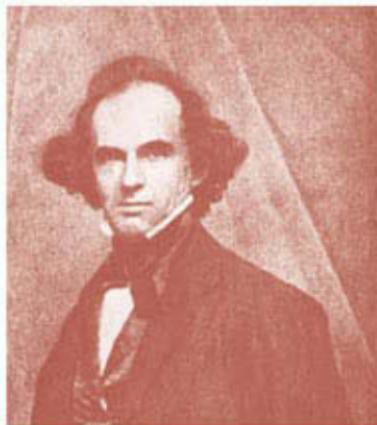


VERSIONS
FRANÇAISES

Nathaniel Hawthorne

La semblance du vivant

Contes d'images et d'effigies



EDITIONS
RUE
D'ULM

*La Semblance du vivant
Contes d'images et d'effigies*

COLLECTION VERSIONS FRANÇAISES

Nathaniel HAWTHORNE

*La Semblance du vivant
Contes d'images et d'effigies*

Traduction et postfaces
de Ronald Jenn et Bruno Monfort

Annotation et notices
de Bruno Monfort

ÉDITIONS RUE D'ULM

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2010
45, rue d'Ulm – 75230 Paris cedex 05
www.presses.ens.fr

ISBN 978-2-7288-3664-2
ISSN 1627-4040



Buste de Nathaniel Hawthorne,
Bibliothèque du Congrès, Washington.



THE BOSTON FIRE—WASHINGTON STREET, LOOKING SOUTH, WITH SEVERAL OF THE CHURCHES AND THEATRES ON THE LEFT.
From a Sketch by J. J. Hawes.—[See Page 501.]

Boston, le grand incendie de 1872.

Le diable en manuscrit

Par une âpre soirée de décembre, j'arrivai par la malle-poste dans une grande ville, alors résidence d'un ami intime, un de ces jeunes talentueux qui cultivent la poésie et les belles lettres et aiment à s'appeler étudiants en droit. Je tâchai, immédiatement après souper, de lui rendre visite au bureau de son distingué maître. Comme je l'ai dit, c'était une âpre soirée, éclairée par les étoiles mais aussi froide que la Nouvelle-Zemble – les vitrines des magasins bordant la rue étaient couvertes d'un givre qui en obstruait presque la lumière, pendant que les roues des voitures faisaient, sur la terre gelée, un bruit aussi assourdissant que sur les pavés de la chaussée. Il n'y avait de neige ni au sol ni sur les toits des maisons. Le vent soufflait avec une telle violence que je n'eus qu'à déployer mon manteau comme une grand-voile pour filer les dix noeuds, excitant la jalouse des autres navigateurs qui louvoyaien lentement contre la forte bise qui leur gifflait le visage. J'en fis chavirer un mais je volai dans le vent avant qu'il ait pu proférer un juron.

Après ce tableau d'une nuit si inclément, nous voilà assis proches d'un bon feu qui semblait si réjouissant et exquis que j'eusse été porté à m'y allonger pour me rouler dans les charbons ardents. Tout autour se trouvait l'ameublement ordinaire d'une étude d'homme de loi, des rangées de volumes reliés en peau de mouton, et un grand nombre d'ordres, d'assignations et autres papiers à caractère juridique, éparpillés sur les tables et pupitres. La présence de certains objets donnait à entendre que nous avions peu à craindre l'intrusion d'un client ou du savant avocat lui-même, qui, en effet, était à une audience au palais de Justice d'une ville éloignée. Une grande bouteille en forme de carafe trônait sur la table, flanquée de deux gobelets, à côté d'une pile de manuscrits raturés en tous points dissemblables aux documents

légaux que l'on reconnaît dans les palais. Mon ami, que j'appellerai Obéron¹ (il s'agissait d'un nom de fantaisie et de connivence entre lui et moi), mon ami Obéron regarda ces papiers avec une expression d'inquiétude tout à fait singulière.

— Je crois fermement, dit-il avec retenue, ou du moins je serais enclin à croire, en aurais-je le choix, qu'un diable se trouve dans cet amas de papiers constellés de taches d'encre. Tu les as lus et sais de quoi je veux parler... cette réalisation dans laquelle j'ai tâché d'incarner un esprit malin, tel qu'on le représente dans nos traditions et dans les annales de la sorcellerie. Ah ! Je tiens en horreur ce que mon propre cerveau a engendré et frissonne à la vue de ces manuscrits dans lesquels j'ai accordé à cette sombre idée une espèce d'existence matérielle. Que ne sont-ils hors de ma vue.

— Et de la mienne donc, pensai-je.

— Tu te rappelles, poursuivit Obéron, la manière dont cette chose infernale vidait de tout bonheur ceux qui, par le truchement d'une concession sans malice et qui paraissait presque innocente, se plaçaient sous son emprise ? Tout autant ma quiétude s'en est allée et tout cela du fait de ces maudits manuscrits. N'as-tu rien ressenti d'un tel pouvoir d'influence ?

— Rien, répondis-je, à moins que le sortilège ne soit caché dans un désir de me faire romancier après lecture de tes délectables histoires.

— Romancier ! s'exclama Obéron, à moitié dans le sérieux. Alors sans mentir mon diable a mis sa griffe sur toi ! Tu es perdu ! Tu ne peux même pas prier pour le salut. Mais nous serons les dernières et uniques victimes, car cette nuit j'ai bien l'intention de brûler les manuscrits et de commettre cet esprit malin aux flammes de son châtiment.

— Brûler tes histoires ! répétais-je, surpris par ce que cette idée avait de désespéré.

— Cela même, dit l'auteur, abattu. Tu n'as pas idée de l'effet qu'a eu sur moi la composition de ces histoires. Je me passionne pour une bulle de néant et néglige de soutenir ma réputation. Je m'entoure d'ombres qui me déconcertent en contrefaisant la vraie vie. Elles m'ont détourné du sentier frayé du monde et m'ont égaré dans une étrange

sorte de solitude... une solitude au beau milieu des hommes... où nul ne m'envie ce que je fais ni ne partage mes pensées et sentiments. Ce sont les contes qui en sont la cause. Quand ils seront à l'état de cendre, peut-être serai-je comme avant qu'ils aient eu une existence. De plus, le sacrifice est moindre que peut-être tu le supposes, puisque personne ne consent à les publier.

— Cela fait toute la différence, en vérité, dis-je.

— Elles ont été offertes par courrier, poursuivit Obéron, empourpré par l'humiliation, à pas moins de dix-sept marchands-libraires. Tu serais effaré de lire leurs réponses ; et tu devrais les lire, si ce n'est que je les ai brûlées à mesure qu'elles arrivaient. L'un publie uniquement des livres d'école ; un autre doit déjà considérer cinq romans...

— Quelle masse volumineuse que celle de la littérature d'Amérique non publiée ! m'écriai-je.

— Oh ! Les manuscrits d'Alexandrie n'étaient rien en comparaison, dit mon ami. Eh bien, un autre de ces messieurs se retire justement des affaires, dans le dessein, j'en suis fermement persuadé, de n'avoir point à publier mon livre. Plusieurs ne déclinaient pas entièrement l'entremise, pourvu que j'avance la moitié des frais d'édition, que je consente une promesse pour le restant, sans compter un pourcentage élevé qui leur reviendrait, que le livre se vendît ou non. Un autre invitait à une souscription.

— Le coquin ! m'exclamai-je.

— C'est un fait, dit Obéron. En un mot, des dix-sept marchands libraires, un seul a même daigné lire mes histoires ; et il joue les littérateurs je crois bien... il a l'impertinence de les critiquer en proposant ce qu'il nomme des améliorations considérables, et de conclure, après une formule générale de condamnation et non sans une assurance catégorique, qu'il n'y voulait rien avoir à faire, à quelque condition que ce fût.

— Il ne serait pas de mauvaise part de lui tordre le nez à ce drôle, fis-je observer.

— Si toute cette prétendue profession avait un seul et même nez, on serait bien vengé de le tordre, fit l'auteur. Mais il semble bien se

trouver un honnête homme parmi ces dix-sept iniques personnages et il me déclare tout de bon qu'aucun éditeur américain ne toucherait à une œuvre américaine, rarement si l'auteur est connu, et jamais s'il est nouveau, à moins que l'auteur n'assume lui-même le risque.

— Les méchants fripons ! m'écriai-je, doivent-ils vivre de la littérature sans rien risquer pour elle ? Mais, après tout, tu pourrais publier à ton propre compte ?

— Je le pourrais bien, répondit Obéron, mais la diablerie de l'affaire est la suivante. Ces gens m'ont tellement ôté toute fierté de ces contes que j'en éprouve du dégoût à seulement y penser jusqu'à ressentir une indisposition physique dans l'estomac quand je viens à les voir posés sur la table. Je te l'assure, ils contiennent un démon ! J'éprouve par avance une joie folle à l'idée de les voir au feu ; du même ordre que si j'exerçais ma vengeance sur un ennemi ou si je détruisais une chose malfaite.

Je m'opposai sans grande vigueur à sa détermination, étant secrètement de l'avis, en dépit de ma partialité envers l'auteur, que ces contes quitte à paraître dans tout leur éclat le feraient bien mieux dans le feu. Avant de nous exécuter, nous ouvrîmes une bouteille de champagne dont Obéron s'était pourvu afin de se donner du cœur à cette lugubre entreprise. Nous avalâmes chacun un gobelet, dans un pétillant tumulte ; les bouillons descendirent notre gosier et m'éclairèrent le regard sans délai, mais laissèrent mon ami aussi triste et accablé qu'auparavant. D'un geste il ramena vers lui les contes, dans un élan spontané d'attachement et de dégoût mêlés, comme un père prend un enfant difforme dans ses bras.

— Pff ! Pfft ! Baste ! s'exclama-t-il, les tenant à bout de bras. C'était l'idée que Gray se faisait du paradis que de se prélasser dans un sofa² à lire les derniers romans parus. Or, Dante en personne eût-il pu concevoir tourment plus adapté à l'endroit du pécheur qui commet un mauvais ouvrage que d'en renvoyer perpétuellement le manuscrit ?

— Cela serait sans effet, dis-je, car un écrivassier ne manque jamais d'être son propre admirateur, et le plus grand.

— Je manque de ce trait qui est propre à mon espèce, le seul qui soit enviable, fit observer Obéron. Mais quelle foule de souvenirs se bousculent en moi en tournant ces pages ! Telle scène fut suggérée à ma fantaisie alors que je marchais sur un chemin escarpé par un soir étoilé d'octobre ; dans l'air limpide et vivifiant, je n'étais plus qu'une âme et crus pouvoir m'élever dans le ciel pour m'élanter dans la Voie lactée. Voilà une autre histoire dans laquelle je me suis totalement absorbé au mois de mars pendant un trajet nocturne en voiture, aussi sombre qu'effroyable, à tel point que le fracas des roues et les voix de mes compagnons semblaient être les sons étouffés d'un rêve et mes visions une réalité resplendissante. Cette page griffonnée fait la description d'ombres que j'ai convoquées à mon chevet à minuit ; elles ne prirent point congé lorsque je les en priai ; la pointe du jour blafarde fit son apparition pour me trouver pris de fièvre et en insomnie, victime de mes propres enchantements !

— Il a bien dû se trouver une sorte de joie dans tout cela, dis-je, frappé d'une étrange envie d'éprouver la chose.

— Il peut y avoir du bonheur dans un accès de fièvre, répliqua l'auteur. Et puis, les différentes humeurs qui m'ont vu écrire ! Parfois les idées étaient telles des pierres précieuses sous la terre, qui réclamaient du labeur pour les extraire et du soin pour les polir et leur donner du luisant ; mais souvent, le courant de ma pensée coulait tout d'une venue sur la page, comme l'eau jaillit soudain pétillante dans le désert et quand ce moment était passé, je rongeais ma plume avec désespoir et tâtonnais au hasard de froids et laborieux travaux comme si un mur de glace était érigé entre mon sujet et moi.

— Perçois-tu maintenant une différence entre les passages correspondant aux pages que tu as si froidement écrites et ces pointes ardentes de l'esprit ?

— Non, dit Obéron, jetant les manuscrits sur la table. Je ne trouve nulle trace de la plume d'or avec laquelle j'ai écrit en lettres de feu. Mon trésor de monnaie enchantée s'est transformé en une scorie dénuée de valeur. Mon tableau, qui semblait brossé dans les teintes les plus belles, ne présente qu'une surface délavée où on ne peut plus rien

distinguer. J'ai été tour à tour éloquent, poétique et humoristique en rêve... et voilà que rien n'a plus de sens, dès lors que je suis éveillé.

Mon ami jetait maintenant du petit bois et des copeaux secs sur le feu, et tout en le regardant flamber comme le fourneau de Nabuchodonosor³, il se saisit de la bouteille de champagne et en but deux ou trois grandes rasades à la suite. Le vin capiteux s'allia à son trouble pour le jeter dans une sorte d'emportement rageur. Il posa ses mains véhémentes sur les histoires. Encore un instant et leurs beautés comme leurs défauts auraient disparu dans un purgatoire rougeoyant. Mais, soudainement, me revinrent des passages d'une grande imagination, d'un profond pathos, des pensées originales et des pointes d'une excellence si diversifiées que l'ampleur du sacrifice me fit la plus forte des impressions. Je le saisis par le bras.

