romance* et *The Marble Faun*. Mais elle apparaît aussi de façon moins frappante pour un lecteur du vingt-et-unième siècle dans le traitement des motifs de la littérature populaire. Ainsi, la thématique du mariage, pilier de la stabilité nationale, est évitée ; la compassion, sentiment symbolisant l'union nationale, est tournée en ridicule ; les discours publics, nécessaires à l'élaboration des structures de la société américaine, sont déformés. Cependant, l'auteur ne se contente pas de revendiquer. Il joue aussi avec les mots, l'ironie, le non-dit. Il associe la notion de divertissement à la littérature. Nous l'avons suggéré, Hawthorne joue avec son lecteur en l'incluant dans l'élaboration de la fiction, comme lorsqu'il lui laisse le choix entre plusieurs versions des faits. La fiction de Hawthorne est donc

---

<sup>521</sup> Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1982, p. 25.

aussi un « texte de plaisir », « qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; [...] qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture<sup>522</sup> ».

C'est sans doute cette complexité, ce mélange des genres, qui explique pourquoi la fiction de Hawthorne a traversé les siècles pour parvenir jusqu'à nous, sans jamais avoir lassé la critique. Contrairement à ce que Jane Tompkins<sup>523</sup> a pu suggérer, Hawthorne doit avant tout sa notoriété et sa longévité à son talent. Si les écrivains populaires n'ont pas eu la même destinée, c'est sans doute parce que leurs fictions étaient trop enracinées dans le contexte, prisonnières à la fois d'un genre littéraire et d'un discours social. Leur sens et leur intérêt se sont perdus au fil des années, à mesure que les transformations économiques et sociales les ont éloignées de leur contexte. Une fois leur racines coupées, le lecteur n'a plus réussi à trouver un quelconque intérêt dans cette fiction trop lisse. Leur langage univoque n'a pas suffi pour les faire entrer dans l'histoire de la littérature américaine, même si la critique essaie aujourd'hui de les redécouvrir. Néanmoins, cette relecture se fait par un retour au contexte qui ne fait que rappeler leur manque d'épaisseur et d'amplitude.

---

<sup>522</sup> *Ibid.*

<sup>523</sup> Jane TOMPKINS, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, New York: Oxford University Press, 1985.

# Bibliographie

## TABLE DES MATIERES

<b>Nathaniel Hawthorne : romans, contes, nouvelles, journaux et lettres</b>	_____
I. Romans	_____
II. Contes et nouvelles	_____
III. Œuvres inachevées	_____
III. Journaux	_____
IV. Lettres	_____
<b>Sources secondaires</b>	_____
I. Ouvrages entièrement consacrés à Nathaniel Hawthorne	_____
1. Biographies	_____
2. Analyses générales	_____
3. Ouvrages collectifs	_____
4. Articles	_____
5. Documentation en ligne	_____
II. Ouvrages sur la littérature américaine du dix-neuvième siècle	_____
1. Théories littéraires	_____
2. Littérature américaine et espace	_____
3. Littérature américaine et culture populaire	_____
4. Littérature américaine et contexte historique	_____
5. Littérature américaine et contexte idéologique	_____
6. Littérature américaine et contexte économique et juridique	_____
7. Littérature américaine et réception	_____
8. Littérature américaine et culture européenne	_____
9. Autre	_____
<b>La notion d'espace</b>	_____
I. L'espace des géographes	_____
II. L'espace des littéraires	_____
III. L'espace des philosophes et des sociologues	_____
<b>La dichotomie privé / public</b>	_____
I. En littérature	_____
II. En histoire, en sociologie et en philosophie	_____
<b>La société américaine au dix-neuvième siècle</b>	_____
I. Sources primaires	_____
1. Discours, essais, conférences :	_____
2. Littérature classique	_____
3. Littérature populaire	_____
4. Poésie	_____
5. Autre	_____
6. Journal consultable en ligne	_____
II. Sources secondaires	_____
1. Analyses historiques	_____
2. Aspects idéologiques	_____
3. Le rapport entre individu et société	_____
4. Le monde du travail et de l'économie	_____
5. Le domaine de la culture	_____

6.La religion\_\_\_\_\_

7.L'éducation\_\_\_\_\_

8.La famille\_\_\_\_\_

9.La politique\_\_\_\_\_

**Autres sources**\_\_\_\_\_

I.Ouvrages de (ou sur la) littérature\_\_\_\_\_

II.Ouvrage de (ou sur la) sociologie, philosophie, psychanalyse\_\_\_\_\_

**Ouvrages de référence**\_\_\_\_\_

## Nathaniel Hawthorne : romans, contes, nouvelles, journaux et lettres

### I. Romans

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Vol. 1. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1962.

\_\_\_\_\_. *The House of the Seven Gables*. Vol. 2. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1965.

\_\_\_\_\_. *The Blithedale Romance*. Vol. 3. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1964.

\_\_\_\_\_. *The Marble Faun*. Vol. 4. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1968.

### II. Contes et nouvelles

\_\_\_\_\_. *A Wonder Book and Tanglewood Tales*. Vol. 7. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *Twice-Told Tales*. Vol. 9. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. *Mosses from an Old Manse*. Vol. 10. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. *The Snow-Image and Uncollected Tales*. Vol. 11. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1974.

\_\_\_\_\_. *Miscellaneous Prose and Verse*. Vol. 23. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1991.

### III. Œuvres inachevées

\_\_\_\_\_. *The American Claimant Manuscripts*. Vol. 12. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Edward H. Davidson, Claude M. Simpson, L. Neal Smith. Columbus: Ohio State University Press, 1975.

\_\_\_\_\_. *The Elixir of Life Manuscripts*. Vol. 13. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Edward H. Davidson, Claude M. Simpson, L. Neal Smith. Columbus: Ohio State University Press, 1978.

#### IV. Journaux

\_\_\_\_\_. *The American Notebooks*. Vol. 8. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *The French and Italian Notebooks*. Vol. 14. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson. Columbus: Ohio State University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *The English Notebooks, 1853-1856*. Vol. 21. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *The English Notebooks, 1856-1860*. Vol. 22. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

\_\_\_\_\_. *Our Old Home*. Vol. 5. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1969.

\_\_\_\_\_. *True Stories from History and Biography*. Vol. 6. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1971.

#### V. Lettres

\_\_\_\_\_. *The Letters, 1813-1843*. Vol. 15. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat, Roy Harvey Pearce, and Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *The Letters, 1843-1853*. Vol. 16. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Letters, 1853-1856*. Vol. 17. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Letters, 1857-1864*. Vol. 18. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Consular Letters, 1853-1856*. Vol. 19. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *The Consular Letters, 1856-1857*. Vol. 20. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. Thomas Woodson, L. Neal Smith, Norman Holmes Pearson. Columbus: Ohio State University Press, 1988.

\_\_\_\_\_. *Love Letters of Nathaniel Hawthorne*. Chicago: The Society of the Dofobs, 1972.

## Sources secondaires

### I. Ouvrages entièrement consacrés à Nathaniel Hawthorne

#### 1. Biographies

HARDING, Bryan. *Nathaniel Hawthorne: Critical Assessments*. Montfield (G.B.): Helminfo, 1998.

MELLOW, James R. *Nathaniel Hawthorne in his Time*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980.

TURNER, Arlin. *Nathaniel Hawthorne*, New York: Oxford University Press, 1980.

WINEAPPLE, Brenda. *Nathaniel Hawthorne: A Life*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

#### 2. Analyses générales

BELL, Michael Davitt. *Hawthorne and the Historical Romance of New England*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.

BERCOVITCH, Sacvan. *The Office of the Scarlet Letter*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1991.

BERLANT, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

BRODHEAD, Richard. *The School of Hawthorne*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

COLACURCIO, Michael. *The Province of Hawthorne's Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984.

COLGAN, Kathleen P. *The Influence of Political Events and Ideologies on Nathaniel Hawthorne's Political Vision and Writings*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2001.

DARREL, Abel. *The Moral Picturesque. Studies in Hawthorne's Fiction*. West Lafayette: Indiana, 1988.

ERLICH, Gloria. *Family Themes in Hawthorne's Fiction: The Tenacious Web*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1986.

FRIEDMAN, Robert S. *Nathaniel Hawthorne's Romances: Social Drama and the Metaphor of Geometry*. Amsterdam: Harwood Academic: 2000.

GOLIN, Rita K. *Prophetic Pictures: Nathaniel Hawthorne's Knowledge and Uses of the Visual Arts*. New York: Greenwood Press, 1991.

HALL, Lawrence Sargent. *Hawthorne Critic of Society*. New Haven: Yale UP, 1944.

HERBERT, Walter. *The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JAMES, Henry. « Early Writings » in *Nathaniel Hawthorne. English Men of Letters*. New York, Harper and Brothers Publishers, 1879; reprint, New York: Collier-Macmillan, 1966. <http://www2.newpaltz.edu/~hathawar/nhhj3.html>

LUEDTKE, Luther S. *Nathaniel Hawthorne and the Romance of the Orient*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1989.

Mc PERSON, Hugo. *Hawthorne as Myth-Maker. A Study in Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 1969.

MILLER, J. Hillis. *Hawthorne and History: Defacing it*. Oxford: B. Blackwell, 1991.

MILLINGTON, Richard. *Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne's Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

MOORE, Margaret. *The Salem of Nathaniel Hawthorne*. Columbia: University of Missouri Press, 1998.

NEWBERRY, Frederick. *Hawthorne's Divided Loyalties: England and America in his Works*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.

PFISTER, Joel. *The Production of Personal Life*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

REYNOLDS, Larry J. ed. *A Historical Guide to Nathaniel Hawthorne*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

STERN, Milton. *Contexts for Hawthorne: The Marble Faun and the Politics of Openness and Closure in American Literature*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

STUBBS, John Caldwell. *The Pursuit of Form: A Study of Hawthorne and the Romance*. Urbana: University of Illinois Press, 1970.

THOMPSON, Gary Richard. *The Art of Authorial Presence: Hawthorne's Provincial Tales*. Duke University Press, 1993.

### 3. Ouvrages collectifs

BELL, Millicent ed. *Bicentennial Essays*. Columbus: Ohio State University Press, 2005.

*The Scarlet Letter, Nathaniel Hawthorne*. Ouvrage dirigé par Marc Amfreville et Antoine Cazé. Paris : Ellipses, 2005.

*Nathaniel Hawthorne, The Scarlet Letter*. Ouvrage collectif dirigé par Bruno Montfort. Paris : Editions du Temps, 2005.

*Nathaniel Hawthorne: La fonction éthique de l'œuvre*. Ouvrage collectif dirigé par Annick Duperray et Adrian Harding. Paris : Publibook, 2006

#### 4. Articles et chapitres de livres

BARNETT, Louise. « Speech and Society in *The Scarlet Letter*. » *ESQ A Journal of American Renaissance* 29.1 (1983): 16-24.

BAUGHMAN, Ernest W. « Public Confession and *The Scarlet Letter*. » *New England Quarterly* 40.4 (1967): 532-50.

BERCOVITCH, Sacvan. « Hawthorne's A-Morality of Compromise. » *Representations* 24 Special Issue (Autumn 1988): 1-27.

BUDICK, Emily. « Hawthorne, Pearl, and the Primal Sin of Culture. » *Journal of American Studies* 39.2 (2005): 167-185.

BUMAS, E. SHASKAN. « Fictions of the Panopticon: Prison, Utopia, and the Out-Penitent in the Works of Nathaniel Hawthorne. » *American Literature* 73.1 (2001): 121-45.

CHRISTIANSON, Frank. « Trading Places in Fancy: Hawthorne's Critique of Sympathetic Identification in *The Blithedale Romance*. » *Novel: A Forum on Fiction* 36.2 (2003): 244-62.

CHEYFITZ, Eric. « The Irresistibility of Great Literature: Reconstructing Hawthorne's Politics. » *American Literary History* 6 (1994): 539-58.

COLACURCIO, Michael J. « Cosmopolitan and Provincial: Hawthorne and the Reference of American Studies. » *Studies in the Novel* 23.1 (Spring 1991): 3-17.

DALY, Robert. « 'We Have really No Country At All': Hawthorne's Reoccupations of History. » *Arachné* 3.1 (1996): 66-88.

DAVIS, Sarah. « Self in the Marketplace, or, A, for Alienation. » *South Atlantic Review* 54.2 (1989): 75-92.

DIEHL, Joanna. « Re-Reading *The Scarlet Letter*: Hawthorne, the Fetish, and the (Family) Romance. » *New Literary History* 19 (1988): 655-73.

FLECK, Richard F. « Industrial Imagery in *The House of the Seven Gables*. » *The Nathaniel Hawthorne Journal* (1974): 273-76.

FOGLE, Richard H. « Hawthorne, and the Human Heart. » *Clio* 2 (Fall 1976): 175-180.

GALLAGHER, Susan Van Zanten. « A Domestic Reading of *The House of the Seven Gables*. » *Studies in the Novel* 21.1 (1989): 1-13.

GILMORE, Michael T. « Hidden in Plain Sight: *The Scarlet Letter* and American Legibility. » *Studies in American Fiction* 29.1 (2001): 121-28.

GODDU, Teresa. « The Circulation of Women in *The House of the Seven Gables*. » *Studies in the Novel* 23 (1991): 119-27.

GREENWALD, Elisa. « Hawthorne and Judaism: Otherness and Identity in *The Marble Faun*. » *Studies in the Novel* 23 (1991): 128-38.

GYSIN, Fritz. « Painting in the House of Fiction: The example of Hawthorne. » *World and Image* 5.2 (1989): 159-172.

HARPER, Preston. « Puritan Works Salvation and the Quest for Conformity in *The Scarlet Letter*. » *Theology Today* 57.1 (2000): 51-66.

HERBERT, Walter. « Nathaniel Hawthorne and the Cult of Domesticity. » *Journals of the American Studies Association of Texas* 14 (1983): 17-21.

\_\_\_\_\_ « Doing Cultural Work: 'My Kinsman Major Molineux' and the Construction of Self-Made Man. » *Studies in the Novel* 23 (1991): 20-27.

\_\_\_\_\_ « The Erotics of Purity: *The Marble Faun* and the Victorian Construction of Sexuality » *Representations* 36 (Fall 1991): 114-32.

\_\_\_\_\_. « Domesticity as Redemption. » *The Scarlet Letter. Complete Text with Critical Essays*. Ed. Rita Gollin. Boston: Riverside Press, 2002.

HOLLAND, Gill. « Hawthorne and Photography: *The House of the Seven Gables*. » *The Nathaniel Hawthorne Journal* Clark Fraser ed. Detroit: Michigan, 1978.

HUNT, Lesler H. « *The Scarlet Letter*: Hawthorne's Theory of Moral Sentiments. » *Philosophy and Literature* 8 (1984): 75-88.

IDOL, John. « A 'Linked Circle of Three' Plus One: Non-Verbal Communication in *The Marble Faun*. » *Studies in the Novel* 23 (1991): 139-51.

LONG, Robert Emmet. « The Society and the Masks: *The Blithedale Romance* and *The Bostonians*. » *Nineteenth-Century Fiction* 19 (1965): 105-22.

MANIERRE, William. « The Role of Sympathy in *The Scarlet Letter*. » *Texas Studies in Literature and Language* 13.3 (1971): 497-507.

MILLINGTON, Richard H. « American Anxiousness: Selfhood and Culture in Hawthorne's *The Blithedale Romance*. » *The New England Quarterly* 63.4 (Dec. 1990): 558-83.

MILLER, John N. « Eros and Ideology: At the Heart of Hawthorne's *Blithedale*. » *Nineteenth-Century Fiction* 55.1 (2000): 1-19.

PETILLON, Pierre-Yves. « *La Lettre écarlate* ou la Double Exposition. » *Etudes anglaises* 4 (2005): 416-427.

RAGUSSIS, Michael. « Family Discourse and Fiction in *The Scarlet Letter*. » *ELH* 49 (1982): 863-888.

SHAMIR, Milette. « Hawthorne's Romance and the Right of Privacy. » *American Quarterly* 49 (December 1997): 746-79.

SHEAR, Walter. « Cultural Fate and Social Freedom in Three American Short Stories. » *Studies in Short Fiction* 29.4 (1992): 543-50.

TAYLOR, Olivia Gatti. « Cultural Confessions: Penance and Penitence in Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* and *The Marble Faun*. » *Renascence* 58.2 (Winter 2005): 135-52.

TOULOUSE, Teresa. « Seeing Through "Paul Pry": Hawthorne's Early Sketches and the Problem of Audience. » ed. Albert von Franck. *Critical Essays on Hawthorne's Short Stories*. Boston: J.K. Hall, 1991.

WHITE, Paula K. « Puritan Theories of History in Hawthorne's Fiction. » *The Canadian Review of American Studies* 9.2 (Fall 1978): 135-53.

## 5. Documentation en ligne

Nathaniel Hawthorne Society (analyses critiques récentes):  
<http://asweb.artsci.uc.edu/english/HawthorneSociety/nh.html>

Hawthorne in Salem (communications faites lors du deux-centième anniversaire de la naissance de Nathaniel Hawthorne, du 1<sup>er</sup> au 4 juillet 2004) : <http://www.hawthorneinsalem.org/>

University of Wisconsin (informations bibliographiques et analyses critiques) :  
<http://www.uwm.edu/Library/special/exhibits/clastext/clspg143.htm>

Groupe de Recherche Inter-Langues de l'Université du Maine (GRILUM) (Communications faites lors de la journée d'étude sur *The Scarlet Letter* le 3 février 2006) : [http://subaru2.univ-lemans.fr/lettres/labo/grilum/activites/seminaires/scarlet\\_letter.html](http://subaru2.univ-lemans.fr/lettres/labo/grilum/activites/seminaires/scarlet_letter.html)

## II. Ouvrages sur la littérature américaine du dix-neuvième siècle

### 1. Théories littéraires

BUELL, Lawrence. *Literary Transcendentalism: Style and Fiction in the American Renaissance*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1973.

\_\_\_\_\_. *New England Literary Culture: From Revolution through Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

CHASE, Richard. *The American Novel and its Tradition*. Garden City, N.Y.: Doubleday and Co., Inc., 1957.

DRYDEN, Edgar A. *The Form of American Romance*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988.

GREENWALD, Elisa. *Realism and the Romance*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1989.

KARTIGANER Donald M., Malcolm A. GRIFFITH, eds. *Theories of American Literature*. New York: Macmillan, 1962.

KLINKOWITZ, Jerome. *The Practice of Fiction in America: Writers from Nathaniel Hawthorne to the Present*. The Iowa State University Press, 1980.

MATTHIESSEN, F.O. *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. New York: Oxford University Press, 1941.

REYNOLDS, David S. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. New York: Knopf, 1988.

ROWE, John Carlos. *Through the Custom-House: Nineteenth-Century American Fiction and Modern Theory*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1982.

## 2. Littérature américaine et espace

DEAMER, Robert Glen. *The Importance of Place in the American Literature of Hawthorne, Thoreau, Crane, Adams, and Faulkner. American Writers, American Culture, and the American Dream*. Lewiston, N.Y.: Studies on American Literature, 1990.

FISHER, Philip. *Hard Facts: Setting and Form in the American Novel*. New York; Oxford University Press, 1987.

LUDWACK, Leonard. *The Role of Place in Literature*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1984.

POIRIER, Richard. *A World Elsewhere: The Place and Style in American Literature*. New York: Oxford University Press, 1966.

SCHIRMEISTER, Pamela. *The Consolation of Space: The Place of Romance in Hawthorne, Melville, and James*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

WEINSTEIN, Arnold. *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction, from Hawthorne to De Lillo*. New York: Oxford University Press, 1993.

## 3. Littérature américaine et culture populaire

ANDERSON, Douglas. *A House Undivided: Domesticity and Community in American Literature*. New York: Cambridge University Press, 1990.

BARNES, Elizabeth. *States of Sympathy: Seduction and Democracy in the American Novel*. New York: Columbia University Press, 1997.

BOUDREAU, Kristin. *Sympathy in American Literature: American Sentiments from Jefferson to the Jameses*. Gainesville: University Press of Florida, 2002; repris partiellement dans *The Scarlet Letter and Other Writings*. ed. Leland S. Pearson, New York and London: Norton & Co., pp. 338-368.

BRAND, Dana. *The Spectator and The City in Nineteenth-Century American Literature*. New York: Cambridge UP, 1991.

GRAFF Harvey J. *The Literacy Myth. Literacy and Social Culture in the Nineteenth Century*. New York: Academic Press, 1979.

HENDLER, Glenn. *Public Sentiments: Structures of Feeling in Nineteenth-Century American Literature*. Chapel Hill and London: University State of North Carolina Press, 1993.

MERISH, Lori. *Sentimental Materialism: Gender, Commodity Culture, and Nineteenth-Century American Literature*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2000.

PEARSON, Leland S. *Aesthetic Headaches: Women and Masculine Poetics in Poe, Melville, and Hawthorne*. Athens, Ga.: University of Georgia Press, 1988.

RAGUSSIS, Michael. *Acts of Naming: The Family Plot in Fiction*. New York: Oxford University Press, 1986.

PEASE, Donald. *Visionary Compacts: American Renaissance Writings in Cultural Context*. Madison: University of Wisconsin, 1987.

RYAN, Mary P. *The Empire of the Mother: American Writing About Domesticity, 1830-1869*. New York: Harrington Park Press, 1985.

TATAR, Maëia M. *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*. New York: Princeton University Press, 1978.

TOMPKINS, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. New York: Oxford University Press, 1985.

#### 4. Littérature américaine et contexte historique

BUDICK, Emily Miller. *Fiction and Historical Consciousness: The American Romance Tradition*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

MIZRUCHI, Susan L. *The Power of Historical Knowledge in Narrating the Past in Hawthorne, James, and Dreiser*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988.

#### 5. Littérature américaine et contexte idéologique

ALKANA, Joseph. *The Social Self: Hawthorne, Howells, Williams James, and Nineteenth-Century Psychology*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1997.

ARAC, Jonathan. *Commissioned Spirits: The Shaping of Social Motion in Dickens, Carlyle, Melville and Hawthorne*. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 1979.

BRODHEAD, Richard. *Culture of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

BUDICK, Emily Miller. *Nineteenth-Century American Romance. Genre and the Construction of Democratic Culture*. New York: Twayne Publishers, 1996.

CARTON, Evan. *The Rhetoric of the American Romance: Dialectic and Identity in Emerson, Dickinson, Poe, and Hawthorne*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1985.

HERZOG, Kristin. *Women, Ethnics and Exotics: Images of Power in Mid-Nineteenth-Century American Fiction*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1983.

MARGOLIS, Stacey. *The Public Life of Privacy in Nineteenth-Century American Literature*. Durham and London: Duke University Press, 2005.

Mc WILLIAMS, John P. *Hawthorne, Melville, and the American Character: A Looking-Glass Business*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1984.

MARX, Leo. *The Machine in The Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1964.

STEELE, Jeffrey. *The Representation of Self in the American Renaissance*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

STINEBACK, David C. *Shifting World: Social Change and Nostalgia in the American Novel*. London: Associate University Presses, 1976.

VASQUEZ, Mark G. *Authority and Reform: Religious and Educational Discourses in Nineteenth-Century New England Literature*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2003.

#### 6. Littérature américaine et contexte économique et juridique

CRANE, Gregg D. *Race, Citizenship, and Law in American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

GILMORE, Michael T. *American Romanticism and the Marketplace*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

TEICHGRAEBER, Richard F. *Sublime Thoughts / Penny Wisdom: Situating Emerson and Thoreau in the American Market*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995.

THOMAS, Brook. *Cross-Examination of Law and Literature: Cooper, Hawthorne, Stowe, and Melville*. Cambridge: Cambridge University Press.

WILSON, Jackson R. *Figures of Speech: American Writers and the Literary Market: from Benjamin Franklin to Emily Dickinson*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.

#### 7. Littérature américaine et réception

ANGLE, Paul M. *The American Reader: From Columbus to Today*. New York: Rand McNally and Co., 1958.

BAYM, Nina. *Novels, Readers and Reviewers: Responses to Fiction in Antebellum America*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

RAILTON, Stephen. *Authorship and Audience: Literary Performance in the American Renaissance*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

*Readers in History. Nineteenth-Century American literature and the Contexts of Respond*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

#### 8. Littérature américaine et culture européenne

BUONOMO, Leonardo. *Backward Glances. Exploring Italy, Reinterpreting America*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 1996.

LANZINGER, Klaus. *Jason's Voyage: The Search of the Old World in American Literature: A Study of Melville, Hawthorne, James and Wolfe*. New York: P. Lang, 1989.