— Assurément, tu n'entends point les brûler ! m'exclamai-je.

— Laisse-moi ! cria Obéron, les yeux brillant d'un feu ardent. Je tiens à les brûler ! Pas une syllabe roussie n'en réchappera ! Veux-tu que je sois un auteur damné ? Souffrir les ricanements, les railleries, les affronts et la froideur du mépris, les faibles honneurs, décernés au nom de la pitié, contre la conscience de celui qui les rend ! L'objet de la désapprobation et de la risée de mes propres pensées scélérates ! Un proscrit déchu de la protection du tombeau... un de ceux dont tout un chacun peut repousser les cendres d'un pied nonchalant, sans honneur dans la vie, et dont on se souvient avec mépris dans la mort ! Dois-je continuer de supporter tout cela alors que ce feu m'en préservera d'un coup ? Non ! C'en est fait des contes ! Que ma main se dessèche si elle en écrit encore !

L'acte était consommé. Il avait jeté les manuscrits au plus vif du feu, qui sembla d'abord diminuer, mais s'enroula bientôt autour d'eux pour les envelopper de son éclat ardent. Obéron, immobile, contemplait l'incendie et se lança bientôt dans un soliloque, d'un style des plus débridés, comme si la fantaisie regimbait et tombait dans l'excès, au moment où il aurait souhaité la contraindre à monter sur ce bûcher funéraire. Ses mots décrivaient des objets qu'il semblait distinguer dans le feu, nourri de ses pensées précieuses ; peut-être les

mille visions que la magie de l'écrivain avait incorporées à ces pages lui devinrent visibles sous l'effet dissolvant de la chaleur, jetant une lumière avant de disparaître à jamais ; tandis que la fumée, les vives parcelles de flamme, les charbons rougis et chauffés à blanc revêtaient l'aspect d'un paysage changeant.

« Ils s'enflamme, dit-il, tout comme si je les avais trempés dans un esprit de génie des plus concentrés. Là je vois mes amants enlacés dans une étreinte. Qu'elle est pure la flamme qui jaillit de leurs coeurs rougeoyants ! Et là les traits d'un méchant se tordant dans le feu qui sera son tourment pour l'éternité. Mes pieux hommes, mes pieuses et angéliques femmes sont tels des martyrs au milieu des flammes, leur doux regard tourné vers le ciel. Sonnez les cloches en branle ! Une ville est en feu. Voyez... la destruction ravage mes ombreuses forêts pendant que les lacs se déversent en lames fumantes, que les montagnes sont des volcans et que le ciel s'illumine d'une sombre lueur ! Tous les éléments ne sont qu'une flamme qui s'étend partout ! Ah ! L'esprit malin ! »

J'eus un tressaillement à entendre cette dernière exclamation. Les contes étaient presque entièrement consumés, mais, à cet instant, il en jaillit un imposant rideau de flammes animé comme par l'éclat d'un rire, tellement intense que toute la pièce se mit à danser, avant qu'il disparaisse dans le conduit avec un rugissement de mauvais augure.

« Tu l'as vu ? Tu n'auras pas manqué de le voir ! s'écria Obéron. Comme il m'a lancé un regard enflammé dans cette dernière parcelle de feu, avec tous les traits que je lui avais imaginés ! Eh bien ! Les histoires ne sont plus. »

Les papiers étaient effectivement réduits à un tas de cendres noires parcourues d'une multitude nerveuse d'étincelles, les tracés de la plume étaient maintenant figurées par des lignes blanches et cet amas était tout entier parcouru de mouvements contradictoires, au gré des courants d'air. Leur destructeur s'agenouilla pour les regarder.

« Qui y a-t-il de plus puissant que le feu ! dit-il d'une voix des plus mélancoliques. La pensée même, aussi invisible et immatérielle

soit-elle, ne peut y échapper. En moins d'un instant il a anéanti les créations issues de nuits et de jours interminables que je ne pourrais pas plus reproduire dans leur fraîcheur et leur élan premier que je ne pourrais ramener à la vie des cendres et des ossements blanchis. Là aussi, j'ai sacrifié les enfants qui étaient à naître dans mon esprit. Tout ce que j'avais mené à bien... tout ce que j'avais projeté pour les années à venir... a péri dans un commun trépas pour ne laisser que ce tas de cendres. Cet acte a fait ma destinée. Et que reste-t-il ? Une existence lasse et dénuée de but... un long repentir de cette heure-ci... et enfin une tombe obscure, où être enseveli et oublié. »

Tandis que l'auteur finissait sa plainte, les cendres éteintes se soulevèrent, retombèrent, se soulevèrent de nouveau et s'envolèrent finalement dans le conduit, comme un démon aux ailes noires. Au moment précis où il disparaissait, un cri sonore et isolé retentit dans la rue en contrebas. «Au feu ! Au feu !» D'autres voix reprirent ce mot terrible, et il devint rapidement celui de la multitude. Obéron se leva d'un bond, dans un regain d'excitation.

« Un feu, par une telle nuit ! s'écria-t-il. Le vent souffle en rafales et en quelque lieu qu'il fasse tourner les flammes, les toits prendront comme de la poudre à canon. Chaque pompe est gelée et de l'eau même bouillante se transformerait en glace au moment de quitter l'engin. Dans une heure, cette ville de bois sera un gigantesque feu de joie ! Quelle scène grandiose pour ma prochaine... Baste ! »

La rue s'animaient maintenant de bruits de pas et l'air était plein de voix. Nous entendîmes une pompe tourner au coin de la rue dans un bruit de tonnerre et une autre faire grand fracas dans le lointain. Les cloches de trois clochers se mirent à sonner de concert, relayant l'alerte dans bien des bourgades avoisinantes, exprimant la hâte, le tumulte et l'effroi et à ce point inimitables que je pouvais distinguer dans leur volée le refrain de ce cri universel : «Au feu ! Au feu ! Au feu !»

« Qu'y a-t-il de plus éloquent que leur battant de fer ! s'exclama Obéron. Mon cœur bondit et tressaille, mais point de peur. Et cet autre son aussi... profond et terrible comme des orgues puissantes... la rumeur de la multitude en bas, sur le pavé ! Viens ! Nous perdons

du temps. Je vais crier là où le tumulte est à son faîte, fondre mon esprit où la pagaille est à son comble et être la bulle qui couronne le ferment ! »

Dès le premier cri, mes pressentiments m'avaient fait savoir quel était l'objet réel et le centre de l'alarme. Tout n'était que tumulte... au-dessus, en dessous, et tout autour de nous ; des bruits de pas qui gravissaient les escaliers communs en trébuchant et dans un grand désordre, des cris véhéments et des coups sourds à la porte, le bruit d'éclaboussure de l'eau des pompes qui tombe dans le feu, le fracas des meubles jetés sur le pavé. D'un coup, mon ami eut un éclair de vérité. Son égarement se teinta de gaieté et, dans un geste fou de transport, il sauta à presque atteindre au plafond de la chambre.

« Mes histoires ! s'écria Obéron. La cheminée ! Le toit ! Le démon est sorti nuitamment et a précipité hors de leur lit des milliers de gens dans la frayeur et l'étonnement ! Me voici... auteur triomphant ! Vivat ! Vivat ! Mon cerveau a mis le feu à la ville ! Vivat ! »



Un colporteur et sa boîte aux images,
tiré de l'ouvrage de George Mogridge *Sergeant Bell and His Raree-Show*,
Londres, Thomas Tegg [...], 1839, gravures sur bois de Cruikshank, Thompson &c.

La fantaisie et sa boîte aux images. Moralité

Qu'est-ce qu'être coupable ? Avoir une souillure à l'âme. Et c'est une question de très grand intérêt que de savoir s'il est possible que l'âme s'entache de telles souillures, avec tout ce qu'elles ont de flagrant et de profond, suite à des actes qui peuvent fort bien avoir été tramés et ourdis, mais qui, sur le plan physique, n'ont jamais eu d'existence. Faut-il que l'homme, par sa main de chair et son corps visible, imprime son sceau sur les desseins maléfiques de l'âme pour qu'on entérine leur pleine validité en les imputant au pécheur ? Ou bien, tandis que sur cette terre un tribunal n'a compétence qu'en matière de forfaits accomplis, les pensées coupables (dont les faits répréhensibles ne sont guère plus que l'ombre) s'attireront-elles tout le poids d'une condamnation devant le tribunal suprême de l'éternité ? Dans la solitude de la chambre à minuit, dans un désert loin des hommes, ou dans une église pendant que le corps est agenouillé, il se peut bien que l'âme se pollue de ces forfaits que dans notre jugement coutumier on estime somme toute charnels. Dût ceci être vrai, ce serait une épouvantable vérité.

Illustrons le propos d'un exemple imaginaire. Un monsieur vénérable, un certain M. Smith, depuis longtemps tenu pour un modèle d'excellence morale, se réchauffait les sangs, qu'il avait fort âgés, au moyen de quelques verres d'un vin généreux. Ses enfants étant partis vaquer à leurs affaires en ce monde et ses petits-enfants à l'école, il se trouvait seul, calé dans un luxueux fauteuil, les pieds sous une table d'acajou richement sculptée. Les gens âgés ont, pour certains, la solitude en horreur et faute, à l'occasion, de meilleure compagnie, se font même une joie d'entendre la respiration tranquille d'un enfant en bas âge qui dort sur le tapis. Mais M. Smith, lui, dont les cheveux argentés étaient le symbole éclatant d'une vie sans souillure, hormis les

quelques salissures inhérentes à la nature humaine, n'avait nul besoin que la pureté d'un enfant le protégeât, ni qu'un adulte s'interposât entre son âme et lui. Néanmoins, il faut que l'Âge mûr converse avec l'Âge viril, ou que la Femme le choie de ses délicates attentions, ou que l'Enfance tourne par jeu autour de son fauteuil, faute de quoi il va fatallement s'égarer par la pensée vers les contrées brumeuses du passé ; et le vieil homme être en proie à la tristesse et au frisson. Le vin ne va pas toujours l'égayer. Peut-être en allait-il ainsi de M. Smith, lorsque, à travers le prisme étincelant de son verre de vieux Madère, il vit trois figures qui entraient dans la pièce. C'était Fantaisie, sous les dehors et les aspects d'un colporteur de spectacle ambulant, une boîte d'optique sur le dos¹ ; puis Mémoire, pareille à un commis, plume à l'oreille, encrer à la boutonnière et un épais registre manuscrit sous le bras ; et enfin, derrière les deux autres, un personnage emmitouflé dans un manteau de ténèbres qui dissimulait son visage tout autant que ses formes. Mais M. Smith eut la fine intuition qu'il s'agissait de Conscience.

Quelle prévenance de la part de Fantaisie, Mémoire et Conscience de rendre visite au vieil homme, au moment précis où il commençait à se figurer que l'éclat du vin n'était point si vif ni son bouquet si excellent que lorsque ce spiritueux et lui avaient moins d'âge ! Remontant dans la pénombre l'enfilade du logement où des rideaux cramoisis tempéraient la lumière crue du soleil et procuraient une riche obscurité, les trois hôtes s'approchèrent du vieil homme aux cheveux d'argent. Mémoire, un doigt glissé entre les pages de son énorme registre, se plaça près de lui à main droite. Conscience, le visage toujours dissimulé dans le manteau de ténèbres, se positionna côté gauche, de façon à être près de son cœur ; pendant que Fantaisie posait sa boîte d'optique sur la table, avec un verre grossissant adapté aux yeux du vieil homme. Nous ne pouvons donner une description sommaire que de deux ou trois seulement des nombreuses images qui, par l'action d'un fil, peuplèrent tour à tour la boîte de scènes qui avaient la semblance du vivant.

L'une était une image au clair de lune ; à l'arrière-plan, une misérable mesure ; sur le devant, partiellement sous le couvert d'un arbre mais parsemées de floconneuses taches de brillance, deux figures juvéniles de l'un et l'autre sexe. Le jeune homme, bras croisés, se tenait debout, un sourire hautain aux lèvres et une lueur de triomphe dans les yeux, toisant la jeune fille agenouillée à ses pieds. Elle était quasiment prosternée, visiblement terrassée sous un fardeau de honte et de douleur, ce qui l'autorisait à peine à lever ses mains jointes pour le supplier. Lever les yeux lui était impossible. Mais ni l'extrémité de sa douleur, ni la joliesse des traits sur lesquels se peignait cette douleur, pas plus que la grâce élancée des formes qu'elle faisait tressaillir, rien ne semblait devoir entamer l'impénitence du jeune homme. Il personnifiait la morgue triomphante. Et, chose étrange à dire, tandis que le vieux M. Smith jetait un regard intéressé dans l'oculaire, dont les lentilles grossissantes faisaient surgir les objets de la toile dans une illusion magique, il discerna la ferme, l'arbre et l'une et l'autre des deux figures de l'image. Le jeune homme, il y a bien longtemps, avait souvent croisé son regard dans le miroir ; la jeune fille était l'image même de son premier amour quand seuls importaient un cœur et une chaumièrre, c'était sa Martha Burroughs ! M. Smith fut offusqué. Le voilà qui s'écrie : «Ah ! Image ignoble et calomnieuse. Quand donc ai-je pavoisé au détriment de l'innocence désemparée ? Martha ne fut-elle pas mariée, avant ses vingt ans, à David Tomkins, qui conquit son cœur adolescent et a longuement joui de la tendresse de son épousée ? Et depuis sa mort, elle vit en veuve respectable ! » Dans l'intervalle Mémoire, d'une main mal assurée, s'occupait à froisser en les tournant en tous sens les pages de son registre jusqu'à en trouver une, dans les premières, qui faisait référence à cette image. Elle la lit, tout près de l'oreille du vieil homme ; c'est simplement la trace d'une pensée mauvaise à laquelle aucun acte n'a donné corps mais pendant que Mémoire lit, Conscience dévoile son visage et enfonce une dague au cœur de M. Smith. Pour un coup qui ne fut point mortel, le supplice fut extrême.

La représentation se poursuivit. L'une après l'autre, Fantaisie montra ses images, dont toutes semblaient avoir été peintes par quelque artiste diabolique dans le but exprès d'outrager M. Smith. Pas l'ombre d'une preuve n'aurait pu être produite dans un tribunal ici bas qui le montrât coupable du plus vénial de ces péchés que l'on mettait face à lui pour qu'ils le regardent dans le blanc des yeux. Dans l'un des tableaux, une table était dressée, garnie de plusieurs bouteilles et de verres à moitié pleins de vin où se réfléchissait la lueur languissante d'une lampe qui se meurt. On avait festoyé dans l'allégresse jusqu'à ce que l'aiguille de l'horloge se fige sur minuit, moment où le meurtre s'insinua au milieu des joyeux compères. Un jeune homme était tombé à terre et gisait raide mort, la tempe enfoncée par une effroyable blessure, alors que penché sur lui, le visage contorsionné par un delirium de colère mêlée d'horreur, se tenait l'image ressemblante de M. Smith au temps de sa jeunesse. La victime, elle, avait les traits d'Edward Spencer ! « Que veut dire ce coquin de peintre ? s'écrie M. Smith poussé au bout de sa patience, Edward Spencer fut mon tout premier ami et le plus cher, fidèle envers moi comme je le fus envers lui, pendant plus d'un demi-siècle. Jamais il ne fut assassiné ni par moi ni par personne d'autre. Ne vivait-il pas il y a encore cinq ans, et ne m'a-t-il pas, en gage de notre longue amitié, légué sa canne à pommeau d'or ainsi qu'une bague de deuil ? » Derechef, Mémoire avait feuilleté son registre pour s'arrêter sur une page si désordonnée qu'elle devait très probablement l'avoir griffonnée lorsqu'elle s'était grisée. Sa teneur, quoi qu'il en soit, était la suivante : alors que M. Smith et Edward Spencer échauffaient leurs jeunes esprits avec du vin, une brusque querelle avait éclaté entre eux et M. Smith, sous le coup d'une ire morbide, avait jeté une bouteille à la tête de Spencer. Certes, elle manqua sa cible pour ne briser qu'un miroir et le lendemain matin, lorsqu'on n'eut qu'un souvenir incomplet de l'incident, ils avaient échangé une poignée de main en riant de bon cœur. Pourtant, de nouveau, pendant que Mémoire lisait, Conscience dévoila son visage, planta une dague au cœur de M. Smith et fit taire ses protestations

d'un intransigeant froncement de sourcils. La douleur fut tout à fait insoutenable.

Certaines des images avaient été peintes d'une touche si incertaine et à l'aide de couleurs si peu soutenues et si pâles que le sujet se laissait à peine deviner. La surface de la toile avait été drapée d'un voile blafard de brume à demi transparente, faisant comme s'y évanouir les figures à mesure que l'œil s'évertuait à les fixer. Mais, à chaque scène, si improbable qu'en fût la présentation, M. Smith ne manquait pas d'être hanté par ses propres traits, à différents âges, comme s'il se fût agi d'un miroir poussiéreux. S'étant penché avec attention sur l'une de ces images troubles où il était presque impossible de discerner quoi que ce fût, il s'aperçut que le peintre avait entrepris de le représenter au soir de sa vie cette fois, en train d'arracher les vêtements du dos de trois enfants à moitié faméliques. « Vraiment, cela est inexplicable ! » dit M. Smith, avec l'ironie de la rectitude sûre de son fait. Sauf le respect que je lui dois, je déclare ce peintre sot autant que fieffé vaurien. Un homme de ma condition dépouiller de leurs vêtements des petits enfants ! C'est ridicule ! » Mais, alors même qu'il parlait, Mémoire avait compulsé son funeste registre et trouvé une page que, de sa voix posée et triste, elle lui susurrerait à l'oreille. Son contenu n'était pas en totale inadéquation avec la brumeuse scène. Elle contenait comment M. Smith avait eu la sinistre tentation, par le biais de maints sophismes diaboliques, en se fondant sur une chicanerie juridique, d'engager des poursuites à l'encontre de trois orphelins, héritiers conjoints d'un très important patrimoine. Heureusement, avant qu'il ne fût tout à fait décidé, la requête s'avéra aussi nulle sur le plan du droit que sur celui de la justice. Cependant que Mémoire cessait de lire, Conscience écartait de nouveau un pan de son manteau et eût frappé sa victime d'une vénéneuse dague si elle ne s'était débattue en joignant les mains devant son cœur. Ce nonobstant, elle reçut tout de même une méchante estaflade.

À quoi bon suivre Fantaisie et parcourir l'entièvre série de ces épouvantables images ? Peintes par un artiste aux pouvoirs fabuleux et connaisseur terriblement familier de l'âme secrète, elles incarnaient

les fantômes de tous les péchés non commis qui avaient traversé en silence l'existence de M. Smith. Des entités d'aussi nébuleuse et fantasque texture apparentées de si près au néant, pouvaient-elles tenir lieu contre lui de preuves recevables, au jour du Jugement ? Le cas échéant, ou dans le cas contraire, gageons qu'une seule larme de repentir eût pu effacer chacune de ces méchantes images et laisser la toile blanche comme neige. Mais M. Smith, frappé par Conscience d'un coup trop vif pour être supportable, laissa échapper un mugissement, en proie à une insurmontable douleur, pour découvrir soudain que ses trois hôtes s'en étaient allés. Il était assis là, seul, vieil homme aux cheveux d'argent révérencieusement estimé, dans la morosité opulente de la pièce aux rideaux cramoisis, sans la moindre boîte d'optique sur la table, mais simplement une carafe du meilleur des Madères. Cependant, son cœur semblait encore suinter du venin de la dague.

Toutefois, l'infortuné vieil homme eût pu débattre avec Conscience et avancer bien des raisons qu'elle aurait eu de ne point le frapper d'aussi impitoyable façon. Dussions-nous épouser sa cause, il en serait à peu près comme suit : un projet coupable, jusqu'à sa mise à exécution, ressemble fort à une suite d'incidents dans un récit en cours d'élaboration. Ce dernier, s'il veut produire l'effet du réel dans l'esprit du lecteur, se doit d'être élaboré avec une force dosée par l'auteur dans des proportions telles qu'elle paraisse, à la lueur de la fantaisie, plus se rapprocher de la vérité passée, présente ou à venir qu'être purement de la fiction. Le pécheur en puissance, en revanche, trame son intrigue criminelle mais ne ressent que rarement, voire jamais, la pleine certitude qu'elle sera mise en œuvre. Ses pensées sont confusément teintées d'onirisme ; c'est si l'on ose dire en rêve qu'il porte le coup fatal au cœur de sa victime et tressaille à la vue du sang indélébile sur sa main. Ainsi le romancier ou le dramaturge en créant un méchant qui soit romanesque et en lui octroyant son contingent de méfaits, et le méchant de la vie réelle, en élaborant des forfaits qui seront perpétrés, pourraient presque se rejoindre, à mi-chemin entre réalité et fantaisie. Une fois le forfait accompli, c'est alors seulement que la culpabilité referme son emprise sur le

œur coupable pour le revendiquer comme sien. C'est alors, et pas avant, que le péché se fait effectivement sentir et reconnaître, et, s'il ne s'accompagne pas de repentir, la conscience qu'il acquiert de lui-même en multiplie la virulence par mille. Faisons observer également que les hommes surestiment la capacité qu'ils ont à faire le mal. De loin, lorsque ses contingences ne forcent pas leur attention et qu'ils en distinguent à peine les effets, ils peuvent en tolérer le projet. Ils peuvent bien faire les premiers pas qui mènent vers le forfait, se livrant au même genre d'activité intellectuelle qu'entraîne la résolution d'un problème mathématique, et néanmoins se trouver, à la dernière minute, empêchés par la componction. Ils ne connaissaient pas l'acte qu'ils s'estimaient déterminés à commettre. En vérité, la détermination ferme et entière n'existe pas dans la nature humaine, sauf au moment même de franchir le pas. Espérons, donc, que toutes les redoutables conséquences du péché ne seront pas encourues sans que l'acte ait apposé son sceau sur la pensée.

Néanmoins, prises dans ce dérisoire ouvrage de fantaisie dont nous avons élaboré le cadre, s'entrelacent quelques vérités affligeantes et terribles. L'homme ne peut renier le lien qui l'unit à ses frères, même les plus coupables, car, bien que ses mains soient propres, son cœur aura certainement été souillé par les spectres inconstants de l'iniquité. Il doit sentir que, lorsqu'il frappera à la porte du paradis, nulle apparence d'une existence immaculée ne pourra lui assurer d'y entrer. Pénitence doit s'agenouiller et Miséricorde descendre du marchepied du trône, sinon cette porte d'or jamais ne s'ouvrira !



Boston, la Maison provinciale.

Le portrait d'Edward Randolph

Le vieil hôte et homme des légendes de la Maison provinciale¹ demeura dans mon souvenir depuis la Saint-Jean jusqu'en janvier. Un soir d'oisiveté l'hiver dernier, certain de le trouver dans le recoin le plus douillet de la salle du café, je résolus de lui rendre une nouvelle visite, dans l'espoir de bien mériter de mon pays en arrachant *in extremis* à l'oubli quelque fait négligé de l'histoire. La nuit était d'une âpre fraîcheur, rendue tumultueuse par un vent qui soufflait comme en tempête et parcourait Washington Street en sifflant si fort que les flammes du gaz tremblaient et vacillaient dans les réverbères. Comme je hâtais le pas, ma fantaisie s'occupait à comparer l'aspect actuel de la rue et celui que probablement elle offrait à l'époque où les gouverneurs britanniques habitaient la vaste demeure où je me rendais. Les bâtiments de brique étaient à ces époques-là en petit nombre, jusqu'à ce que des incendies successifs eussent à mainte et mainte reprise ravagé les habitations et entrepôts en bois, les faisant totalement disparaître des quartiers les plus populeux de la ville. Les édifices se dressaient alors isolés et indépendants, n'en étant pas comme aujourd'hui à mêler étroitement leurs existences respectives en alignements qui présentent une identique et monotone façade – mais chacun possédant alors des traits particuliers, comme s'il devait sa forme au goût individuel de son propriétaire – et l'ensemble frappé d'une irrégularité pittoresque dont le défaut n'est pas même compensé par l'une ou l'autre des beautés de notre architecture moderne. Une telle scène, que rend évanescante au regard une chandelle de suif diffusant de loin en loin sa clarté par les petits carreaux de fenêtres éparses, formerait un sombre contraste avec la rue telle que je la contemplais, avec ses éblouissants becs de gaz qui se répondent d'angle en angle

et flamboient dans les boutiques en épanchant l'intense lumière d'un midi par de gigantesques panneaux de verre.