MARTIN, Robert K. and Leland S. PEARSON eds. *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-Century Italy*. Iowa City: University of Iowa Press, 2002.

WRIGHT, Nathalia. *American Novelists in Italy; The Discoverers: Allston to James*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1965.

## 9. Autre

CAMERON, Sharon. *The Corporeal Self: Allegories of the Body in Melville and Hawthorne*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1981.

JAMES, Henry. *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers* (1878). Leon Edel ed. New York: Library of America, 1984.

KLINKOWITZ, Jerome. *The Self-Apparent Word: Fiction as Language / Language as Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

PAHL, Dennis. *Architects of the Abyss: The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne and Melville*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

WEINSTEIN, Cindy. *The Literature of Labor: Allegory in Nineteenth-Century American Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

### La notion d'espace

#### I. L'espace des géographes

DI MEO, Guy. *Géographie sociale et territoire*. Paris: Nathan Université, 2000.

GILBERT, Anne. « L'idéologie spatiale : conceptualisation, mise en forme et portée pour la géographie. » *L'espace géographique* 1 (1998): 57-66.

RETAILLE, Denis. *Le monde du géographe*. Paris: Presses de sciences politiques, 1997.

#### II. L'espace des littéraires

BARIDOU, Michel *et al.* *Lire l'espace*. Recueil. Genève : Ousia, 1996.

BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*. Paris : Hadès Benjamins, 1985.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

BOUDON, Pierre. *Introduction à la sémiotique de l'espace. Ecriture, graphisme, architecture*. Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 1981.

BUTOR, Michel. « L'espace du roman », *Répertoire II*. Paris : Seuil, 1964.

CHEVALIER, Michel (sous la direction de). *La littérature dans tous ses espaces*. Paris : CNRS Editions, 1993.

CROS, M. Edmond (sous la direction de). *Espace vécu et structuration de texte*. Montpellier : C.E.R. Sociocritique, 1982-3.

*Espaces*. Séminaire d'études littéraires. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 1988.

GENETTE, Gérard. « La littérature et l'espace », *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.

HALL, Edward T. *Le langage silencieux*. Paris : Point Seuil, 1984.

JOSEPH Isaac (sous la direction de). *Prendre place. Espace public et culture dramatique*. Colloque de Cherisy. Paris : Editions Recherches, 1995.

*La représentation de l'espace*. Cahiers du département des langues et des sciences du langage, n°3, Lausanne : Université de Lausanne, 1986.

LAVERGNE, Gérard et Alain TASSEL. *Mélange espace et temps*. Actes du 8<sup>ième</sup> colloque du Centre de Narratologie Appliquée. Nice : Université de Nice, 1995.

*Les Cahiers du Séminaire Espace / Littérature* n°1, Nantes : Université de Nantes, 1996.

MITTERAND Henri. *Le discours du roman*. Paris, PUF : 1980

\_\_\_\_\_ « Le temps et l'espace », *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*. Paris : P.U.F. : 1998.

MOZET, Nicole. *La ville de province dans l'œuvre de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie*. Genève : Slatkine Reprints, 1998.

*Mythes ruraux et urbains dans la culture américaine*. Actes du colloque des 2,3, et 4 mars 1990. Groupe de Recherche et d'Etude Nord-Américaines ( G.R.E.NA), Aix : Université de Provence, 1990.

NELSON, Cary. *The Incarnate Word: Literature as Verbal Space*. Chicago: University of Illinois Press, 1973.

OLSEN, Tami. *Transcending Space: Architectural Places in the Works of H.D. Thoreau*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.

PARAVY, Florence. *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris : L'Harmattan, 1999.

PETILLON, Pierre. *La grand-route: espace et écriture en Amérique : essai*. Paris : Seuil, 1979.

PRAT, Michel. *Auteurs, lieux et mythes*. Paris : L'Harmattan, 2002.

ROPARS-WILLENMENIER, M-Claire. *Ecrire l'espace*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

SMITTEN, Jeffrey R. and Ann DAGHISTANY eds. *Spatial Form in Narrative*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981.

VAN BAAK, J.J. *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space*. Amsterdam: Rodopi B.V., 1983.

VION-DURY, Juliette, J-Marie GRANIN, Bertrand Westphal. *Littérature et espaces*. Actes du XXXième congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (20-22 septembre 2001), Limoges PULIM, 2002.

WEISGERBER, Jean. *L'espace romanesque*. Lausanne : L'Age d'or, 1978.

### III. L'espace des philosophes et des sociologues

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : P.U.F., 1957.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres », *Dits et écrits 1984*, (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984.

GREIMAS, A.J. « Pour une sémiotique topographique », *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : P.U.F., 1979.

HEIDEGGER, Martin. « Bâtir, habiter, penser », *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1958, pp. 170-93.

LE MEN. *L'espace figuratif et la structure de la personnalité*. Paris : P.U.F, 1966.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000.

MICHIE, Helena ed. *Nineteenth-Century Geographies: The Transformation of Space from the Victorian Age to the Twentieth-Century*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2003.

MOLES A. et E. ROHMER. *Psychosociologie de l'espace*. Paris : Casterman, 1978.

## **La dichotomie privé / public**

### I. En littérature

BERLANT, Lauren. « Intimacy: A Special Issue. » *Critical Inquiry* 24.2 (1998): 281-88.

KELLY, Mary. *Private Women, Public Stage: Literary Domesticity in Nineteenth-Century America*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

### II. En histoire, en sociologie et en philosophie

CALHOUM, Craig ed. *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1992.

COTT, Nancy. *The Bonds of Womanhood: "Women's Sphere" in New England, 1780-1835*. New Haven: Yale University Press, 1977.

COONTZ, Stephanie. *The Social Origins of Private Life: A History of American Families, 1960-1900*. London: Verso, 2000.

DAVIDSON, Cathy N. and Jessamyn Hatcher eds. *No More Separate Spheres!*. Durham and London: Duke UP, 2002.

DUBBERT, Joe L. *A Man's Place: Masculinity in Transition*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1979.

FRASER, Nancy. « Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. » *Postmodernism and the Re-reading of Modernity*. Eds F. Parker, P. Hulme, and M. Iversen, New York, 1992.

GOBELTI, Daniela. *Private and Public: Individuals, Households and Body Politics in Locke and Hutcheson*. London and New York: Routledge, 1992.

HABERMAS, Jürgen. *L'espace public*. Paris: Payot, 1962.

HIXSON, Richard F. *Privacy in a Public Society*. New York: Oxford University Press, 1987.

O'CONNOR, Thomas L. « The Right to Privacy in Historical Perspective. » *Massachusetts Literary Quarterly* 101 (1988): 53-109.

RYAN, Mary P. *Women in Public: Between Banners and Ballots, 1825- 1880*. Baltimore: 1990.

\_\_\_\_\_. *Civic Wars. Democracy and Public Life in the American City during the Nineteenth-Century*. Berkeley: University of California Press, 1997.

SEMPRINI, André. « Espaces privés, espaces publics. Privé et public comme catégories pratiques. » *Espaces et sociétés* n°73, Paris : L'Harmattan, 1994.

SENNETT, Richard. *Les Tyrannies de l'intimité*. Trad. Antoine Berman et Rebecca Folkman. Paris: Seuil, 1979.

SHOEMAN, David ed. *The Philosophical Dimension of Privacy: An Anthology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *Privacy and Social Freedom*. Cambridge University Press, 1992.

WEINTRAUB, Jeff and Krishan KUMAR eds. *Public and Private Thought in Practice*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1997.

## La société américaine au dix-neuvième siècle

### I. Sources primaires

#### 1. Discours, essais, conférences :

ARTHUR, T.S. *Home Scenes, and Home Influence* (1854). Online. Gutenberg Project. Available: <http://www.gutenberg.org/etext/4629>

BOARDMAN, Henry A. *The Bible in the Counting House: A Course of Lectures to Merchants* (1853). Online. University of Michigan. Available: <http://www.hti.umich.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=moa;idno=AFZ1099.0001.001>

BROCKETT, Linus P. « Cretins and Idiots: What has been and What Can be Done for Them, » *The Atlantic Monthly*, February 1858. Online. Disability Museum. Available: <http://www.disabilitymuseum.org/lib/docs/1385.htm>.

BUSHNELL, Horace. *Views of Christian Nurture, and of Subjects Adjacent Thereto* (1847), Scholars Facsimilies & Reprint, 1975. Online. University of Michigan. Available: <http://www.hti.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=moa;idno=AFZ0908.0001.001>

\_\_\_\_\_. *Life and Letters of H. Bushnell*, ed. Mary Bushnell Cheney, N.Y: Harper & Bros, 1880.

CAREY, Henry C. *The Harmony of Interests: Agricultural, Manufacturing, and Commercial* [1851], ed. Augustus M. Kelley, New York: 1967. Online. University of Groningen (NL). Available: <http://odur.let.rug.nl/~usa/D/1851-1875/carey/harm13.htm>

CHANNING, William Ellery. « On the Elevation of the Laboring Classes » (1840). Online. Forham University. Available: <http://www.fordham.edu/halsall/mod/1840channing-labor.html>

COLE, Thomas. « Essay on American Scenery » *The American Magazine* 1 (Jan. 1836): 1-12. Online. Franklin & Marshall College. Available: <http://www.fandm.edu/x7309.xml>

DOWNING, Andrew Jackson. *The Architecture of Country Houses*. New York: D. Appleton, 1850.

EGLESTON, Nathaniel H. *Villages and Village Life With Hints For Their Improvement*. New York: Harper & Brothers, Publishers, 1878.

ELIOT, William G. *Lectures to Young Men* (1852). Online. Assumption College. Available: <http://www.assumption.edu/ahc/default1850.html>

FITZHUGH, George. *Sociology for the South; or The Failure of Free Society*. Richmond, Va.: A. Morris, 1854. Online. University of North Carolina. Available: <http://docsouth.unc.edu/fitzhughsoc/menu.html>

FOURIER, Charles. *Design for Utopia: Selected Writings of Charles Fourier*. New York: Scoker Book, 1971.

FOWLER, O.S. *New Illustrated Self-Instructor in Phrenology and Psychology: with 100 engravings and a phrenological chart of the character*. New York: Fowler & Wells, 1850. Online. Available: <ftp://ftp.archive.org/pub/etext/etext03/wasoe10.txt>

JEFFERSON, Thomas. *Notes on the State of Virginia* (1871). New York: Penguin Books, 1982. Online. University of Virginia. Available: <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/JefVirg.html>

McINTOSCH, Maria J. *Woman an Enigma, or, Life and its Revelings*. New York: Harper: 1843.

MORSE, S.F.B. *Foreign Conspiracy against the Liberty of the United States*. New York: Leavitt, Lord and Co., 1835. Online. Available: <http://jmgainor.homestead.com/files/PU/Lks/FCALUS/FCALUS00.htm>

MORTON, Samuel George. *Crania Americana; or A Comparative View of the Skulls of Various Aboriginal Nations of North and South America: To Which is Prefixed An Essay on the Varieties of the Human Species*. Philadelphia: J.J. Dobson, 1839. Online. John Mason University. Available: <http://chnm.gmu.edu/egyptomania/scholarship.php?function=detail&articleid=4>

NEWCOMB, Harvey. *How to be a lady: A Book for Girls, Containing Useful Hints on the Formation of Character*. Boston: Gould, Kendall, and Lincoln, 1850. Online. University of Michigan. Available: <http://www.hti.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=moa;idno=AJF2301>

NICHOLS, T.H. *Forty Years of American Life, 1821-1861*. New York: Stackpole, 1937. Online. The Library of Congress. Available: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/lhbtn:@field\(DOCID+@lit\(lhbtn2703a\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/lhbtn:@field(DOCID+@lit(lhbtn2703a)))

PHILLIPS, Willard. *Propositions Concerning Protection and Free Trade*. Boston: C. C. Little and J. Brown, 1850. Online. University of Michigan. Available: <http://www.hti.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=moa;idno=AEU0419.0001.001>

SMITH, Adam. *La richesse des nations*. Tome 2. Paris : Gallimard, 1991.  
\_\_\_\_\_. *Théorie des sentiments moraux* [1759-1790]. trad. M. Bizieux, Cl. Gautier et J. Fr. Pradou. Paris : PUF : 1999.

TRACEY, Herbert. *The Trials of Mercantile Life, and the Morality of Trade* (1851). Online. Available:  
<http://www.worldcatlibraries.org/wcpa/top3mset/63fbdefa04a89d90a19afeb4da09e526.html>

WAYLAND, Francis. *The Elements of Political Economy*. New York: Robinson and Franklin, 1838.

WELLS, Samuel R. *New Physiognomy*. New York: American Book Co., 1871.

## 2. Littérature classique

EMERSON, Ralph Waldo.

Les titres cités dans la thèse sont consultables en ligne : <http://www.emersoncentral.com/wealth.htm> >  
\_\_\_\_\_. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, vol. V. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

MELVILLE, Herman. « Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall-Street », (1853) in *The Piazza Tales*. Ed Harrison Hayford *et al.* Evanston: Northwestern University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. « I and My Chimney » (1856). New York: Kessinger Publishing, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Confidence Man: His Masquerade*. (1857) Eds Tony Tanner and John Dugdale. Oxford and NY: Oxford UP, 2006.

THOREAU, Henry David. *Walden and Civil Disobedience*. (1854) Ed Owen Thomas. New York: WW Norton & Company, 1966.

## 3. Littérature populaire

ALCOTT, Bronson. *The Journals of Bronson Alcott*. Selected and edited by Odell Shepard. Boston: Little, Brown, 1938.

ALCOTT, Louisa May. *Work; A Story of Experience* (1861). Ed. Joy S. Kassen. New York: Penguin Classics, 1994.

ALCOTT, William A. *The Young Man's Guide*. Boston: Perkins and Marvin, 1836. Online. University of Pennsylvania. Available: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp10408>

\_\_\_\_\_. *The Young Wife; The Duties of Women in Marriage Relations*. Boston: Charles H. Pierce, 1837. Online. Assumption College. Available: <http://www.assumption.edu/whw/advice/domesticbliss.html>

BEECHER, Catharine E. « Peculiar responsibilities of American Women », in *A Treatise on Domestic Economy, For the Use of Young Ladies at Home, and At School*. Boston: T. H. Webb, 1842. Online. Institute for Advanced Technology in the Humanities. Available: <http://www.iath.virginia.edu/utc/sentimnt/snesceba1t.html>

BEECHER, Lyman. *A Plea for the West*, Cincinnati: Turman and Smith, 1835. Online. Washington University in Saint Louis. Available: <http://www.artsci.wustl.edu/~acsp/courses/hist366/beecher.html>

CUMMINS, Maria. *The Lamplighter* (1854). Ed. Nina Baym. New Brunswick: Rutgers UP, 1995.

HALE, Sara J. *Northwood; or Life North and South*. New York, 1852.

\_\_\_\_\_. *Liberia; or Mr. Peyton's Experiment*. New York: Harper & Brothers, 1853. Online. Institute for Advanced Technology in the Humanities. Available: <http://www.iath.virginia.edu/utc/proslav/halehp.html>

\_\_\_\_\_. *Godey's Lady's Book*. October 1855. Online. University of Vermont. Available: <http://www.uvm.edu/~hag/godey/shtable/shtable-thanks.html>

MONK, Maria. *Awful Disclosures of Maria Monk; or The Hidden Secrets of a Nun's Life in a Convent Exposed*. Manchester (England): 1836. Online. Gutenberg Project. Available: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8adis10.txt>

SEDGWICK, Catharine M. *A New England Tale* (1822) New York: Penguin Classics, 2003.

STOWE, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin; Or Life Among the Lonely* (1852). New York: New York Penguin Books, 1981.

WARNER, Susan. *The Wide Wide World* (1850). New York: Feminist Press, 1987.

WEEMS, Mason L. *The Life of Washington* (1852). Ed. Marcus Cunliffe, Cambridge: Harvard UP, 1962.

#### 4. Poésie

GOLDSMITH, Oliver. « The Deserted Village », in *The Poetical and Dramatic Works of Oliver Goldsmith*. London: Rivington and Co., 1980.

GOODRICH, Samuel. « Try, Try again ». *Merry's Museum*, 35, 1858.

WORDSWORTH, William. « The Ruined Cottage », in *Poems of William Wordsworth*. London, Paris: Nelson and Son, 1985.

#### 5. Autre

BROWNSON, Orestes. « Wordsworth's Poems. » *Boston Quarterly Review* 2 (1938).

HAWTHORNE LATHROP, Rose. *Memories of Hawthorne*. Boston: Houghton, Mifflin & Co., 1897. Online. University of Pennsylvania. Available: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp21742>

JAMES, Henry. Preface to the New York edition of *The Portrait of a Lady* (1908). New York & London: Norton Critical Edition, 1995.

## 6. Journal consultable en ligne

*The Atlantic Monthly* (Nov 1857 – July 1867). Available. Gutemberg Project. Consultable: <http://www.gutenberg.org/catalog/world/results>

## II. Sources secondaires

### 1. Analyses historiques

BOORSTIN, Daniel. *The Americans. Vol. 2 The National Experience*. New York: Random House, 1965.

\_\_\_\_\_. *The Americans. Vol. 3 The Democratic Experience*. New York: Random House, 1973.

BOYER, Paul *et al.* *The Enduring Vision: A History of the American People*. Lexington: D.C. Heath & Co.: 1993.

BROWN, Richard D. *Modernization: The Transformation of American Life: 1600-1865*. New York: Hill and Wang, 1976.

### 2. Aspects idéologiques

BROWN, Gillian. *Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 1990.

BENDER, Thomas. *Toward an Urban Vision: Ideas and Institutions in Nineteenth-Century America*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1975.

CARLSON, Robert A. *The Americanization Syndrome: A Quest for Conformity*. London & Sydney: Croom Helm, 1987.

HELLER, Thomas C. and David E. Wellbery. *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. Stanford: Stanford University Press, 1986.

HOWE, Daniel Walter. *Making the American Self: Jonathan Edwards to Abraham Lincoln*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.

KAUL, A.N. *The American Vision: Actual and Ideal Society in Nineteenth-Century Fictions*. New Haven and London: Yale University Press, 1963.

LEVERENZ, David. *Manhood and the American Renaissance*. New York, Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Mc WILLIAMS, John. *New England's Crises and Cultural Memory: Literature, Politics, History, Religion, 1620-1860*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MUKERJI, Chandra and Michael SCHUDSON eds, *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspective in Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1991.

RIESMAN, David, R. DENNY, N. GLAZER. *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. New Haven: Yale University Press, 1950.

ROMERO, Lora. *Home Fronts: Domesticity and Its Critics in the Antebellum United States*. Durham: Duke University Press, 1997.

WELTER, Rush. *The Mind of America, 1820-1860*. New York: Columbia University Press, 1975.

### 3. Le rapport entre individu et société

BENDER, Thomas. *Community and Social Change in America*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1978.

BENTLEY, Nancy. *The Ethnology of Manners*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

CARLET, Yves (sous la direction de). *Morales et Moralités aux Etats-Unis*, Actes du colloque des 4, 5 et 6 mars 1988, Aix: Université de Provence, 1988.

HALTTUNEN, Karen. *Confidence Man and Painted Woman, A Study of Middle-Class Culture in America, 1830-1870*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.

HANSEN, Karen V. *A Very Social Time: Crafting Community in Antebellum New England*. Los Angeles: University of California Press, 1994.

KASSON, John F. *Les bonnes manières. Savoir-vivre et société aux Etats-Unis*, trad. J-P Bardos. Paris : Belin, 1993.

LEWIS, Jan. « The Republican Wife: Virtue and Seduction in the Early Republic. » *William and Mary Quarterly* 44.4 (Oct 1987): 689-721.

LEWIS, Robert M. « Tableaux Vivants: Parlor Theatricals in Victorian America. » *Revue Française d'Etudes Américaines* 30 (avril 1988): 280-88.

LYSTRA, Karen. *Searching the Heart: Women, Men, and Romantic Love in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1989.

NEWFIELD, Christopher. *The Emerson Effect: Individualism and Submission in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

PFISTER Joel and Nancy SCHNOG. *Inventing the Psychological: Toward a Cultural History of Emotional Life in America*. New Haven and London: Yale UP, 1977.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *De la démocratie en Amérique* (1835). Paris : Gallimard, 1951.

### 4. Le monde du travail et de l'économie

AUGST, Thomas. *The Clerk's Tale: Young Men and Moral Life in Nineteenth-Century America*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

BOYDSON, Jeanne. *Home and Work: Housework, Wages, and the Ideology of Labor in the Early Republic*. New York: Oxford University Press, 1990.

BURNS, Rex. *Success in America: The Yeoman Dream and the Industrial Revolution*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1976.

DULLES, Foster Rhea. *America Learns to Play: A History of Popular Recreation, 1800-1940*. New York: Appleton Century and Co., 1940.

*Image du travail et des loisirs*. Actes du colloque des 3, 4 et 5 mars 1989. Groupe de Recherche et d'Etude Nord-Américaines ( G.R.E.NA), Aix : Université de Provence, 1989.

RODGERS, Daniel T. *The Work Ethic in Industrial America, 1850-1920*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

SKLANSKY, Jaffrey. *The Soul's Economy, Market Society and Selfhood in American Thought, 1820-1920*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2002.

## 5. Le domaine de la culture

Nancy AMSTRONG, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1987.

BODE, Carl. *The Anatomy of Popular Culture, 1840-1861*. Berkeley: University of California Press, 1959.

BRUCCOLI M.J. and William CHARVAT, *The Profession of Authorship in America, 1800-1870*. Ohio State University Press, 1968.

DENNING, Michael. *Mechanic Accents: Dime Novels and Working-Class Culture in America*. London and New York: Verso, 1987.

DAVIDSON, Cathy. *Revolution and the Word. The Rise of the Novel in America*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

HART, James D. *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*. New York: Oxford University Press, 1950.

HIGHAM, John. *From Boundlessness to Consolidation: The Transformation of American Culture, 1848-1960*. Ann Arbor: William L. Clements Library, 1969.

JOYCE, William L. *et al. Print and Society in Early America*. Worcester, Mass.: American Antiquarian Society, 1983.

ZIFF, Larzer. *Literary Democracy: The Declaration of Cultural Independence in America*. New York: The Viking Press, 1981.

## 6. La religion

CORRIGAN, John. *Business of the Heart: Religion and Emotion in Nineteenth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 2002.

MANDELKER, Ira L. *Religion, Society, and Utopia in Nineteenth-Century America*. Boston: The University of Massachusetts Press, 1984.

RABINOVITCH, Richard. *The Spiritual Self in Everyday Life: The Transformation of Personal Religious Experience in Nineteenth-Century New England*. Boston: Northeastern University Press, 1989.

WEBER, Max. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1905). trad. Isabelle Kalinowski. Paris : Flammarion, 2000.

## 7. L'éducation

BOWLES, Samuel and Herbert GINTIS, *Schooling in Capitalist America: Educational Reform and the Contradiction of Economic Life*. New York: Basic Books, 1976.

MONTAGUTELLI, Malie. *Histoire de l'enseignement aux Etats-Unis*. Paris : Belin, 2000.

## 8. La famille

DEGLER, Carl N. *At Odds: Women and the Family in America from the Revolution to the Present*. New York: Oxford University Press, 1980.

DOUGLAS, Ann. *The Feminization of American Culture*. New York: Knopf, 1977.

HAWES Joseph M. and Elizabeth I. NYBBAKEN eds. *The Family and Society in American History*. Urbana: University of Chicago Press, 2001.

MAIN, Gloria L. *Peoples of a Spacious Land; Families and Cultures in Colonial New England*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

RYAN, Mary P. *Cradle of the Middle-Class: The Family in Oneida County, New York, 1790-1865*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

## 9. La politique

LAGAYETTE, Pierre (sous la direction de). *La « Destinée Manifeste » des Etats-Unis au 19<sup>ième</sup> siècle. Aspects politiques et idéologiques*. Paris : Ellipses, 1999.

PATERSON, T. G., ed. *Major Problems in American Foreign Policy*. 2 vols., 3rd ed. Lexington, Mass.: D.C. Heath, 1989.

VINCENT, Bernard. *La Destinée Manifeste. Aspects idéologiques et politiques de l'expansionnisme américain au dix-neuvième siècle*. Paris : Ed. Messene, 1999.

### Autres sources

#### I. Ouvrages de (ou sur la) littérature

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland. « De l'œuvre du texte », in *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1971.

\_\_\_\_\_. « Le discours de l'histoire » in *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1971.