Mais le ciel noir et renfogné, que je voyais en levant la tête, arborait, à n'en point douter, le même visage désapprobateur que jadis il offrait aux habitants de la Nouvelle-Angleterre d'avant la Révolution. La bourrasque d'hiver avait ce même cri strident familier à leurs oreilles. L'Old South Church, quant à elle, pointait toujours vers les ténèbres son très ancien clocher, se perdant entre ciel et terre ; et, à mon passage, son horloge, qui avait averti tant de générations d'avoir garde à la brièveté de leur existence, égrena pesamment à mes oreilles sa même maxime dédaignée. « Il n'est que sept heures, songeai-je. Les légendes de mon vieil ami peineront à tuer les heures qui séparent ce moment et celui de s'aller coucher. »

Franchissant l'étroite voûte, je traversai la cour, dont l'enceinte close était rendue visible par l'action d'une lanterne suspendue au-dessus du portail de la Maison provinciale. En pénétrant dans la salle du café, je trouvai, ainsi que je l'attendais, le vieux pourvoyeur de traditions installé près d'un fort agréable feu d'anthracite, et qui expulsait des nuages de fumée d'un corpulent cigare. Il me reconnut avec un plaisir manifeste ; en effet, étant par ma nature singulière un inlassable auditeur, je suis invariablement le favori des dames et messieurs d'âge avancé qui sont prédisposés à narrer des histoires. Rapprochant un siège du feu, je fis part à l'hôte des lieux du désir de nous voir gratifiés d'un verre chacun de punch au whisky, qui fut promptement préparé avant d'être servi brûlant et fumant avec une tranche de citron au fond, une couche rouge sombre de vin de porto en surface et le tout agrémenté d'un semis de muscade éparsillée par saupoudrage. En choquant son verre avec le mien, mon ami l'homme des légendes se fit connaître à moi comme étant M. Bela Tiffany², et je me réjouis de l'insolite de ce nom, car il individualisait son image et son personnage dans l'idée que je m'en faisais. La boisson avalée par le digne vieillard agit sur sa mémoire avec l'effet d'une débâcle, car celle-ci déborda d'un flot de fables, traditions, anecdotes concernant

des morts illustres et particularités ayant trait aux mœurs d'autrefois, certaines aussi puériles que des berceuses de nourrice, tandis que d'autres eussent pu retenir l'intérêt d'un grave historien. Rien ne me fit plus impression que cette histoire d'un tableau, mystérieux et noir, qui se trouvait autrefois accroché dans l'une des salles de la Maison provinciale, précisément au-dessus de la pièce où nous nous trouvions présentement assis. Dans la version qui suit, les faits rapportés équivalent en exactitude à ceux que le lecteur est susceptible d'obtenir à n'importe quelle autre source, bien qu'assurément ils soient teintés d'un romanesque qui confine au merveilleux.

Dans l'un des appartements de la Maison provinciale fut longtemps conservé un très ancien tableau au cadre aussi noir que l'ébène, et dont la toile était elle-même tellement assombrie par le passage du temps, l'humidité et la suie, que l'on n'y pouvait discerner la moindre touche de l'art du peintre. Le temps, qui l'avait recouvert d'un voile impénétrable, avait confié à la tradition, à la conjecture et à la fable le soin de dire quel objet y avait autrefois été portraituré. Durant les mandats successifs de nombreux gouverneurs, il avait bénéficié d'un droit imprescriptible et incontesté à rester accroché au-dessus du manteau de cheminée dans la même salle ; et il occupait encore cette même place lorsque le vice-gouverneur Hutchinson³ prit en charge l'administration de la province au départ de Sir Francis Bernard.

Le vice-gouverneur était assis, une certaine après-midi, la tête appuyée contre le dossier sculpté de son imposant fauteuil et contemplait d'un œil fixe et pensif le vide à la surface noire du tableau. Le moment n'était pas très bien choisi pour s'abandonner à une songerie. Des affaires de la plus haute importance requéraient décision de la part de l'homme d'autorité ; car Hutchinson avait été avisé dans l'heure précédente de l'arrivée d'une flotte britannique transportant trois régiments en provenance d'Halifax ; il s'agissait d'intimider le peuple en proie à l'insubordination. Ces troupes attendaient l'autorisation d'occuper la forteresse de Castle William et la ville même. Cependant, au lieu d'apposer sa signature au bas d'un ordre officiel, le vice-gouverneur

restait là assis, et l'examen minutieux qu'il faisait de la vaine noirceur de la toile était si poussé que son comportement retint l'attention de deux jeunes gens qui se trouvaient à ses côtés. L'un, revêtu d'une tenue militaire en peau, était son parent Francis Lincoln⁴, capitaine provincial de Castle William⁵; l'autre, assis sur un siège bas près de son fauteuil, était Alice Vane⁶, sa nièce préférée.

Entièrement vêtue de blanc, c'était un être pâle et éthéré qui avait reçu son éducation hors de la Nouvelle-Angleterre bien qu'elle y fût née, et qui ne semblait pas seulement une étrangère venue d'un autre climat mais presque une créature venue d'un autre univers. Pendant plusieurs années, jusqu'à ce qu'elle fût laissée orpheline, elle avait vécu avec son père sous le soleil de l'Italie, d'où elle avait ramené un goût fervent pour la sculpture et la peinture qu'elle avait peu d'occasions de satisfaire dans les intérieurs dépouillés et austères des gentilshommes coloniaux. Le génie dont témoignait, disait-on, les premières productions de son propre pinceau n'était nullement inférieur, même si le manque de raffinement créait en Nouvelle-Angleterre une atmosphère qui avait pu entraver son talent et ternir les couleurs resplendissantes de sa fantaisie. Mais à observer le regard fasciné de son oncle, qui paraissait fouiller les brumes du temps afin de déceler le sujet du tableau, la curiosité de la jeune fille en fut éveillée.

« Sait-on, mon cher oncle, demanda-t-elle, ce qu'a représenté autrefois ce vieux tableau ? Il se pourrait, si l'on pouvait le rendre visible, que ce fût en définitive le chef-d'œuvre de quelque grand artiste – sinon alors, pourquoi occupe-t-il depuis si longtemps une place aussi en vue ? »

Comme son oncle, contrairement à son habitude coutumière (car il était aussi attentif aux humeurs et caprices d'Alice que s'il se fût agi de la plus chérie de ses propres enfants), ne donnait pas de réponse immédiate, le jeune capitaine de Castle William se chargea lui-même d'exécuter cet office.

« Ce vieux carré de toile sombre, ma chère cousine, dit-il, est un patrimoine à demeure dans la Maison provinciale depuis des temps immémoriaux. Quant au peintre, je ne puis rien vous en apprendre,

mais dût-il y avoir du vrai dans la moitié de ce qu'on raconte, il n'y eut pas un seul des grands maîtres italiens pour produire une œuvre aussi merveilleuse que celle que vous avez devant vous. »

Le capitaine Lincoln entreprit alors de conter quelques-unes des fables étranges et des récits de fantaisie ayant rapport au vieux tableau. Puisqu'il était impossible de les réfuter par une démonstration visible, ils avaient pris les proportions d'articles de foi populaires, et l'une des versions les plus invraisemblables, en même temps que l'une des mieux accréditées, déclarait que c'était l'original d'un portrait authentique du Malin, pris sur le vif lors d'un sabbat aux environs de Salem ; son intense et terrible ressemblance avait été publiquement attestée par les aveux de plusieurs sorciers et sorcières, lors de leur procès, en plein tribunal. Des affirmations circulaient dans le même registre sur le fait qu'un esprit ou démon familier installé dans le tableau était dissimulé par sa noirceur, et qu'il était, dans des moments de calamité publique, apparu à plus d'un parmi les gouverneurs royaux. Ainsi Shirley, par exemple, avait-il contemplé cette funeste apparition à la veille de la honteuse et sanglante défaite infligée au général Abercrombie sous les remparts de Ticonderoga⁷. De nombreux domestiques de la Maison provinciale avaient maintes fois fugacement entrevu un visage renfrogné qui leur grimaçait sa désapprobation, à l'aube ou au crépuscule – ou même au cœur ténébreux de la nuit, à la faible lueur des braises qu'ils étaient en train de rassembler dans le foyer situé juste au-dessous ; mais si d'aventure on avait la hardiesse de lever une torche jusqu'à la hauteur du tableau, alors il apparaissait dans sa noirceur plus impénétrable que jamais. Le plus vieil habitant de Boston se souvenait que son père (car du temps où il vivait le portrait n'était point entièrement effacé) avait trouvé une occasion unique d'y jeter un coup d'œil et ne souffrit jamais qu'on lui posât la moindre question sur le visage qui y était représenté. En lien avec des histoires de cette sorte, il était remarquable qu'il y eût pour recouvrir le cadre dans sa partie supérieure des lambeaux de soie noire, indiquant qu'un voile était autrefois suspendu devant le tableau, jusqu'à ce que l'action

du temps vienne le masquer avec tant d'efficace. Mais, à bien y penser, la composante la plus singulière de cette affaire était que tant de pompeux gouverneurs du Massachusetts eussent permis que ce tableau sans plus trace d'une image demeurât dans la salle d'apparat de la Maison provinciale.

— Certaines de ces fables inspirent véritablement la crainte et le respect, fit observer Alice Vane qui avait tour à tour frémi et souri pendant le discours de son cousin. Cela vaudrait presque la peine d'essuyer la surface de la toile pour en éliminer le noir, car le tableau d'origine ne peut guère être aussi redoutable que les versions de substitution qu'en peint la fantaisie.

— Serait-il toutefois possible, s'enquit son cousin, de rendre ce sombre tableau à l'immaculé de ses premiers coloris ?

— L'Italie connaît des arts propres à ce faire, dit Alice.

Le vice-gouverneur venait de s'extraire de son humeur méditative et écoutait en souriant la conversation de ses deux jeunes parents. Pourtant quelque chose sonnait étrangement dans le timbre de sa voix lorsqu'il se lança dans l'explication du mystère.

— Je regrette, Alice, de détruire ta foi dans ces légendes que tu apprécies tant, déclara-t-il ; mais les recherches d'antiquaire que j'ai conduites m'ont depuis fort longtemps permis d'en apprendre davantage sur le sujet de ce tableau — si on peut l'appeler ainsi — désormais aussi invisible, et voué à le demeurer pour jamais, que le visage de l'homme depuis longtemps mort et enterré qu'il représentait autrefois. C'était le portrait d'Edward Randolph⁸, fondateur de cette maison, et personnage fort connu de l'histoire de la Nouvelle-Angleterre.

— C'est donc là Edward Randolph, s'exclama le capitaine Lincoln, celui qui obtint l'abrogation de la première charte provinciale, sous l'égide de laquelle nos pères avaient bénéficié de priviléges approchant ceux de la démocratie ! C'est donc celui que l'on qualifia de plus grand ennemi de la Nouvelle-Angleterre, et dont on exècre encore la mémoire car il fut le destructeur de nos libertés !

— C'est bien ce même Randolph, répondit Hutchinson, que l'embarras faisait s'agiter sur son fauteuil. Ce fut son lot de sentir le goût amer de l'opprobre populaire.

— Nos annales nous disent, poursuivit le capitaine de Castle William, que la malédiction du peuple suivit ce Randolph partout où il alla, qu'elle fut cause de malheur dans tous les événements ultérieurs de sa vie, et que l'on en vit pareillement l'effet dans la façon dont il mourut. On dit également que les effets du supplice intérieur provoqué par cette malédiction se manifestaient au dehors et se voyaient sur les traits de ce misérable, si bien qu'il était trop affreux à regarder. S'il en est ainsi, et si ce tableau le représentait sous son aspect véritable, c'est miséricorde que se soit accumulée sur lui la nuée de noirceur qui l'a recouvert.

— Ces traditions sont tout à fait insensées pour qui a, comme moi, trouvé la preuve de ce qu'elles recèlent en leur fond bien peu de véracité historique, dit le vice-gouverneur. Sur la question de la vie et de la personnalité d'Edward Randolph, qui mériterait examen, on fait trop de crédit au Dr Cotton Mather à qui nous devons – il me faut le dire, quand bien même j'ai de son sang dans les veines – que notre histoire des premiers temps soit envahie de tant de contes de bonne femme, tout aussi fantaisistes et extravagants que ceux de la Grèce ou de Rome⁹.

— Et cependant, murmura Alice Vane, de telles fables n'ont-elles point une morale ? D'ailleurs, selon moi, à supposer que le visage de ce portrait fût si épouvantable, ce n'est point sans raison qu'il est depuis si longtemps demeuré accroché dans une salle de la Maison provinciale. Quand les dirigeants ne se sentent plus responsables, ce devrait être une bonne chose que leur fût rappelé le poids affreux de la malédiction d'un peuple.

Le vice-gouverneur sursauta et fixa un instant sa nièce, comme si ses fantaisies puériles avaient éveillé dans son propre cœur quelque sentiment intérieur que tous ses principes de politique ne parvenaient pas à dominer entièrement. Il savait, de fait, que malgré son éducation

étrangère, Alice conservait des sympathies natives propres à une fille de Nouvelle-Angleterre.

— La paix, sotte jouvencelle, cria-t-il en fin de compte, s'adressant à la tendre Alice d'une manière plus abrupte qu'il l'avait jamais fait jusqu'alors. La réprobation d'un roi est plus à redouter que la clamour d'une multitude en proie à l'égarement. Capitaine Lincoln, la décision est prise. Il faut que la forteresse de Castle William soit occupée par les troupes royales. Les deux régiments restants seront logés par billet en ville ou camperont sur le Commun. Il est temps, après des années d'un tumulte qui frise la rébellion, que la force dresse un rempart autour du gouvernement de sa Majesté.

— Faites confiance, Monsieur, faites confiance encore un tant soit peu à la loyauté du peuple, dit le capitaine Lincoln ; et ne lui apprenez pas qu'il peut se trouver avec des soldats britanniques dans des termes autres que ceux de la fraternité, comme lorsqu'ils combattirent côté à côté dans la guerre contre les Français¹⁰. Ne transformez pas en camp retranché les rues de votre ville natale. Réfléchissez deux fois avant de remettre le bon vieux Castle William, clé de la province, en d'autres mains que celles d'authentiques enfants de la Nouvelle-Angleterre.

— Jeune homme, la décision est prise, répéta Hutchinson en se levant de son fauteuil. Un officier britannique se présentera dans la soirée afin de recevoir les ordres nécessaires au cantonnement des troupes. Votre présence sera également requise. Jusque là, disposez.

Sur ces paroles, le vice-gouverneur quitta précipitamment la pièce, suivi plus lentement par Alice et son cousin qui s'entretenaient à voix basse et ne s'interrompirent qu'une seule fois pour jeter un fugace coup d'œil derrière eux au mystérieux tableau. Le capitaine commandant Castle William se disait par fantaisie que l'allure et la mine de la jeune fille étaient de celles que l'on eût pu rencontrer chez l'un de ces esprits des fables – fées ou créatures mythologiques d'époques plus reculées, qui parfois viennent mêler leur entremise aux affaires des mortels, à demi par caprice mais non sans souci du bien ou du

malheur des hommes. Pendant qu'il retenait la porte pour la laisser passer, Alice s'adressa d'un signe au tableau et sourit.

«Avance-toi, forme sinistre et mauvaise ! cria-t-elle. Voici ton heure venue !»

Dans la soirée, le vice-gouverneur Hutchinson était assis dans la même pièce qui avait servi de théâtre à la scène précédente, et autour de lui, plusieurs personnes appelées à se réunir en raison de leurs intérêts divers. Il y avait les échevins de Boston, aux allures simples de patriarches qui inspirent le respect au peuple, excellents représentants des anciens fondateurs puritains dont la ténébreuse force avait marqué d'une si profonde empreinte le caractère de la Nouvelle-Angleterre. Pour leur faire pièce, un ou deux membres du Conseil, somptueux en perruques blanches, gilets brodés et autres atours et magnificences de ce temps-là, et qui faisaient parade, avec quelque ostentation, d'un cérémonial digne de courtisans. Se trouvait présent, de même, un major de l'armée britannique, attendant l'ordre du vice-gouverneur de faire débarquer les troupes, pour l'heure toujours consignées à bord des transports. Le capitaine qui commandait Castle William se tenait à côté du fauteuil de Hutchinson les bras croisés, toisant non sans hauteur l'officier britannique qui allait sous peu le supplanter dans son commandement. Sur la table, au milieu de la pièce, étaitposé un chandelier d'argent à plusieurs branches qui projetait la lueur d'une demi-douzaine de chandelles de cire sur une feuille de papier en attente, semblait-il, de la signature du vice-gouverneur.

Partiellement dissimulée dans les plis volumineux d'une tenture qui tombait depuis le plafond jusqu'au sol, on apercevait la blanche draperie d'une robe de dame. Il peut sembler étrange qu'Alice Vane se soit trouvée là à pareil moment ; mais il y avait quelque chose de si enfantin, de si rétif dans son singulier caractère, de si éloigné des règles ordinaires, que sa présence ne surprit pas le peu de gens qui la remarquèrent. Cependant, le doyen des échevins était en train d'adresser au vice-gouverneur une longue et solennelle protestation pour s'opposer à l'entrée des troupes britanniques dans la ville.

— Et si Votre Excellence, concluait cet excellent gentilhomme toutefois fort prosaïque, jugeait qu'il fût opportun de persister à livrer nos rues paisibles à ces troupes mercenaires de traîne-sabres et de mousquetaires, que la responsabilité n'en retombe point sur nos têtes. Songez, Monsieur, alors qu'il en est encore temps, que dût une seule goutte de sang être répandue, ce sang entachera pour l'éternité la mémoire de Votre Excellence. Vous avez, Monsieur, narré d'une plume habile les hauts faits de nos aïeux. Il est d'autant plus à désirer, par conséquent, qu'il soit fait de vous mention honorable comme vrai patriote et dirigeant intègre, quand le moment sera venu pour vos faits et gestes d'être transcrits dans l'histoire.

— Je ne suis point indifférent, cher Monsieur, au désir bien naturel de faire bonne figure dans les annales de mon pays, répondit Hutchinson avec cette courtoisie qui est le fruit d'un agacement maîtrisé, et je ne connais point à cette fin de meilleure méthode que de résister à cet esprit taquin et frondeur, simplement passager, mais qui semble, pardonnez-moi de le dire, s'être emparé d'hommes qui me dépassent en âge. Voudriez-vous que je sursoie jusqu'au saccage de la Maison provinciale par la canaille, qui s'en est déjà pris à ma demeure personnelle ? Croyez-moi, Monsieur, il se peut que le moment vienne où vous serez content de chercher protection dans votre fuite sous la bannière du roi, même si aujourd'hui il vous déplaît tant qu'on la hisse au mât.

— Oui, dit le major, impatient d'attendre les ordres du vice-gouverneur, les démagogues de cette province ne sont plus en mesure d'apaiser le démon qu'ils ont fait se lever. C'est nous qui allons l'exorciser, au nom de Dieu et du roi.

— Affrontez le diable et il vous faudra prendre garde à ses griffes, répondit le capitaine de Castle William, piqué par le sarcasme dirigé contre ses compatriotes.

— Sauf votre respect, jeune homme, dit le vénérable échevin, que nul mauvais esprit n'entre dans vos paroles. Nous allons nous efforcer de résister à l'opresseur par le jeûne et la prière ; comme nos aïeux

l'auraient fait. Comme eux, au surplus, nous nous soumettrons au sort qu'il plaît à une sage Providence de nous résERVER – comme toujours, après avoir déployé nos meilleurs efforts pour l'amender.

— Et voici que pointent les griffes du diable ! marmonna Hutchinson, qui entendait fort bien la nature de la soumission des Puritains. Cette affaire se réglera sur le champ et sans plus attendre. Lorsqu'une sentinelle sera postée à chaque carrefour et un escadron de gardes devant l'hôtel de ville, un loyal gentilhomme pourra se risquer hors de son logis. Que m'est la clamour de la foule en colère, dans cette province aux confins du royaume ? Le roi est mon maître, l'Angleterre mon pays ! Appuyé par la force de leurs armes, je foule au pied la racaille, et je la déifie !

Il se saisit d'une plume, et allait apposer sa signature sur la feuille de papier ouverte sur la table quand le capitaine de Castle William lui posa la main sur l'épaule. La familiarité de cet acte, si contraire au respect cérémonieux alors considéré comme une prérogative due au rang hiérarchique et aux dignités, éveilla chez tous la surprise, et chez le vice-gouverneur lui-même plus encore que chez d'autres. Il releva les yeux avec colère et s'aperçut que son jeune parent désignait du doigt le mur opposé. Le regard de Hutchinson suivit la direction indiquée et il vit, ce que nul jusqu'à ce moment n'avait remarqué, qu'un rideau de soie noire était tendu devant le mystérieux tableau et de façon telle qu'il le dissimulait complètement. Ses pensées le ramenèrent immédiatement à la scène précédente de l'après-midi et, tout à sa surprise, déconcerté par d'incertaines émotions mais avec l'instinct que sa nièce était fort probablement pour quelque chose dans ce phénomène, il l'appela d'une voix forte.

«Alice –Venez par ici, Alice !»

À peine s'était-il exprimé qu'Alice sortait sans bruit de l'endroit où elle s'était postée et, se cachant les yeux avec l'une des deux mains, elle arracha de l'autre le noir rideau qui dissimulait le portrait. Une brutale exclamation de surprise échappa aussitôt à tous les spectateurs, mais dans la voix du vice-gouverneur il y avait une tonalité d'horreur.

— Par le Ciel ! dit-il en murmurant sourdement dans sa barbe, s'adressant à lui-même plutôt qu'à son entourage, l'esprit d'Edward Randolph dût-il sortir du lieu de son tourment pour apparaître parmi nous, il ne saurait davantage arborer sur son visage les terreurs de l'Enfer !

— C'est à quelque fin de sagesse, déclara le vieil échevin d'un ton solennel, que la Providence a dissipé la brume des âges qui cachait depuis si longtemps cette effroyable effigie. Jusqu'à cette heure nul homme n'avait vu vivant ce que nous contemplons !

À l'intérieur du très ancien cadre qui renfermait jusqu'à si récemment une vaine étendue de toile noire apparaissait maintenant visible une image peinte, certes encore assombrie quant à ses teintes et nuances, mais qui ressortait en fort relief. C'était la figure en buste d'un gentilhomme richement vêtu mais à la mode d'il y a bien longtemps d'un habit de velours brodé, portant la barbe et une large fraise, et coiffé d'un chapeau dont le bord lui ombrageait le front. Sous ce sombre couvert les yeux luisaient d'un étrange éclat qui ressemblait presque à celui de la vie. Le portrait tout entier se portait en avant si distinctement sur le fond que l'on eût dit un individu qui se détachait du mur pour dévisager de haut les spectateurs en proie à la stupéfaction et à l'effroi. L'expression de ce visage, s'il est des mots pour en donner idée, était celle d'un misérable surpris dans quelque état d'abjecte culpabilité, et exposé à la haine féroce, aux quolibets et aux sarcasmes injurieux d'une vaste multitude qui le cerne. On voyait lutter l'arrogance, vaincue et anéantie par le poids écrasant de l'ignominie. La torture de l'âme ressortait sur la physionomie. On eût dit que le tableau, à la faveur du nuage émané de la nuit des temps, n'avait eu de cesse d'intensifier sa profondeur et sa noirceur d'expression et que désormais il faisait rayonner de nouveau sa sombre mélancolie pour déverser son mauvais augure sur l'heure présente. Tel était, s'il faut accorder crédit à cette légende insensée, le portrait d'Edward Randolph, dans l'aspect qu'il avait quand la malédiction du peuple eut accompli son influence sur sa nature.

— C'est à me rendre fou — quel effroyable visage ! dit Hutchinson, qui semblait se fasciner à le contempler.

— Dès lors, vous voici averti ! chuchota Alice. Il a foulé au pied les droits d'un peuple. Voyez sa punition... et évitez semblable crime !

Le vice-gouverneur trembla effectivement l'espace d'un instant mais, rassemblant son énergie – ce qui n'était guère dans l'ordre de son caractère –, il s'efforça de rompre l'envoûtement dont le visage de Randolph était cause.

— Est-ce toi, petite jouvencelle, crie-t-il avec un rire amer en se tournant vers Alice, qui as ramené jusqu'ici ton art de peindre – ton esprit d'intrigue rapporté d'Italie¹¹ – tes stratagèmes de théâtre – dans l'espoir d'influer sur les décisions de ceux qui gouvernent et sur les affaires des nations au moyen de si fuites artifices ? Allons donc !

— Tardez quelques instants encore, dit l'échevin à Hutchinson qui se saisissait de nouveau de sa plume, car si jamais mortel reçût avertissement d'une âme à la torture, Votre Excellence est cet homme-là !

— Laissez-moi ! répondit furieusement Hutchinson. Peu importe que cet absurde tableau ait crié « Abstiens-toi ! » – cela ne saurait m'atteindre !

Défiant le visage peint du regard maussade qu'il lui adressa (ce qui sembla à ce même instant rendre plus intense encore l'horreur lamentable de son aspect malfaisant), il griffonna sur la feuille de papier, en lettres qui signaient son geste comme un acte de désespoir, le nom de Thomas Hutchinson. Puis, dit-on, il frémît comme si cette signature lui octroyait droit à être dépossédé de son salut.

— C'est fait, dit-il, et il porta la main à son front.

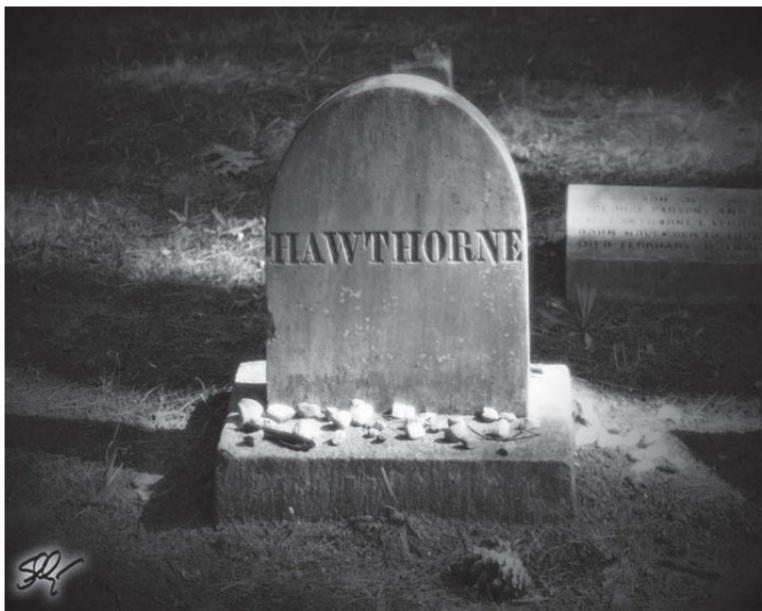
— Puisse le ciel pardonner ce qui vient d'être fait, dit tristement Alice Vane avec de doux accents, et une voix de bon ange s'enfuyant à tire-d'aile.