\_\_\_\_\_. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1982.

- BRIDGEMAN, Richard. *Dark Thoreau*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982.
- DELEUZE, Gilles. « Bartleby, ou la formule », in *Critique et clinique*. Paris : Les Editions de Minuit, 1993, pp. 89-115.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. « L'Italie dans *The Portrait of a Lady* (1881) », in *The Portrait of a Lady. Henry James, Jane Campion*. Sous la direction de Claudine Verley. Paris: Ellipses, 1998, pp. 53-67.
- GENETTE, Genette. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.  
 \_\_\_\_\_ . « Frontières du récit. » *Communications* 8. Paris : Seuil, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris : Points, 1982.
- HAMON, Philippe. *Imageries, littérature et images au dix-neuvième siècle*. Paris : José Corti, 2001.
- JOURDE Pierre et Paolo TORTONESE, « Otto Rank, *Don Juan et le double* », in *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris : Nathan Université, 1996, 59-62.
- LAUGIER, Sandra. « Emerson : Penser l'ordinaire », dans « R. W. Emerson : L'autorité du scepticisme. » *Revue Française d'Etudes Américaines* 91 (février 2002): 43-60.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod, 1993.
- MICHEL, Jean-Yves « L'emblème du monument à l'époque élisabéthaine : inscriptions littéraires et théâtrales. » Communication faite au cours de la journée du DEA Etudes Anglophones, samedi 25 janvier 2003.
- PELEN, Jean-Noël. « Réflexion sur l'en deçà du sens dans la tradition du conte », in André PETITAT, *Conte : l'universel et le singulier*. Lausanne : Payot Lausanne, 2002.
- RANCIERE, Jacques. « Deleuze, Bartleby et la formule littéraire », in *La chair des mots. Politique de l'écriture*. Paris : Galilée, 1998, pp. 179-203.
- RICARDOU, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris : Seuil, 1978.
- THOMAS, Brook. « The Construction of Privacy In and Around *The Bostonians*. » *American Literature* 64 (1992): 719-47.
- VAN DELFT, Louis. « *Theatrum Mundi* revisité » in *Theatrum Mundi. Studies in Honor of Ronald W. Tobin*. Ed. Claire L. Carlin & Kathleen Wine, Charlottesville: Rookwood Press, 2003.
- II. Ouvrage de (ou sur la) sociologie, philosophie, psychanalyse
- BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil, 1980.
- BIZIOU, Michael. « Le concept d'utilité chez Adam Smith », in *Adam Smith, Kairos, Revue de la Faculté de Philosophie de l'Université de Toulouse-Le Mirail* 20 (2002): 19-43.
- BOYER, Alain. *Hors du temps. Un essai sur Kant*. Paris : Librairie Philosophique Jean Virin, 2001.
- CHARTIER, Roger (sous la direction de). *Pratiques de la lecture*. Paris : Payot, 1985.

- CUSSET, François. *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & C. et la vie intellectuelle aux Etats-Unis*. Paris: Découverte Poche, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Mille Plateaux*, Paris : Editions de Minuit, 1980.
- DEWERPE, Alain. « Miroirs d'usine : photographie industrielle et organisation du travail : l'Ansaldo (1900-1920) », *Annales ESC* 5 (1987): 1079-1114.
- ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris : Payot, 1974.  
 \_\_\_\_\_ . *Histoire des croyances et des idées religieuses. De l'âge de pierre aux mystères d'Eleusis*. (Vol. I). Paris : Payot, 1976.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.  
 \_\_\_\_\_ . *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.  
 \_\_\_\_\_ . « The eye of Power », in *Power / Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Ed. Colin Gordon, New York: 1980.
- FREUD, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. (1900) Paris: PUF, 1980.  
 \_\_\_\_\_ . *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. (1906) Paris : Gallimard, 1985.
- GOFFMAN, Erving. *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol 1. *La Représentation de soi*. Paris : Editions de Minuit, 1973.  
 \_\_\_\_\_ . *La Mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2. *Les Relations en public*. Paris : Editions de Minuit, 1973.
- HABER, Stéphane. *Jürgen Habermas: une introduction*. Paris : Pocket, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- KANT, Emanuel. *Critique de la raison pure*. (1787) Paris : P.U.F., 1986.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Mythologiques 1, Le Cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.
- MANDOSIO, Jean-Marc. « Commentaire alchimique et commentaire philosophique », in *Le commentaire : Entre tradition et innovation*. Actes du colloque international de l'institut des traditions textuelles. Dirigé par Marie-Odile Goulet-Cazé. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2000.
- PLATON, *La République*. Trad. et intro. Georges Leroux. Paris : Flammarion, 2002.
- PREVOST, B. « La métaphysique de la main invisible », in *Adam Smith, Kairos, Revue de la Faculté de Philosophie de l'Université de Toulouse-Le Mirail* 20 (2002): 43- 72.
- RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Paris : Payot, 1973.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. (1755) Paris : Editions sociales, 1971.

## **Ouvrages de référence**

*Collins*. London: Collins, 1989.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires*. Paris : 10/18, 1984.

Encyclopedia Universalis. *Dictionnaire des philosophes*. Paris : Albin Michel, 1998.

*Encyclopédie des symboles*. Paris : Le livre de Poche, 1996.

*Le Petit Robert*. Paris : Seuil, 1993.

MANGUEL, Alberto. *Dictionnaire des lieux imaginaires*. Paris : Actes Sud/ Babel, 2001.

Thesaurus. Paris : *Larousse-Bordas*, 1999.

*Merriam-Webster Dictionary*: <http://www.m-w.com>

*Online Etymology Dictionary*: <http://www.etymonline.com>

## Index

### I. Index des notions

#### A

Adams, Henry · 14  
alchimie · 49  
Alcott, Bronson · 126, 350  
Alcott, Louisa May · 282, 289, 299  
Alcott, William A. · 290  
altérité · 106, 107, 108  
American School · 176, 177, 178, 179,  
180, 181, 183, 190, 197, 203, 221, 239  
Amfreville, Marc · 169, 338  
anti-catholicisme · 253, 262  
argent · 65, 67, 71, 133, 146, 154, 164,  
179, 189, 208, 221, 229, 276, 296, 312,  
314, 316  
art · 42, 78, 92, 93, 94, 96, 99, 105, 107,  
108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116,  
118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 127,  
128, 138, 142, 144, 145, 146, 149, 158,  
164, 167, 215, 233, 237, 240, 243, 248,  
256, 259, 272, 281, 294, 300, 312, 313,  
314, 315, 316, 317, 318, 320, 324, 326  
associations · 16, 32, 240  
Augst, Thomas · 78, 178  
Auster, Paul · 329  
auto-contrôle · 76  
autonomie · 16, 23, 26, 27, 30, 51, 73, 137,  
172, 208, 209, 231, 255, 260, 273, 278,  
307, 328  
autopunition · 35  
autorégulation · 83, 185, 247, 254, 328  
autorités publiques · 12, 15, 27, 41, 43, 44,  
46, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 70, 74, 75, 76,  
77, 83, 117, 118, 121, 131, 154, 186,  
187, 189, 190, 196, 231, 254, 256, 257,  
258, 276, 277, 279, 325, 328  
aveu · 248, 249, 253, 255, 257, 261

#### B

Bakhtine, Mikhaïl · 147, 148, 151, 152,  
155  
Barnes, Elizabeth · 172  
Barthes, Roland · 94, 96, 97, 145, 146  
Baudouin, François · 42  
Baudrillard, Jean · 3  
Baym, Nina · 72, 136, 246, 351  
Beecher, Catharine E. · 292, 305  
Beecher, Lyman · 252

Bell, Millicent · 5, 6, 7, 8, 9, 10

Bender, Thomas · 16

Bentham, Jeremy · 47

Berlant, Lauren · 24, 155

Bingham, George Caleb · 95

Bode, Carl · 108, 112, 151

Borges, Jorge Luis · 325

Bowles, Samuel · 17, 29

Brand, Dana · 86, 88, 89, 90, 91

Brockett, Linus P. · 53

broderie · 43, 273

Brown, Richard D. · 199

Brownson, Orestes · 126

Bushnell, Horace · 68, 71, 75

#### C

cadres · 1, 8, 13, 30, 34, 37, 54, 77, 83, 84,  
136, 151, 154, 242, 255, 259, 264, 317

capitalisme · 179, 201, 213, 245, 355

Caray, Henry C. · 177

Carlet, Yves · 137

Carlson, Robert A. · 55

carnaval · 34, 91, 147, 148, 150, 151, 152,  
153, 154, 155, 157, 159, 161

Carton, Evan · 323

catholicisme · 82, 95, 261, 268, 275

Channing, William Ellery · 201

Chartier, Roger · 298

Charvat, William · 5, 335, 336

Chase, Richard, · 2

Clay, Henry · 177, 180

Cole, Thomas · 95

commerce · 27, 28, 176, 177, 178, 179,  
181, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 192,  
196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203,  
206, 208, 221, 222, 227, 229, 234, 239,  
296

commodité · 66, 67, 207, 215, 229, 299

communauté · 9, 18, 19, 32, 36, 37, 40, 41,  
44, 45, 46, 47, 48, 49, 57, 59, 62, 63, 64,  
73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 88, 89, 90,  
91, 93, 99, 120, 134, 136, 138, 155, 157,  
184, 186, 189, 204, 206, 211, 213, 214,  
215, 220, 231, 234, 240, 242, 243, 244,  
245, 249, 254, 256, 257, 258, 259, 261,  
262, 263, 271, 272, 273, 274, 275, 276,  
277, 278, 279, 282, 295, 304, 305, 308,

- 309, 310, 312, 315, 317, 319, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 330
- compassion · 136, 203, 223, 224, 276, 283, 284, 285, 288, 292, 301, 331
- concurrency · 88, 176, 178, 180, 181, 186, 202, 306
- confession · 242, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 254, 255, 257, 260, 261, 262
- confidence ·  
 man · 195  
 men · 195
- consensus · 13, 34, 84, 154, 161, 168, 240, 263
- contact · 1, 10, 11, 18, 75, 107, 116, 195, 198, 216, 271, 277, 279, 280, 282, 295, 301, 326
- contrôle · 49, 54, 55, 57, 66, 80, 85, 101, 102, 106, 107, 109, 111, 114, 120, 126, 138, 141, 143, 144, 145, 153, 160, 208, 245, 287
- Corrigan, John · 21, 28, 31, 67, 71, 101, 248, 249, 290, 292
- culture · 3, 4, 9, 13, 17, 18, 20, 21, 23, 29, 30, 51, 64, 68, 69, 71, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 95, 99, 103, 106, 108, 115, 121, 147, 149, 155, 159, 168, 207, 217, 242, 245, 246, 247, 250, 252, 257, 259, 260, 261, 266, 268, 269, 274, 276, 289, 298, 300, 307, 314, 316, 318, 328, 332, 342, 344, 346, 354, 355
- Cummins, Maria · 72, 136, 246
- D
- Daniel, Dominique · 17
- dark ladies · 291
- Davidson, Cathy N. · 18, 64, 248
- Deleuze, Gilles · 3, 224
- Derrida, Jacques · 3
- Destinée Manifeste · 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 32, 77, 95, 106, 109, 115, 137, 305, 306, 328, 355
- déviance · 84, 109
- Dewerpe, Alain · 97
- Di Méo, Guy · 1
- discours ·  
 de la domesticité · 18, 71, 222, 281, 282, 283, 287, 288, 291, 292, 293, 301, 304, 305, 306, 307, 317  
 de la famille · 70  
 de la médecine · 46, 51, 53  
 de la philanthropie · 61
- Donne, John · 42
- double (thématique du) · 98, 171
- Downing, Andrew Jackson · 99
- Dryden, John · 297
- Dulles, Foster R. · 159
- Dunlavy Valenti, Patricia · 261
- Duperay, Max · 330
- Dupeyron-Lafay, Françoise · 264
- E
- échanges (monde des) · 26, 28, 131, 169, 170, 176, 187, 192, 197, 198, 206, 214, 220, 221, 222, 226, 231, 239
- économie · 14, 20, 27, 35, 55, 122, 150, 157, 177, 180, 182, 187, 188, 190, 206, 207, 208, 214, 353
- éducation · 9, 12, 14, 20, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 46, 52, 54, 55, 65, 70, 72, 73, 74, 75, 78, 101, 139, 163, 249, 251, 262, 282, 301, 355
- Eliade, Mircea · 81
- Eliot, John · 82
- Eliot, William G. · 51, 52, 160, 178
- Emerson, Ralph Waldo · 23, 66, 126, 208, 350
- encadrement · 15, 36, 45, 47, 51, 55, 76, 84, 231
- entraide · 61, 215, 308
- espace ·  
 diégétique · 38  
 privé · 9, 10, 11, 12, 21, 27, 30, 31, 49, 50, 63, 65, 66, 70, 71, 83, 138, 147, 149, 151, 170, 198, 202, 211, 212, 220, 226, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 241, 256, 257, 281, 282, 296, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 328
- public · 9, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 41, 42, 61, 63, 70, 71, 78, 80, 81, 86, 131, 137, 149, 151, 155, 184, 197, 198, 203, 205, 210, 213, 214, 217, 225, 227, 232, 235, 238, 242, 244, 245, 250, 257, 262, 263, 264, 270, 272, 282, 295, 296, 300, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 321, 322, 328, 330, 348
- social · 32, 33, 68, 135, 150, 151, 165, 199, 210, 211, 212, 239, 240, 244, 270, 271, 272, 278, 281, 282, 283, 286, 288, 292, 295, 296, 299, 300,