Quand vint le matin, la maisonnée tout entière fut parcourue d'un chuchotement étouffé, qui se répandit de là par toute la ville : le sombre et mystérieux portrait s'était porté en avant, quittant le mur pour venir s'entretenir face à face avec le vice-gouverneur Hutchinson. Si toutefois pareil miracle se produisit, il n'en resta nulle trace car à l'intérieur du très ancien cadre on ne discerna rien d'autre que

l'impénétrable nuée de pénombre qui recouvre la toile depuis que dure la mémoire des hommes. Si l'effigie avait vraiment fait ce pas vers l'avant, elle s'était promptement retirée, tel un esprit à l'approche de l'aube, pour se dissimuler derrière une obscurité séculaire. Sans doute la vérité était-elle que le secret d'Alice Vane pour restaurer les coloris du tableau n'avait permis de mener à bien qu'une rénovation temporaire. Mais ceux qui pendant ce bref intervalle avaient contemplé l'effroyable visage d'Edward Randolph ne souhaitèrent pas de second coup d'œil et ne cessèrent de trembler par la suite au souvenir de la scène, comme si un esprit mauvais avait fait une apparition visible au milieu d'eux. Et quant à Hutchinson, lorsque là-bas par-delà l'océan sa dernière heure approcha, il haleta, manquant de souffle, et se plaignit que l'étouffait le sang répandu lors du Massacre de Boston¹²; Francis Lincoln, l'ancien capitaine de Castle William, qui se tenait à son chevet, perçut dans son air d'égarement frénétique quelque chose de celui d'Edward Randolph. Son esprit brisé éprouva-t-il, en cette heure redoutée, le poids de ce fardeau formidable qu'est la malédiction d'un peuple ?

Parvenu au terme de cette miraculeuse légende, je demandais à l'hôte des lieux si le tableau demeurait toujours dans la pièce située au-dessus de nos têtes ; mais M. Tiffany m'apprit qu'il en avait été enlevé depuis longtemps et qu'on le présumait égaré dans quelque recoin obscur du musée de Nouvelle-Angleterre. Peut-être un jour quelque antiquaire guidé par la curiosité l'y découvrira par hasard, afin de fournir, avec le secours de M. Howorth¹³, restaurateur de tableaux, une preuve qui ne serait pas malvenue de l'authenticité des faits ici consignés. Pendant le cours de cette histoire, une tempête s'était formée au dehors et faisait un tel vacarme à se déchaîner, gronder et ébranler les régions supérieures de la Maison provinciale, qu'on eût dit le tintamarre provoqué à l'étage par une émeute de ces vieux gouverneurs et grands hommes d'autrefois dont M. Bela Tiffany évoquait en bas les exploits en babillant. Lorsque nombreux sont les gens qui, au cours des générations, ont vécu et sont morts dans une très ancienne maison, le siflement des vents coulis et le craquement

de ses poutres et solives en viennent à ressembler étrangement aux accents de la voix humaine, à des rires tonitruants ou à des pas lourds dans les salles vides. On dirait que ressuscite un demi-siècle d'échos. Tels étaient les sons désincarnés qui grondaient et murmuraient à nos oreilles lorsque je pris congé du cercle groupé autour du foyer de l'âtre de la Maison provinciale afin de regagner, une fois les marches dévalées, mon logis; non sans peine, car j'affrontai la neige qui tourbillonnait en tempête.



Tombe de Nathaniel Hawthorne à Concord, Massachusetts.

Entailles au ciseau

Il y a plusieurs années de cela, comme je passais l'été à Edgartown, sur l'île de Martha's Vineyard¹, je fis la connaissance d'un certain sculpteur de pierres tombales, parti de l'arrière-pays du Massachusetts pour faire la traversée jusque là en quête d'ouvrage. L'opération se révéla si payante que mon ami comptait transmuer le marbre et l'ardoise en or et en argent à hauteur de mille dollars au moins pendant ses quelques mois de séjour sur les îles de Nantucket et du Vineyard. La vie retirée, alliée à la tournure d'esprit simple et rudimentaire qui marque encore les habitants de ces îles (de Martha's Vineyard en particulier), garantit à leurs défunts amis un souvenir plus persistant et plus doux dans les mémoires qu'en d'autres endroits les innovations journalières et l'activité tourbillonnante du monde ne sauraient en accorder aux êtres du passé. Pourtant, même si chaque famille est désireuse d'élever un monument commémorant ses membres défunt, le souffle incorrompu de l'océan octroie aux gens des îles une santé et une longévité telles que, dût-il y résider à l'année, les activités d'un artiste ainsi spécialisé connaîtraient les langueurs du marasme. Son propre monument, attestant son décès par suite de dénutrition, serait probablement un échantillon précoce de son art. Pour cette raison, les pierres tombales sont généralement des biens d'importation.

En déambulant dans le cimetière d'Edgartown (où les morts gisent depuis si longtemps que le sol, jadis engrassé par leur décomposition, est retourné à son aridité originelle) – dans cet antique cimetière, donc, j'ai remarqué un grand choix de sculptures monumentales. Les plus anciennes de ces pierres, remontant à un siècle, voire davantage, ont des bords ornés de fleurs sculptées très recherchées et sont décorées d'une myriade de camardes, d'os croisés, de faux, de sabliers et autres emblèmes rappelant notre condition mortelle, avec, ici et là, un angelot

ailé destiné à éléver l'esprit endeuillé. Ces œuvres, produites dans l'esprit du gothique, et qui relevaient sans aucun doute d'un savoir-faire inaccessible à l'époque coloniale, furent probablement sculptées à Londres et acheminées par-delà l'océan pour commémorer les notables défunts de cette île solitaire. Les monuments plus récents sont de simples plaques d'ardoise, dans la veine ordinaire, sans fioritures superflues visant à rehausser la nudité des inscriptions. Mais d'autres, et ce sont les plus impressionnantes à mon goût autant qu'à mes sentiments, furent grossièrement taillées dans la roche grise de l'île, à l'évidence de la main inexpérimentée des amis et parents laissés derrière eux par les défunts. Sur certaines il y avait simplement les initiales d'un nom ; d'autres portaient des inscriptions en vers ou en prose à l'orthographe défaillante, lettres profondes que la mousse et les pluies d'hiver n'avaient pu effacer malgré les années. C'était là des tombes renfermant des êtres chers ! Vieux sujet de satire que la fausseté et la vanité des éloges mortuaires ; mais quand ce sont le chagrin et la peine qui gravent les lettres de leur labeur déchirant, là nous pouvons être sûrs qu'ils transcrivent à partir du registre de leur cœur.

Le sculpteur de ma connaissance (il a droit à partager ce titre avec Greenough² puisque le barbouilleur d'enseignes est peintre tout autant que Raphaël) avait trouvé un marché tout indiqué pour ses plaques de marbre vierges et il y gravait lettres et ornements à temps plein. C'était un homme âgé, descendant de la vieille famille puritaine des Wigglesworth³. Il était pourvu d'une certaine simplicité et d'une franchise de cœur et d'esprit qui, d'après moi, se trouvent moins souvent chez nous autres Yankees que dans toute autre communauté. Malgré des cheveux gris et un front ridé, il était assez puéril dans tous les domaines, sauf ce qui touchait de près ou de loin à ses activités propres ; il semblait, à moins que ma fantaisie ne m'eût fourvoyé, considérer l'humanité sous l'angle unique de ses besoins en pierres tombales ; et son bagage littéraire de toute évidence, que ce fût prose ou poésie, incluait peu de choses qui n'eussent été, à un moment ou à un autre, inscrites dans le marbre ou l'ardoise. Ses seules tâche

et mission parmi les pèlerins immortels de la tombe (devoir en vue duquel la Providence avait littéralement envoyé le vieil homme au monde ciseau en main) consistaient à étiqueter les corps sous peine qu'on oublie leur nom à la Résurrection. Il n'avait cependant pas manqué de recueillir, dans un domaine restreint, quelques brins de sagesse terrestre, et plus que terrestre – moisson récoltée sur bien des tombes.

Et si sa profession peut sembler bien lugubre, il était aussi joyeux luron que sa santé, son physique et la négligence de soi le lui autorisaient et il entamait son travail sur telle inscription funèbre ou telle autre avec cette tourneure d'esprit qui pousse quelqu'un à faire son labeur en chantant. Dans l'ensemble, je tenais M. Wigglesworth pour un personnage distrayant, souvent édifiant sinon captivant, et c'est en partie pour son agréable compagnie et encore plus pour la fascination infaillible qu'il exerçait sur « l'homme né de la femme » que je passais d'ordinaire tous les jours quelques heures dans son atelier. Le côté insolite de ses remarques, et ce qu'elles contenaient assez souvent de vérité (vérité que l'étroitesse de son point de vue rendait d'une concision acérée), prêtait à son verbe une verve savoureuse qu'eût réduite à néant le prosaïsme élémentaire que l'on rencontre chez un esprit généralement cultivé.

Il nous arrivait parfois de disserter sur les vertus respectives des différentes qualités de marbre, dont de nombreuses plaques étaient appuyées contre les murs de l'atelier; ou parfois, une heure ou deux passaient en silence, sans un mot de part et d'autre, pendant que je regardais le soin avec lequel son ciseau gravait lettre après lettre les noms des Norton, des Mayhew, des Luce, des Dagget et autres familles immémoriales du Vineyard. Souvent, avec la fierté d'un artiste, ce bon vieux sculpteur évoquait les fruits de son talent les plus chers à ses yeux qui étaient disséminés à travers les cimetières communaux de Nouvelle-Angleterre. Mais mon divertissement principal, et le plus enrichissant aussi, consistait à être témoin de ses entretiens avec la clientèle, qui se lançait dans d'interminables discussions pour connaître la forme et la façon du monument désiré, commémorer

l'excellence de l'inhumé, exprimer du tourment et, en fin de compte, fixer en dollars et cents le prix le plus modique auquel la transcription de ses sentiments dans le marbre se pouvait obtenir. Vraiment, mon esprit fut assailli d'idées neuves qui y auront laissé leur empreinte plus durablement peut-être que dans le marbre le plus dur les coups de ciseau les plus appuyés de M. Wigglesworth.

Une vieille dame vint commander un monument pour son premier amour, tué par une baleine dans l'océan Pacifique pas moins de quarante ans auparavant. Il était insolite qu'une empreinte aussi profonde laissée par des sentiments précoces ait survécu aux changements qui affectèrent par la suite une existence qui la vit épouse, mère, et, autant qu'il m'était permis d'en juger, femme radieuse et épanouie. À y réfléchir, il me sembla que cette tristesse de toute une vie (comme elle la nommait de bonne foi) était l'un des événements les plus heureux de son histoire. Il avait pourvu son esprit d'un idéal ; l'avait rendue plus pure et moins prosaïque qu'elle ne l'aurait été autrement, détachant une partie de ses sympathies de l'existence terrestre. Dans la cohue des plaisirs, sous le poids des soucis d'ici-bas et dans la ferveur matérialiste de la vie en ce monde, elle était entrée en communion avec une vision pour sortir grandie d'un tel commerce. Parce que fidèle à l'époux de sa maturité et l'aimant d'un amour plus vrai que celui qu'elle eût pu ressentir pour ce songe de sa jeunesse, une foi imaginaire envers cet enseveli de l'océan avait perduré, élevant et purifiant du même coup son tempérament banal. Les soupirs de la bonne dame avaient été le souffle du Divin sur son âme. Elle était résolue à ce que le monument proposé soit orné d'une bordure agrémentée de goémons mêlés de coquillages biscornus⁴, pareils à ceux qui, sans doute, ondulaient au-dessus du squelette de son bien aimé ou gisaient épars autour de lui, au fin fond du Pacifique. Mais le ciseau de M. Wigglesworth n'étant pas à la hauteur de la tâche, force lui fut de se satisfaire d'une rose, dont la tête pendait au bout d'une tige rompue. Dès qu'elle fut partie, je signalai que le symbole était loin d'être le plus adapté.

«Et pourtant, fit mon ami le sculpteur, investissant dans cette image les pensées qui m'avaient traversé l'esprit, cela fait quarante ans que cette rose brisée embaume l'existence de cette bonne dame.»

Rares étaient les occasions de trouver sujet de réflexion aussi agréable que dans l'anecdote qui précède. Aucun des prétendants, je pense, ne me fut plus antipathique qu'un vieil homme qui vint, sa quatrième épouse au bras, commander des pierres tombales pour les trois précédentes occupantes de son lit conjugal. Je l'observai avec un peu d'appréhension, guettant si le souvenir de l'une lui serait plus tendre que celui des deux autres, mais je fus incapable de découvrir un indice de cette nature. Les trois monuments devaient tous être identiques de matériau et de forme et chacun être décoré, en bas-relief, de deux saules pleureurs ; l'un de ces arbres compatissants penchait sur son compère, lequel devait être brisé à mi-tronc et reposer sur une urne funéraire. C'était là chez M. Wiggleworth l'emblème par excellence du deuil conjugal. Ce polygame grisonnant me donna le frisson ; il avait totalement perdu la notion que le lien entre individus avait dans le mariage un caractère sacré, au point que je me l'imaginai comptant volontiers sur ses doigts le nombre de femmes qui, ayant jadis dormi à ses côtés, reposaient désormais dans leur tombe. Il y eut même (si je l'accuse à tort c'est sans gravité) un regard à la dérobée en direction de son épouse vivante, comme s'il était tenté de conclure une affaire plus avantageuse en commandant un lot de quatre pierres tombales. Je fus plus ravi d'un personnage bourru, ancien capitaine de baleinier, qui donnait des consignes concernant une large plaque de marbre divisée en deux compartiments, dont l'une devait accueillir une épitaphe à sa femme décédée, et l'autre demeurer vide jusqu'à ce que la mort y inscrive le nom de l'homme. Comme c'est fréquent chez les baleiniers de Martha's Vineyard, ce veuf buriné avait passé une si grande part de son existence à bourlinguer sur des mers lointaines qu'en vingt ans de vie commune il en avait passé trois à peine, et de loin en loin qui plus est, sous son propre toit. Ainsi, l'épouse de ses jeunes années, bien que morte alors qu'ils étaient tous deux d'un

âge avancé, restait, en souvenir, fraîchement auréolée des perles de la rosée nuptiale.

Mes constatations firent naître en moi l'idée, confirmée par M. Wigglesworth, que les époux sont plus voués à l'édification de monuments commémoratifs pour leurs défuntes épouses que les veuves pour leurs défunt maris. Je n'étais pas assez chagrin pour m'imaginer que les femmes sont, moins que les hommes, assurées de leur propre constance et donc moins disposées à en faire serment dans le marbre. Cela tient plus probablement au fait que les hommes ont la faculté d'envisager leurs compagnes disparues comme des souvenirs distincts de leur personne, alors que les femmes ont conscience qu'une part de leur être s'en est allée avec leur regretté, quel que soit l'endroit où il s'est rendu. L'âme étreint l'âme, la poussière vivante est attirée par celle de la tombe, et par la force même de cette compassion, l'épouse du mort, avec délicatesse, rechigne à rappeler au monde son existence. Le lien est suffisamment fort déjà ; il ne requiert nul signe apparent. Et, bien qu'une ombre marche toujours à ses côtés et qu'une main glacée soit posée sur son cœur, la vie tout de même et ses élans spontanés pourraient bien être encore vifs en elle et lui insuffler de nouveaux espoirs de bonheur. Trouverait-elle souhaitable, dès lors, que soient tracés les contours d'une tombe dont l'odeur serait perceptible jusque sur l'oreiller du second lit conjugal ? Que non... bien plutôt de le mettre de niveau avec la terre alentour, un peu comme si, au moment où elle avait exhumé son propre cœur enseveli, le lieu avait cessé d'être une tombe. Malgré ces considérations sentimentales cependant, je fus considérablement amusé par un incident dont je n'eus pas le bonheur d'être le témoin mais qui me fut relaté par M. Wigglesworth avec un humour formidable. Une dame de la ville, en apprenant la nouvelle du décès en mer de son mari, avait commandé une jolie plaque de marbre et venait chaque jour surveiller le cheminement du ciseau de mon ami. Une après-midi que la bonne dame et le sculpteur étaient au beau milieu d'une épitaphe dont la lecture aurait réconforté l'esprit du disparu, coucou ! voilà le défunt lui-même qui pénètre dans l'atelier,

en chair autant qu'en esprit ! On l'avait recueilli en mer et il n'avait dans l'immédiat nul besoin de pierre tombale ni d'épitaphe.

— Et comment, demandai-je, son épouse supporta-t-elle le choc d'une si heureuse surprise ?

— Eh bien, dit le vieil homme, accentuant le rictus d'une camarade sur laquelle son ciseau se trouvait justement employée, j'ai réellement compati avec la pauvre femme, c'était l'une de mes meilleures pièces de marbre... et de la voir gâchée pour un vivant !

Une femme avenante, accompagnée d'une fille belle comme une rose en bouton, vint choisir une pierre tombale pour la sœur jumelle de celle-ci, morte le mois précédent. Je fus frappé par la nature dissemblable de leurs sentiments pour la morte ; la mère était sereine et tragiquement résignée, tout à fait consciente de sa perte, comme d'un trésor dont elle n'aurait pas toujours eu la possession et, par conséquent, lucide quant au fait qu'il pouvait lui être enlevé ; mais la fille, de toute évidence, n'avait pas réellement conscience des actions de la mort. Sa raison savait, mais son cœur non. Il me sembla que dans l'esprit de la survivante, imprégné et marqué par la sœur morte, c'était presque comme si elle la côtoyait encore et qu'elle tenait la regrettée par le bras en regardant les plaques de marbre ; et à une ou deux reprises, elle promena son regard avec un sourire radieux, lequel, puisque le sourire de sa sœur s'était éteint à jamais, eut tôt fait de s'assombrir, soudainement décontenancé. Et si sa conscience était plus sûre que son entendement... si sa sœur morte lui était plus proche que dans la vie ? La mère et la fille s'entretinrent longuement avec M. Wigglesworth au sujet d'une épitaphe appropriée et finirent par adopter un poème ordinaire et mal rimé, qui avait déjà figuré sur un nombre incalculable de tombes. Mais lorsque nous raillons la platitude convenue des poèmes figurant sur les stèles funéraires, nous oublions que la Peine en fait une lecture moins superficielle que nous et qu'elle investit d'un sens profond et individuel ce qui nous semble si vague et inexpressif lorsque ce n'est pas elle qui en est l'interprète. Elle crée une épitaphe neuve, bien que les mêmes mots aient pu servir pour mille tombes.

— Et pourtant, dis-je ensuite à M. Wigglesworth, il y avait un meilleur choix à faire que celui-là. Pendant que vous en discutiez, j'ai été frappé par au moins une douzaine d'expressions simples et naturelles tombées des lèvres de la mère et de la fille. L'une d'entre elles aurait fourni une inscription aussi originale qu'appropriée.

— Nenni, répliqua le sculpteur, en hochant la tête, on trouve à cueillir beaucoup de réconfort dans ces vieilles miettes de poésie ; c'est pourquoi j'en recommande toujours l'usage de préférence à des inscriptions qui font trop nouveau genre. En effet, elles semblent tant bien que mal pouvoir épouser en souplesse l'ampleur d'un grand chagrin et se ramener aux dimensions d'un petit.

Il n'était pas rare que des images saugrenues naissent des échanges entre M. Wigglesworth et ses clients. Une dame avisée, qui tenait taverne en ville, était désireuse d'acquérir deux ou trois pierres tombales pour les défunts membres de sa famille et pour paiement de ces articles solennels, de prendre le sculpteur en pension. Sur quoi j'eus la vision fantasmagorique du bon monsieur Wigglesworth dinant à une large pierre tombale : il sculpte l'un de ses chérubins de marbre joufflus, rogne une paire d'os entrecroisés... ou boit dans un crâne évidé, à moins que peut-être ce ne soit dans un vase lacrymal ou une urne sépulcrale ; et ce sont les enfants morts de l'hôtesse qui font le service à ce sinistre banquet. Comme je faisais part au vieil homme de cette image absurde, il partit d'un rire chaleureux et décida que mon humour était de bon aloi.

— J'ai vécu à une telle table tous les jours, dit-il, et j'ai ingurgité marbre et ardoise en quantité.

— Coriace comme pitance ! répliquai-je en souriant ; et pourtant vous semblez en trouver la digestion excellente.

Un homme de cinquante ans ou à peu près, aux traits rudes et disgracieux, commanda une pierre pour la tombe de son ennemi juré auquel il s'était affronté pendant la moitié de son existence. Ils avaient ainsi causé la détresse et la perte l'un de l'autre. Ressort secret du phénomène, cette haine était devenue l'essentiel et la joie intense de l'âme du pauvre bougre ; elle avait pris la place des tendres sentiments,

elle avait été un véritable gage de sympathie entre lui et l'homme qui partageait cette passion ; et à la mort de son objet, l'inconciliable ennemi fut le seul à porter le deuil du mort. Il forma le dessein d'être enseveli aux côtés de son ennemi.

— Je ne pense pas que leur poussière se mélangerai, observa le vieux sculpteur ; et souvent ses jugements étaient fondés.

— Oh oui, répondis-je, moi qui avais longuement réfléchi à cet épisode, à leur résurrection ces ennemis jurés pourraient bien être de bons amis. Je crois que ce qu'ils ont pris pour de la haine n'était autre que de l'amour dissimulé sous un masque.

Un monsieur féru d'histoire fit faire un mémorial dédié à un Indien de Chabbiiquidick, l'un des seuls de race pure à demeurer dans la région, et que l'on disait être un chef héritaire descendant du sachem qui avait accueilli le gouverneur Mayhew sur le Vineyard. M. Wigglesworth déploya le meilleur de son talent pour sculpter un arc brisé et des gerbes de flèches à la mémoire des chefs et guerriers dont la lignée prenait ici fin ; mais il sculpta tout de même un chérubin, pour signifier que le pauvre indien partageait l'espérance chrétienne pour l'immortalité.

— Eh bien, fis-je remarquer, en contemplant d'un œil malin l'enfant ailé ainsi que les arcs et les traits, on dirait plus la tombe de Cupidon que celle d'un chef indien !

— Vous dites des sottises, déclara le sculpteur, drapé dans l'orgueil froissé des beaux-arts, avant d'ajouter avec son habituel tempérament jovial : Comment Cupidon pourrait-il trépasser alors qu'il y a de si jolies filles sur le Vineyard ?

— Précisément, répondis-je, et pendant le reste de la journée je pensai à d'autres choses qu'aux pierres tombales.

Quand nous nous revîmes, je le trouvai travaillant au ciseau un livre ouvert sur une stèle de marbre et j'en vins à la conclusion qu'il s'agissait d'exprimer l'érudition de quelque membre du clergé à grimoire de la vielle école, celle de Cotton Mather. Il se révéla, cependant, emblématique de la connaissance qu'avait une vieille femme des Saintes Écritures, laquelle n'avait rien lu d'autre que

sa bible ; le monument était un tribut à sa piété et à ses bonnes œuvres, de la part de la communauté des fidèles d'obédience orthodoxe⁵, dont elle avait été membre. Contrastant étrangement avec le mémorial de cette femme pieuse était celui d'un incroyant dont la pierre tombale, selon ses propres instructions, portait l'affirmation de sa certitude : l'esprit qui était en lui s'éteindrait comme une flamme et le néant d'où il était sorti l'accueillerait de nouveau. M. Wigglesworth me consulta sur la décence qu'il y aurait à permettre à la poussière d'un trépassé d'exprimer une conviction aussi effroyable.

— Si je pensais, dit-il, qu'un seul mortel pourrait lire cette inscription sans frémir, mon ciseau n'en sculpterait jamais aucune lettre. Mais lorsqu'une tombe profère de tels mensonges, l'âme de l'homme connaît la vérité par l'épouvante qu'ils lui inspirent.

— C'est bien ce qui va se produire, dis-je, saisi par cette idée, le pauvre incroyant peut bien tenter de prêcher ses blasphèmes depuis la tombe ; cela revient toujours à une nouvelle manière de frapper l'âme du sentiment d'immortalité.

Il y avait un vieil homme dénommé Norton, révéré dans toute l'île pour l'immense fortune qu'il avait bâtie par l'empire de ses qualités de vigueur et d'astuce, conjuguées à de fortes prédispositions à la parcimonie. Ce lamentable avare, conscient de n'avoir aucun ami pour s'occuper de lui dans la tombe, s'était lui-même entouré des précautions nécessaires à son souvenir posthume en faisant faire une immense plaque de marbre blanc ornée d'une longue épitaphe en lettres déliées, le tout devant être aussi somptueux que le permettrait le savoir-faire de M. Wigglesworth. Il y avait quelque chose de remarquable dans cette insistance à vouloir en avoir pour son argent jusque dans la tombe, qui lui procura en effet plus de plaisir en l'espace des quelques mois où il vécut par la suite qu'un siècle entier ne le fera, maintenant que le monument est érigé au-dessus de sa dépouille. Cette anecdote me rappelle une jeune fille, créature diaphane, gracile et chétive, bien différente des autres demoiselles du Vineyard, pleines de roseur et d'une santé resplendissante, au milieu desquelles elle se mourait. C'est jour après jour que la pauvre jeune fille se rendait à l'atelier

du sculpteur et passait d'un morceau de marbre à l'autre, jusqu'à ce qu'elle inscrive son nom sur une maigre plaque, immaculée, je le crois, entre toutes. Je ne la revis point, mais peu après je trouvai M. Wigglesworth en train de tailler son nom de vierge dans la pierre qu'elle avait choisie.