- 302, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331  
social imaginaire · 33, 299, 311, 317, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330  
expansionnisme · 17, 18, 95, 355
- F
- Farrar, Eliza Ware · 30  
Faulkner, William · 329  
fenêtre · 129, 131, 132, 135, 212  
fête ·  
    officielle · 147, 154, 156  
    populaire · 186  
Fields, James T. · 5  
Fisher, Philip · 288, 293  
flâneur · 86, 88  
Fleck, Richard F. · 173  
Foucault, Michel · 3, 34, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 54, 61, 122, 231, 286, 287, 311, 330  
Fourier, Charles · 90, 91, 349  
Fuller, Margaret · 8
- G
- Genette, Gérard · 38, 140, 321, 325  
Gilbert, Anne · 1  
Gintis, Herbert · 29  
Girard, Stephen · 60  
Goffman, Erving · 67, 211, 238  
Goldsmith, Oliver · 288, 351  
Goodrich, Samuel · 23  
Goulet-Cazé, Marie-Odile · 50, 357  
Graff, Harvey J. · 52  
Greenblatt, Stephen · 3  
Greenough, Horatio · 112
- H
- Habermas, Jürgen · 19, 27, 357  
Hall, Edward T. · 36  
Hall, Lawrence Sargent · 17  
Halttunen, Karen · 153, 195, 232  
Hamel, Bernard · 205  
Hamon, Philippe · 144  
Hatcher, Jessamyn · 18, 64, 248, 347  
Hawes, Joseph M. · 64  
Hawthorne, Nathaniel · 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 102, 104, 106, 107, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 120, 123, 128, 129, 130, 131, 134, 136, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 206, 209, 210, 212, 213, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 351  
Hawthorne, Sophia · 73, 212, 283  
Herbert, Walter · 73, 283  
hétérotopie · 61, 270, 311, 330  
Holbrook, Josiah · 29  
Howe, Daniel Walter · 25  
hypertexte · 321, 325  
hypnose · 99, 143  
hypotexte · 322
- I
- identité ·  
    culturelle · 3, 314  
    nationale · 1, 9, 14, 24, 55, 316  
    personnelle · 24  
Imbert, Michel · 37  
individu · 2, 9, 10, 11, 13, 17, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 42, 46, 51, 53, 56, 57, 58, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 91, 96, 98, 99, 105, 113, 115, 118, 121, 125, 143, 146, 147, 152, 154, 161, 167, 169, 172, 176, 184, 189, 195, 196, 200, 205, 206, 208, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 220, 221, 224, 227, 228, 230, 231, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 255, 257, 258,

- 261, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 278, 279, 280, 287, 288, 298, 304, 306, 310, 311, 314, 318, 323, 326, 328, 329, 330, 353
- inégalités sociales · 175, 190, 192, 193, 266, 281
- interaction · 9, 10, 11, 41, 51, 69, 73, 84, 157, 167, 242, 244, 309, 326
- intériorisation · 65, 70, 74, 83, 155, 255
- intermédiaires · 15, 189
- J
- James, Henry · 5, 9, 10, 162, 265, 329, 356
- jardin · 206, 243, 247, 263, 297, 310
- Jefferson, Thomas · 26
- Johnson, Samuel · 297, 330
- K
- Kant, Emanuel · 22
- Kaplan, Ann · 18, 19, 305
- Kasson, John F. · 99, 101, 103, 113, 249
- Kaul, A.N. · 172
- Kelley, Mary · 114
- L
- Lagayette, Pierre · 17, 26, 106
- Laugier, Sandra · 272, 279, 280
- lecture · 2, 3, 4, 36, 77, 90, 96, 97, 110, 116, 117, 120, 121, 128, 161, 162, 182, 205, 236, 256, 283, 293, 296, 298, 299, 300, 311, 319, 323, 325, 329, 332, 356
- lecture référentielle · 96, 110, 116, 120, 121, 128
- lien social · 32, 66, 70, 85, 93, 127, 142, 151, 157, 168, 176, 220, 239, 272, 273, 276, 277, 281, 283, 288, 291, 293, 296, 298, 299, 300, 301, 304, 308, 311, 318, 319, 325, 326, 330
- littérature ·
- populaire · 64, 72, 83, 113, 114, 163, 172, 246, 251, 254, 255, 281, 284, 285, 286, 288, 289, 292, 304, 317, 331
- sentimentale · 113, 203, 250, 283, 284, 285, 286, 288, 290
- loisirs · 160, 354
- Lystra, Karen · 104
- M
- magasin · 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 190, 192, 196, 199, 200, 203, 205, 220, 221, 222, 229, 237, 238, 293
- main invisible (métaphore de la) · 184, 185, 186, 357
- maison · 21, 48, 49, 50, 57, 65, 67, 83, 99, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 144, 152, 159, 170, 171, 186, 191, 196, 228, 231, 232, 234, 235, 238, 278, 281, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 303, 305, 306, 308, 309, 310, 315, 318, 328, 329
- mariage · 4, 67, 256, 286, 331
- Marx, Leo · 219
- masque · 67, 68, 148, 153, 216
- maturation · 114, 120, 125, 135, 247, 254, 255
- McWilliams, John · 156
- médecine · 12, 27, 34, 54, 55, 56, 301
- Melville, Herman · 222
- mesmérisme · 99, 100, 143, 248
- Michelot, Vincent · 26
- Millington, Richard · 212
- modernisation · 27, 240
- Monfort, Bruno · 146, 189, 338
- moody women · 291
- N
- nature · 1, 10, 12, 15, 16, 18, 22, 23, 32, 41, 48, 57, 69, 71, 80, 81, 93, 95, 101, 107, 109, 123, 143, 146, 157, 181, 182, 185, 194, 195, 197, 203, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 216, 217, 219, 233, 242, 267, 269, 276, 280, 294, 299, 300, 311, 319
- norme · 24, 27, 54, 61, 70, 77, 83, 109, 166, 259, 262, 287
- P
- palimpseste · 117, 166, 264, 321, 322
- panoptique · 47
- paratexte · 325
- peinture · 93, 94, 95, 98, 108, 114, 119, 123
- personnalité · 23, 50, 60, 63, 68, 69, 74, 78, 91, 99, 100, 105, 110, 112, 117, 118, 126, 142, 146, 162, 194, 204, 208, 211, 214, 215, 227, 228, 233, 249, 266, 287, 292, 328, 347
- Pfister, Joel · 110
- Phillips, Willard · 188
- photographie · 94, 97, 144, 145, 356, 357
- Platon · 128, 129, 135
- pli · 122, 123, 126

porte · 37, 40, 56, 62, 82, 138, 148, 173,  
 179, 186, 196, 200, 205, 215, 222, 234,  
 238, 252, 303, 324  
 pouvoir · 1, 7, 15, 19, 20, 21, 27, 32, 35,  
 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,  
 54, 55, 70, 72, 74, 76, 78, 81, 83, 86, 88,  
 90, 109, 110, 116, 122, 123, 127, 138,  
 139, 140, 143, 149, 150, 155, 156, 171,  
 172, 173, 176, 188, 189, 196, 203, 204,  
 210, 211, 213, 222, 225, 229, 234, 242,  
 256, 257, 258, 261, 263, 266, 267, 271,  
 276, 283, 284, 287, 289, 296, 300, 311,  
 320, 323, 329  
 Praxitèle · 105, 112, 122, 125  
 Prévost, B. · 184, 185  
 principe ·  
   de plaisir · 111, 112  
   de réalité · 111, 112  
 professionnalisation · 15, 26, 55, 189  
 profit · 27, 66, 75, 133, 158, 160, 164, 167,  
 229  
 protestantisme · 17, 70, 83, 262, 274, 306  
 psychiatrie · 27, 56  
 psychologie · 27, 35  
 puritanisme · 36  
 R  
 Rank, Otto · 171, 356  
 réécriture · 7, 40, 117, 321, 322, 324, 325  
 relais · 155, 242, 258, 261, 320  
 religion · 9, 14, 17, 54, 55, 70, 83, 96, 155,  
 200, 252, 256, 257, 258, 260, 261, 262,  
 266, 267, 274, 354  
 religion ·  
   catholique · 155, 257, 258, 261, 262,  
   266, 267  
   protestante · 55, 83, 252, 260, 262, 274  
 représentation · 1, 7, 37, 39, 42, 45, 68, 86,  
 88, 89, 90, 91, 94, 96, 97, 120, 121, 122,  
 124, 126, 127, 129, 133, 134, 135, 138,  
 140, 141, 144, 153, 200, 216, 218, 219,  
 243, 346  
 Reynolds, David · 4, 8  
 Ricardou, Jean · 88  
 Richet, Isabelle · 262, 267  
 Ride, Leman Thomas · 28  
 Riesman, David · 197  
 Ripley, Sophia · 261  
 Roudeau, Cécile · 189  
 S  
 salon · 152, 159, 232, 233, 234, 296, 318  
 Schoolcraft, Henry Rowe · 106  
 sculpture · 93, 100, 109, 111, 112, 123,  
 127, 128, 312, 313, 314, 317  
 séduction · 4, 183, 252, 286  
 Sennett, Richard · 213  
 seuil · 234, 235  
 Shamir, Milette · 50, 227, 228, 230, 231,  
 232, 236  
 Sklansky, Jeffrey · 76, 178  
 Smith, Adam · 177, 184, 185, 187, 284,  
 314, 356, 357  
 socialisation · 297  
 société ·  
   agraire · 174, 176, 193  
   coercitive · 255  
   punitive · 35  
 sphère ·  
   privée · 27, 282, 283, 289, 305  
   publique · 15, 20, 21, 41, 64, 78, 83,  
   189, 273, 277, 282, 289, 293, 296,  
   300, 305, 311  
 sphères séparées · 21, 149, 282, 288  
 Staël, Madame de · 124  
 Stowe, Harriet Beecher · 83, 252, 283  
 structures · 8, 12, 14, 16, 19, 24, 25, 30, 32,  
 34, 46, 49, 50, 84, 136, 151, 152, 154,  
 157, 161, 167, 240, 242, 245, 246, 254,  
 257, 258, 262, 264, 266, 269, 328, 331  
 surveillance · 46, 47, 48, 49, 51, 55, 76,  
 225, 267  
 T  
 tableaux vivants · 138, 139  
 Tatar, Maëia M. · 58  
 Teichgraeber, Richard F. · 208  
 temps · 12, 22, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 44,  
 45, 76, 88, 96, 104, 119, 121, 140, 142,  
 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 159,  
 160, 164, 169, 171, 187, 189, 192, 211,  
 215, 216, 219, 221, 224, 225, 228, 234,  
 235, 236, 245, 251, 256, 262, 264, 278,  
 288, 291, 294, 297, 305, 319, 329, 346,  
 356  
 Thomas, Brook · 60, 231  
 Tocqueville, Alexis de · 32, 149, 150, 241  
 Tompkins, Jane · 4, 332  
 Toulouse, Teresa · 85  
 Tracy, Herbert · 201  
 transactions · 179, 185, 199, 202, 221, 222,  
 223, 228, 239  
 transcendantalisme · 141

Trollope, Anthony · 5

Turner, Arlin · 6

U

unitarisme · 200

utilitarisme · 47, 183

utopie · 63, 81, 91, 212, 218, 220, 234,  
242, 245, 281, 329

V

Van Delf, Louis · 42

Veiled Lady · 140, 141, 142, 228, 229, 230

Vincent, Bernard · 95

visites de voisinage · 274, 277

voile · 140, 141, 142, 230, 237

W

Ware, John F. · 232

Warner, Susan · 4, 72, 247, 251, 291

Washington, George · 106, 112, 247, 253

Wayland, Francis · 177

Weber, Max · 179, 245

Weems, Mason · 247

Wells, Samuel R. · 103

Welter, Rush · 23

Wharton, Edith · 248

Wordsworth, William · 288, 351

Wulf, Naomi · 169

## II. Index des noms propres

### A

Adams, Henry · 14  
alchimie · 49  
Alcott, Bronson · 126, 350  
Alcott, Louisa May · 282, 289, 299  
Alcott, William A. · 290  
altérité · 106, 107, 108  
American School · 176, 177, 178, 179,  
180, 181, 183, 190, 197, 203, 221, 239  
Amfreville, Marc · 169, 338  
anti-catholicisme · 253, 262  
argent · 65, 67, 71, 133, 146, 154, 164,  
179, 189, 208, 221, 229, 276, 296, 312,  
314, 316  
art · 42, 78, 92, 93, 94, 96, 99, 105, 107,  
108, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116,  
118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 127,  
128, 138, 142, 144, 145, 146, 149, 158,  
164, 167, 215, 233, 237, 240, 243, 248,  
256, 259, 272, 281, 294, 300, 312, 313,  
314, 315, 316, 317, 318, 320, 324, 326  
associations · 16, 32, 240  
Augst, Thomas · 78, 178  
Auster, Paul · 329  
auto-contrôle · 76  
autonomie · 16, 23, 26, 27, 30, 51, 73, 137,  
172, 208, 209, 231, 255, 260, 273, 278,  
307, 328  
autopunition · 35  
autorégulation · 83, 185, 247, 254, 328  
autorités publiques · 12, 15, 27, 41, 43, 44,  
46, 48, 49, 50, 53, 55, 56, 70, 74, 75, 76,  
77, 83, 117, 118, 121, 131, 154, 186,  
187, 189, 190, 196, 231, 254, 256, 257,  
258, 276, 277, 279, 325, 328  
aveu · 248, 249, 253, 255, 257, 261

### B

Bakhtine, Mikhaïl · 147, 148, 151, 152,  
155  
Barnes, Elizabeth · 172  
Barthes, Roland · 94, 96, 97, 145, 146  
Baudouin, François · 42  
Baudrillard, Jean · 3  
Baym, Nina · 72, 136, 246, 351  
Beecher, Catharine E. · 292, 305  
Beecher, Lyman · 252  
Bell, Millicent · 5, 6, 7, 8, 9, 10  
Bender, Thomas · 16

Bentham, Jeremy · 47  
Berlant, Lauren · 24, 155  
Bingham, George Caleb · 95  
Bode, Carl · 108, 112, 151  
Borges, Jorge Luis · 325  
Bowles, Samuel · 17, 29  
Brand, Dana · 86, 88, 89, 90, 91  
Brockett, Linus P. · 53  
broderie · 43, 273  
Brown, Richard D. · 199  
Brownson, Orestes · 126  
Bushnell, Horace · 68, 71, 75

### C

cadres · 1, 8, 13, 30, 34, 37, 54, 77, 83, 84,  
136, 151, 154, 242, 255, 259, 264, 317  
capitalisme · 179, 201, 213, 245, 355  
Caray, Henry C. · 177  
Carlet, Yves · 137  
Carlson, Robert A. · 55  
carnaval · 34, 91, 147, 148, 150, 151, 152,  
153, 154, 155, 157, 159, 161  
Carton, Evan · 323  
catholicisme · 82, 95, 261, 268, 275  
Channing, William Ellery · 201  
Chartier, Roger · 298  
Charvat, William · 5, 335, 336  
Chase, Richard, · 2  
Clay, Henry · 177, 180  
Cole, Thomas · 95  
commerce · 27, 28, 176, 177, 178, 179,  
181, 183, 185, 186, 187, 188, 190, 192,  
196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203,  
206, 208, 221, 222, 227, 229, 234, 239,  
296  
commodité · 66, 67, 207, 215, 229, 299  
communauté · 9, 18, 19, 32, 36, 37, 40, 41,  
44, 45, 46, 47, 48, 49, 57, 59, 62, 63, 64,  
73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 88, 89, 90,  
91, 93, 99, 120, 134, 136, 138, 155, 157,  
184, 186, 189, 204, 206, 211, 213, 214,  
215, 220, 231, 234, 240, 242, 243, 244,  
245, 249, 254, 256, 257, 258, 259, 261,  
262, 263, 271, 272, 273, 274, 275, 276,  
277, 278, 279, 282, 295, 304, 305, 308,  
309, 310, 312, 315, 317, 319, 322, 323,  
324, 325, 326, 328, 330  
compassion · 136, 203, 223, 224, 276, 283,  
284, 285, 288, 292, 301, 331

- concurrence · 88, 176, 178, 180, 181, 186, 202, 306  
 confession · 242, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 254, 255, 257, 260, 261, 262  
 confidence ·  
   man · 195  
   men · 195  
 consensus · 13, 34, 84, 154, 161, 168, 240, 263  
 contact · 1, 10, 11, 18, 75, 107, 116, 195, 198, 216, 271, 277, 279, 280, 282, 295, 301, 326  
 contrôle · 49, 54, 55, 57, 66, 80, 85, 101, 102, 106, 107, 109, 111, 114, 120, 126, 138, 141, 143, 144, 145, 153, 160, 208, 245, 287  
 Corrigan, John · 21, 28, 31, 67, 71, 101, 248, 249, 290, 292  
 culture · 3, 4, 9, 13, 17, 18, 20, 21, 23, 29, 30, 51, 64, 68, 69, 71, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 95, 99, 103, 106, 108, 115, 121, 147, 149, 155, 159, 168, 207, 217, 242, 245, 246, 247, 250, 252, 257, 259, 260, 261, 266, 268, 269, 274, 276, 289, 298, 300, 307, 314, 316, 318, 328, 332, 342, 344, 346, 354, 355  
 Cummins, Maria · 72, 136, 246  
 D  
 Daniel, Dominique · 17  
 dark ladies · 291  
 Davidson, Cathy N. · 18, 64, 248  
 Deleuze, Gilles · 3, 224  
 Derrida, Jacques · 3  
 Destinée Manifeste · 16, 17, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 32, 77, 95, 106, 109, 115, 137, 305, 306, 328, 355  
 déviance · 84, 109  
 Dewerpe, Alain · 97  
 Di Méo, Guy · 1  
 discours ·  
   de la domesticité · 18, 71, 222, 281, 282, 283, 287, 288, 291, 292, 293, 301, 304, 305, 306, 307, 317  
   de la famille · 70  
   de la médecine · 46, 51, 53  
   de la philanthropie · 61  
 Donne, John · 42  
 double (thématique du) · 98, 171  
 Downing, Andrew Jackson · 99  
 Dryden, John · 297  
 Dulles, Foster R. · 159  
 Dunlavy Valenti, Patricia · 261  
 Duperay, Max · 330  
 Dupeyron-Lafay, Françoise · 264  
 E  
 échanges (monde des) · 26, 28, 131, 169, 170, 176, 187, 192, 197, 198, 206, 214, 220, 221, 222, 226, 231, 239  
 économie · 14, 20, 27, 35, 55, 122, 150, 157, 177, 180, 182, 187, 188, 190, 206, 207, 208, 214, 353  
 éducation · 9, 12, 14, 20, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 46, 52, 54, 55, 65, 70, 72, 73, 74, 75, 78, 101, 139, 163, 249, 251, 262, 282, 301, 355  
 Eliade, Mircea · 81  
 Eliot, John · 82  
 Eliot, William G. · 51, 52, 160, 178  
 Emerson, Ralph Waldo · 23, 66, 126, 208, 350  
 encadrement · 15, 36, 45, 47, 51, 55, 76, 84, 231  
 entraide · 61, 215, 308  
 espace ·  
   diégétique · 38  
   privé · 9, 10, 11, 12, 21, 27, 30, 31, 49, 50, 63, 65, 66, 70, 71, 83, 138, 147, 149, 151, 170, 198, 202, 211, 212, 220, 226, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 239, 241, 256, 257, 281, 282, 296, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 328  
   public · 9, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 41, 42, 61, 63, 70, 71, 78, 80, 81, 86, 131, 137, 149, 151, 155, 184, 197, 198, 203, 205, 210, 213, 214, 217, 225, 227, 232, 235, 238, 242, 244, 245, 250, 257, 262, 263, 264, 270, 272, 282, 295, 296, 300, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 321, 322, 328, 330, 348  
   social · 32, 33, 68, 135, 150, 151, 165, 199, 210, 211, 212, 239, 240, 244, 270, 271, 272, 278, 281, 282, 283, 286, 288, 292, 295, 296, 299, 300, 302, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 317, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331

- social imaginaire · 33, 299, 311, 317,  
319, 320, 322, 323, 324, 325, 326,  
327, 329, 330
- expansionnisme · 17, 18, 95, 355
- F
- Farrar, Eliza Ware · 30
- Faulkner, William · 329
- fenêtre · 129, 131, 132, 135, 212
- fête ·  
officielle · 147, 154, 156  
populaire · 186
- Fields, James T. · 5
- Fisher, Philip · 288, 293
- flâneur · 86, 88
- Fleck, Richard F. · 173
- Foucault, Michel · 3, 34, 38, 40, 42, 43, 45,  
46, 47, 54, 61, 122, 231, 286, 287, 311,  
330
- Fourier, Charles · 90, 91, 349
- Fuller, Margaret · 8
- G
- Genette, Gérard · 38, 140, 321, 325
- Gilbert, Anne · 1
- Gintis, Herbert · 29
- Girard, Stephen · 60
- Goffman, Erving · 67, 211, 238
- Goldsmith, Oliver · 288, 351
- Goodrich, Samuel · 23
- Goulet-Cazé, Marie-Odile · 50, 357
- Graff, Harvey J. · 52
- Greenblatt, Stephen · 3
- Greenough, Horatio · 112
- H
- Habermas, Jürgen · 19, 27, 357
- Hall, Edward T. · 36
- Hall, Lawrence Sargent · 17
- Halttunen, Karen · 153, 195, 232
- Hamel, Bernard · 205
- Hamon, Philippe · 144
- Hatcher, Jessamyn · 18, 64, 248, 347
- Hawes, Joseph M. · 64
- Hawthorne, Nathaniel · 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8,  
9, 10, 11, 12, 14, 17, 22, 23, 24, 25, 26,  
27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39,  
40, 46, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60,  
61, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73,  
74, 75, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 89, 91,  
93, 94, 95, 98, 99, 100, 102, 104, 106,  
107, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 120,  
123, 128, 129, 130, 131, 134, 136, 137,  
141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 152,  
153, 154, 155, 156, 157, 161, 162, 163,  
164, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174,  
175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184,  
185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193,  
194, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 206,  
209, 210, 212, 213, 216, 217, 218, 219,  
220, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 229,  
230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 239,  
240, 241, 243, 244, 245, 246, 248, 249,  
251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 260,  
261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,  
269, 270, 272, 273, 274, 276, 277, 279,  
280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287,  
289, 290, 291, 293, 294, 296, 297, 298,  
299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,  
307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315,  
317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325,  
326, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 336,  
337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344,  
345, 351
- Hawthorne, Sophia · 73, 212, 283
- Herbert, Walter · 73, 283
- hétérotopie · 61, 270, 311, 330
- Holbrook, Josiah · 29
- Howe, Daniel Walter · 25
- hypertexte · 321, 325
- hypnose · 99, 143
- hypotexte · 322
- I
- identité ·  
culturelle · 3, 314  
nationale · 1, 9, 14, 24, 55, 316  
personnelle · 24
- Imbert, Michel · 37
- individu · 2, 9, 10, 11, 13, 17, 21, 22, 23,  
24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 42, 46, 51, 53,  
56, 57, 58, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 73,  
75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 85, 86, 91, 96,  
98, 99, 105, 113, 115, 118, 121, 125,  
143, 146, 147, 152, 154, 161, 167, 169,  
172, 176, 184, 189, 195, 196, 200, 205,  
206, 208, 210, 211, 213, 214, 216, 217,  
220, 221, 224, 227, 228, 230, 231, 233,  
235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245,  
246, 247, 249, 250, 253, 255, 257, 258,  
261, 262, 263, 264, 266, 267, 269, 270,  
272, 273, 274, 278, 279, 280, 287, 288,  
298, 304, 306, 310, 311, 314, 318, 323,  
326, 328, 329, 330, 353

inégalités sociales · 175, 190, 192, 193, 266, 281  
 interaction · 9, 10, 11, 41, 51, 69, 73, 84, 157, 167, 242, 244, 309, 326  
 intériorisation · 65, 70, 74, 83, 155, 255  
 intermédiaires · 15, 189  
**J**  
 James, Henry · 5, 9, 10, 162, 265, 329, 356  
 jardin · 206, 243, 247, 263, 297, 310  
 Jefferson, Thomas · 26  
 Johnson, Samuel · 297, 330  
**K**  
 Kant, Emanuel · 22  
 Kaplan, Ann · 18, 19, 305  
 Kasson, John F. · 99, 101, 103, 113, 249  
 Kaul, A.N. · 172  
 Kelley, Mary · 114  
**L**  
 Lagayette, Pierre · 17, 26, 106  
 Laugier, Sandra · 272, 279, 280  
 lecture · 2, 3, 4, 36, 77, 90, 96, 97, 110, 116, 117, 120, 121, 128, 161, 162, 182, 205, 236, 256, 283, 293, 296, 298, 299, 300, 311, 319, 323, 325, 329, 332, 356  
 lecture référentielle · 96, 110, 116, 120, 121, 128  
 lien social · 32, 66, 70, 85, 93, 127, 142, 151, 157, 168, 176, 220, 239, 272, 273, 276, 277, 281, 283, 288, 291, 293, 296, 298, 299, 300, 301, 304, 308, 311, 318, 319, 325, 326, 330  
 littérature ·  
     populaire · 64, 72, 83, 113, 114, 163, 172, 246, 251, 254, 255, 281, 284, 285, 286, 288, 289, 292, 304, 317, 331  
     sentimentale · 113, 203, 250, 283, 284, 285, 286, 288, 290  
 loisirs · 160, 354  
 Lystra, Karen · 104  
**M**  
 magasin · 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 190, 192, 196, 199, 200, 203, 205, 220, 221, 222, 229, 237, 238, 293  
 main invisible (métaphore de la) · 184, 185, 186, 357  
 maison · 21, 48, 49, 50, 57, 65, 67, 83, 99, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 144, 152, 159, 170, 171, 186, 191, 196, 228, 231, 232, 234, 235, 238, 278, 281, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 300, 303, 305, 306, 308, 309, 310, 315, 318, 328, 329  
 mariage · 4, 67, 256, 286, 331  
 Marx, Leo · 219  
 masque · 67, 68, 148, 153, 216  
 maturation · 114, 120, 125, 135, 247, 254, 255  
 McWilliams, John · 156  
 médecine · 12, 27, 34, 54, 55, 56, 301  
 Melville, Herman · 222  
 mesmérisme · 99, 100, 143, 248  
 Michelot, Vincent · 26  
 Millington, Richard · 212  
 modernisation · 27, 240  
 Monfort, Bruno · 146, 189, 338  
 moody women · 291  
**N**  
 nature · 1, 10, 12, 15, 16, 18, 22, 23, 32, 41, 48, 57, 69, 71, 80, 81, 93, 95, 101, 107, 109, 123, 143, 146, 157, 181, 182, 185, 194, 195, 197, 203, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 216, 217, 219, 233, 242, 267, 269, 276, 280, 294, 299, 300, 311, 319  
 norme · 24, 27, 54, 61, 70, 77, 83, 109, 166, 259, 262, 287  
**P**  
 palimpseste · 117, 166, 264, 321, 322  
 panoptique · 47  
 paratexte · 325  
 peinture · 93, 94, 95, 98, 108, 114, 119, 123  
 personnalité · 23, 50, 60, 63, 68, 69, 74, 78, 91, 99, 100, 105, 110, 112, 117, 118, 126, 142, 146, 162, 194, 204, 208, 211, 214, 215, 227, 228, 233, 249, 266, 287, 292, 328, 347  
 Pfister, Joel · 110  
 Phillips, Willard · 188  
 photographie · 94, 97, 144, 145, 356, 357  
 Platon · 128, 129, 135  
 pli · 122, 123, 126  
 porte · 37, 40, 56, 62, 82, 138, 148, 173, 179, 186, 196, 200, 205, 215, 222, 234, 238, 252, 303, 324  
 pouvoir · 1, 7, 15, 19, 20, 21, 27, 32, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 70, 72, 74, 76, 78, 81, 83, 86, 88,

90, 109, 110, 116, 122, 123, 127, 138,  
 139, 140, 143, 149, 150, 155, 156, 171,  
 172, 173, 176, 188, 189, 196, 203, 204,  
 210, 211, 213, 222, 225, 229, 234, 242,  
 256, 257, 258, 261, 263, 266, 267, 271,  
 276, 283, 284, 287, 289, 296, 300, 311,  
 320, 323, 329  
 Praxitèle · 105, 112, 122, 125  
 Prévost, B. · 184, 185  
 principe ·  
   de plaisir · 111, 112  
   de réalité · 111, 112  
 professionnalisation · 15, 26, 55, 189  
 profit · 27, 66, 75, 133, 158, 160, 164, 167,  
 229  
 protestantisme · 17, 70, 83, 262, 274, 306  
 psychiatrie · 27, 56  
 psychologie · 27, 35  
 puritanisme · 36  
 R  
 Rank, Otto · 171, 356  
 réécriture · 7, 40, 117, 321, 322, 324, 325  
 relais · 155, 242, 258, 261, 320  
 religion · 9, 14, 17, 54, 55, 70, 83, 96, 155,  
 200, 252, 256, 257, 258, 260, 261, 262,  
 266, 267, 274, 354  
 religion ·  
   catholique · 155, 257, 258, 261, 262,  
   266, 267  
   protestante · 55, 83, 252, 260, 262, 274  
 représentation · 1, 7, 37, 39, 42, 45, 68, 86,  
 88, 89, 90, 91, 94, 96, 97, 120, 121, 122,  
 124, 126, 127, 129, 133, 134, 135, 138,  
 140, 141, 144, 153, 200, 216, 218, 219,  
 243, 346  
 Reynolds, David · 4, 8  
 Ricardou, Jean · 88  
 Richet, Isabelle · 262, 267  
 Ride, Leman Thomas · 28  
 Riesman, David · 197  
 Ripley, Sophia · 261  
 Roudeau, Cécile · 189  
 S  
 salon · 152, 159, 232, 233, 234, 296, 318  
 Schoolcraft, Henry Rowe · 106  
 sculpture · 93, 100, 109, 111, 112, 123,  
 127, 128, 312, 313, 314, 317  
 séduction · 4, 183, 252, 286  
 Sennett, Richard · 213  
 seuil · 234, 235  
 Shamir, Milette · 50, 227, 228, 230, 231,  
 232, 236  
 Sklansky, Jeffrey · 76, 178  
 Smith, Adam · 177, 184, 185, 187, 284,  
 314, 356, 357  
 socialisation · 297  
 société ·  
   agraire · 174, 176, 193  
   coercitive · 255  
   punitive · 35  
 sphère ·  
   privée · 27, 282, 283, 289, 305  
   publique · 15, 20, 21, 41, 64, 78, 83,  
   189, 273, 277, 282, 289, 293, 296,  
   300, 305, 311  
 sphères séparées · 21, 149, 282, 288  
 Staël, Madame de · 124  
 Stowe, Harriet Beecher · 83, 252, 283  
 structures · 8, 12, 14, 16, 19, 24, 25, 30, 32,  
 34, 46, 49, 50, 84, 136, 151, 152, 154,  
 157, 161, 167, 240, 242, 245, 246, 254,  
 257, 258, 262, 264, 266, 269, 328, 331  
 surveillance · 46, 47, 48, 49, 51, 55, 76,  
 225, 267  
 T  
 tableaux vivants · 138, 139  
 Tatar, Maëia M. · 58  
 Teichgraeber, Richard F. · 208  
 temps · 12, 22, 35, 37, 38, 39, 40, 43, 44,  
 45, 76, 88, 96, 104, 119, 121, 140, 142,  
 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 159,  
 160, 164, 169, 171, 187, 189, 192, 211,  
 215, 216, 219, 221, 224, 225, 228, 234,  
 235, 236, 245, 251, 256, 262, 264, 278,  
 288, 291, 294, 297, 305, 319, 329, 346,  
 356  
 Thomas, Brook · 60, 231  
 Tocqueville, Alexis de · 32, 149, 150, 241  
 Tompkins, Jane · 4, 332  
 Toulouse, Teresa · 85  
 Tracy, Herbert · 201  
 transactions · 179, 185, 199, 202, 221, 222,  
 223, 228, 239  
 transcendantalisme · 141  
 Trollope, Anthony · 5  
 Turner, Arlin · 6  
 U  
 unitarisme · 200  
 utilitarisme · 47, 183

utopie · 63, 81, 91, 212, 218, 220, 234,  
242, 245, 281, 329

V

Van Delf, Louis · 42

Veiled Lady · 140, 141, 142, 228, 229, 230

Vincent, Bernard · 95

visites de voisinage · 274, 277

voile · 140, 141, 142, 230, 237

W

Ware, John F. · 232

Warner, Susan · 4, 72, 247, 251, 291

Washington, George · 106, 112, 247, 253

Wayland, Francis · 177

Weber, Max · 179, 245

Weems, Mason · 247

Wells, Samuel R. · 103

Welter, Rush · 23

Wharton, Edith · 248

Wordsworth, William · 288, 351

Wulf, Naomi · 169

## ESPACE PRIVE ET ESPACE PUBLIC DANS LES RECITS LONGS DE NATHANIEL HAWTHORNE

### Résumé de la thèse en français.

Cette analyse recherche la trace de la construction de l'identité culturelle, politique, et sociale des Etats-Unis dans les récits longs de Nathaniel Hawthorne. Elle tente de repérer les discours publics (de la famille, de l'éducation, de la philanthropie, de la religion, de l'économie, de la médecine) dans l'œuvre de l'auteur. Pour ce faire, nous essayons de saisir les processus qui contribuèrent à l'élaboration des structures de la société américaine. Celles-ci se présentent comme des cadres essentiels au fonctionnement de la société et à l'articulation du rapport entre l'individu et le groupe. Nous essayons de comprendre comment Nathaniel Hawthorne percevait les changements politiques, économiques et sociaux engendrés par la modernisation de son pays. En d'autres termes, nous souhaitons montrer comment il percevait l'espace privé et l'espace public, notions que nous prenons soin de définir au début de cette thèse. Nous tentons également de cerner comment l'auteur se représentait la relation entre l'individu et le groupe. Les quatre récits longs de Hawthorne constituent le corpus d'étude : *The Scarlet Letter* (1850), *The House of the Seven Gables* (1851), *The Blithedale Romance* (1852) et *The Marble Faun* (1860). Les contes et les nouvelles ont été exclus du corpus de par leur brièveté.

### Résumé de la thèse en anglais

In the nineteenth-century American society was undergoing major social and economic changes aimed at forging a political as well as a cultural identity for the United States. The purpose of this analysis is to understand how Nathaniel Hawthorne perceived these changes. We examine the role and the impact of the nineteenth-century public discourses (those on childhood education, philanthropy, religion, and economics) not only on the individual, but also on the general functioning of society. These discourses were indeed central to the construction of the social structures organizing public and private life. What did public and private space represent in Nathaniel Hawthorne's time? To what extent were these two spheres related to each other? What were the role and the place of the individual in American society? What was Nathaniel Hawthorne's attitude toward this new social situation? Did it coincide with his ideal vision of society? All these questions are dealt with in the light of the four novels published by the author: *The Scarlet Letter* (1850), *The House of the Seven Gables* (1851), *The Blithedale Romance* (1852) and *The Marble Faun* (1860). Due to their brevity, his tales and sketches have not been used.

### Mots-clés

Littérature américaine, dix-neuvième siècle, société, communauté, espace privé, espace public, espace social, espace social imaginaire, Destinée Manifeste, identité nationale, discours, structures, individu, lien social, interaction, art.