— Elle est morte... la pauvre, dit-il, interrompant la mélodie qu'il sifflotait, et elle a choisi un fier morceau pour pierre tombale. Bon, sur laquelle de ces tablettes aimeriez-vous mieux voir inscrire votre nom à vous ?

— Eh bien ! Pour dire vrai, mon bon M. Wigglesworth répondis-je après un moment de silence, car la soudaineté de la question m'avait un peu laissé pantois, en toute sincérité, je ne me soucie guère, voire pas du tout d'une pierre pour ma propre tombe, et suis purement et simplement enclin au scepticisme quant au bien-fondé d'ériger des monuments au-dessus de ce qui fut jadis poussière humaine. La lourdeur de ces marbres pesants, même si l'enveloppe charnelle des âmes affranchies ne la ressent pas, exerce sur la conscience du survivant une si effroyable pression qu'il est poussé à lier l'idée de mort à un enfermement dans la tombe digne bien plus du cachot que de la liberté des cieux. Chacune des pierres tombales façonnées par vous est le symbole visible d'un système erroné. Nos pensées devraient s'élever comme le papillon et non s'attarder avec l'exuvie qui le comprimait. Il n'est ni déraisonnable ni infondé de dire que ceux que nous appelons les vivants, pas plus que les défunt, n'ont à voir avec la tombe.

— Je n'ai jamais rien entendu qui vienne autant nier le christianisme ! dit M. Wigglesworth, interloqué et irrité par des idées qui contrariaient tous ses opinions et sentiments, et impliquaient l'anéantissement, pour le moins, du labeur de toute une vie ; oublieriez-vous vos amis morts, dès lors qu'ils seraient en terre ?

— Ils ne sont pas en terre, répliquai-je, alors à quoi bon indiquer le lieu où nul trésor n'est caché ! Les oublier ? Que nenni ! Mais pour me souvenir d'eux comme il convient, j'oublierais ce qu'ils ont laissé

derrière eux. Et pour m'assurer un sentiment plus juste de la MORT, j'en oubliais leur TOMBE !

Et pourtant, le bon vieux sculpteur bredouillait et titubait, eût-on dit, parmi les tombes au milieu desquelles il avait déambulé sa vie durant. Qu'il ait eu tort ou raison, je sortais assagi de notre association et aussi de mon observation des nature et tempérament affichés par ceux qui venaient, accablés de leurs chagrins anciens et plus récents, afin de les voir transcrits sur ses plaques de marbre. Cependant, mon gain de sagesse s'accompagnait d'un gain de perplexité car un doute étrange me venait à l'esprit : l'ombre que projette notre vie, ses peines et ses regrets, pourrait bien apporter tout autant son lot de réconfort (sans entrer dans des considérations religieuses) que ce nous nommons les joies de l'existence.

La halle de la Fantaisie

Il m'est arrivé, en diverses occasions, de me retrouver dans un certain édifice qui aurait, semble-t-il, quelques-uns des caractères spécifiques d'une bourse d'échange. L'intérieur en est une très vaste halle pavée de marbre blanc. La surplombe un dôme altier soutenu par de longues rangées de colonnes d'une architecture fantasque sans doute inspirée des ruines mauresques de l'Alhambra, ou peut-être de quelque édifice enchanté dans les contes des Mille et Une Nuits. Les fenêtres de cette halle sont d'une largeur, d'un grandiose et d'une finesse d'exécution inégalés en d'autres lieux, si ce n'est dans les cathédrales gothiques de l'Ancien Monde. Comme leurs prototypes aussi, elles ne laissent pénétrer la lumière des cieux que par des vitraux imagés ; ainsi la salle s'emplit d'un éclat radieux diversement nuancé et son pavement de marbre se peint de motifs magnifiques et grotesques ; ses hôtes respirent donc une atmosphère littéralement chimérique et foulent de leurs pieds les fantaisies que produisent des esprits poétiques. Ces détails singuliers, où les styles (grec, gothique, oriental et indéfinissable) font un mélange qui dépasse éperdument ce que même un architecte américain juge bon de s'autoriser d'ordinaire et avec l'édifice dans son entier, donnent ainsi l'impression d'un rêve qui pourrait se dissiper et se briser en fragments au simple battement d'un pied sur le pavement. Cependant, moyennant toutes les modifications et réparations rendues nécessaires par le défilé des siècles, la halle de la Fantaisie résistera probablement plus longtemps que la plus tangible des structures dont la terre fut jamais encombrée.

L'on n'est point admis dans cet édifice à toute heure, même si la plupart des gens y pénètrent à tel ou tel moment de l'existence, sinon dans les moments de veille, du moins par l'entremise d'un rêve, cet universel passeport. Lors de ma dernière visite, je m'y retrouvai par

mégarde alors que mon esprit était occupé d'un récit oiseux et je m'étonnai de la multitude qui sembla soudain surgir autour de moi.

— Par exemple ! Où suis-je ? m'exclamai-je, bien en peine de reconnaître les lieux.

— Tu es en un endroit, me dit un ami qui par hasard se trouvait tout près, qui occupe, dans le monde de la fantaisie, la même position que la Bourse, le Rialto ou l'Exchange¹ dans celui du commerce. Tous ceux qui ont à faire dans cette région surnaturelle qui jouxte en tous points l'existant peuvent s'y rencontrer et s'entretenir des affaires de leurs rêves.

— Cette halle est d'une noble ampleur, fis-je remarquer.

— Oui, répliqua-t-il, cependant nous ne voyons qu'une infime partie de l'édifice. Dans ses étages supérieurs se trouvent, dit-on, des appartements où les habitants de la terre peuvent deviser avec ceux de la lune. Et puis sous nos pieds sont des cellules lugubres qui communiquent avec les régions de l'enfer ; on y tient reclus des monstres et des chimères à qui l'on donne en pâture tout le néfaste.

Logés dans des niches et juchés sur des piédestaux, se dressaient à l'entour de la halle les statues ou les bustes d'hommes qui, au cours des âges, ont été les maîtres et les demi-dieux des royaumes de l'imaginaire et provinces apparentées. La physionomie grandiose et antique d'Homère, la forme diminuée et décrépite mais le visage néanmoins alerte d'Ésope ; la ténébreuse présence de Dante ; le farouche Arioste, Rabelais et son sourire pénétré de gaieté, Cervantès et la profondeur de son humour pathétique ; Shakespeare, environné de toute gloire, Spenser, convive idoine pour une structure allégorique ; la rigueur du divin Milton, et Bunyan, modelé dans la plus vulgaire des argiles mais animé d'un feu céleste, furent, avant tout, ceux par lesquels mon regard fut attiré. Fielding, Richardson et Scott occupaient des piédestaux bien en vue. Dans l'indistincte pénombre d'une niche obscure était déposé le buste de notre compatriote, l'auteur d'*Arthur Mervyn*².

— En marge de ces inaltérables mémoriaux du génie vrai, fit observer mon compagnon, chaque siècle a érigé des statues de bois à ses favoris éphémères.

— J'en aperçois quelques reliques croulantes, dis-je. Pourtant je suppose que de temps à autre, l'Oubli vient armé de son gigantesque balai en débarrasser le pavement de marbre. Mais tel ne sera jamais le destin de cette belle statue de Goethe.

— Ni de celle qui est juste à côté — Emmanuel Swedenborg, dit-il. Deux hommes à l'imagination transcendante furent-ils jamais plus dissemblables ?

Au centre de la halle jaillit une fontaine décorative dont l'eau se projette en formes toujours renouvelées et emprunte à l'ambiance colorée par les vitraux alentour les teintes les plus diversifiées. Il est impossible de se représenter l'étrange animation conférée à la scène par la danse magique de cette fontaine dont les infinies métamorphoses offrent au spectateur doué d'imagination de quoi discerner toute forme qu'il peut souhaiter. Elle prendrait son eau, comme d'aucuns le supposent, à la même source que la fontaine de Castalie³, et d'autres en vantent les mérites parce qu'elle allie les vertus de la fontaine de Jouvence à celles de nombreux autres puits enchantés célébrés dans les contes et chansons. Pour ne l'avoir jamais goûtee, je ne puis rendre témoignage de sa qualité.

— As-tu, toi, jamais bu de cette eau ? m'informai-je auprès de mon ami.

— Quelques gorgées de temps à autres, répondit-il. Mais il se trouve ici des hommes qui en font leur constant breuvage... ou du moins, ils ont cette flatteuse réputation. Cette eau passe pour avoir, dans certains cas, des propriétés grisantes.

— De grâce, allons voir ces buveurs d'eau, dis-je.

Nous circulâmes donc entre les colonnes fantasmagoriques jusqu'à un endroit où des gens s'agglutinaient assez nombreux dans la lumière de l'un des grands vitraux qui semblait baigner de gloire tout le groupe ainsi que le marbre qu'ils foulaien de leurs pieds. La plupart étaient des hommes au front large et à la mine méditative, au regard de penseurs contemplatifs ; cependant il suffisait d'une bagatelle pour que pointât l'allégresse au beau milieu des méditations graves et altières. Certains déambulaient à grands pas ou prenaient appui sur des colonnes de la salle, solitaires, se tenant cois ; leur visage arborait

un air d'exaltation, comme si une douce musique se fût diffusée dans l'air alentour, ou comme si ce qu'il y avait de plus profond dans leur âme se disposait à prendre son essor emporté par la mélodie d'un chant. Peut-être un ou deux d'entre eux glissaient-ils un regard furtif en direction des passants, pour voir si d'aventure leur immersion dans le poétique était objet d'observation. D'autres parlaient en groupe : on s'y exprimait avec vivacité, un sourire facile et le rire léger de l'intellect, marque de la vélocité des traits d'esprit qui s'échangeaient d'un instant à l'autre.

Quelques-uns s'entretenaient plus noblement et il émanait de leurs yeux un rayonnement lunaire, montant d'une âme sereine et mélancolique. Comme je m'attardais près de ces gens (car, dans mon for intérieur, j'avais de l'attraction pour eux, comme si une affinité de sentiments, sinon de génie, m'eût uni à des hommes de leur sorte), mon ami égrena plusieurs de leurs noms, que le monde a lui aussi entendus ; ils sont pour certains familiers de longue date, tandis que d'autres cheminent chaque jour plus avant dans l'universelle affection.

— Dieu merci, fis-je remarquer à mon compagnon alors que nous gagnions une autre partie de la halle, nous en avons fini avec cette coterie de quêteurs de lauriers opiniâtres, capricieux, timorés, fiers ou insensés. Je les adore dans leurs œuvres, mais ne brûle guère de les fréquenter par ailleurs.

— Je vois que tu adhères à un antique préjugé, me répondit mon ami, qui était intime de la plupart de ces notabilités car, étudiant lui-même la poésie, il ne dédaignait point non plus la flamme poétique. Mais, si j'en juge d'expérience, les hommes de génie ont reçu au nombre de leurs talents une part appréciable de sociabilité et à notre époque, il semble exister chez eux une confraternité qu'ils n'avaient point jusqu'ici cultivée. En tant qu'hommes, ils ne demandent pas mieux que d'être sur un pied d'égalité avec leurs semblables et comme auteurs, ils ont mis de côté leur jalouse et légendaire et font preuve d'un sentiment généreux de fraternité.

— Tel n'est pas l'avis du monde, répliquai-je. L'accueil que réservent à un auteur les hommes du commun est assez semblable à celui que l'on nous réserve à nous, honnêtes citoyens, dans la halle de la Fantaisie.

Nous le contemplons comme s'il n'avait rien à faire parmi nous et nous nous demandons s'il est apte à partager nos préoccupations.

— Question inépte en l'occurrence, dit-il. Voilà un genre d'hommes qu'il nous est tous les jours donné de rencontrer à l'Exchange. Pourtant, quel poète dans cette halle est plus dupe de la fantaisie que le plus sage d'entre eux ?

Il désigna une quantité de gens qui, malgré l'évidence, auraient jugé insultant de s'entendre dire qu'ils se trouvaient dans la halle de la Fantaisie. Leur physionomie se dessinait en rides et sillons, comme en autant de traces laissées par tel ou tel événement réellement vécu. Leurs yeux avaient ce regard pénétrant et calculateur si prompt à détecter avec certitude tout ce qu'un homme d'affaires à soin de connaître du caractère et des desseins de ses contemporains. À les considérer, on les eût pris pour des adhérents intègres et respectables de la Chambre de commerce, découvreurs du vrai secret de l'opulence auxquels leur sagacité garantissait un empire sur la fortune. Leur discours avait une allure vétilluse et terre-à-terre qui masquait ses errements tant les projets les plus extravagants revêtaient l'apparence d'un quotidien tangible. Ainsi, l'auditeur n'était point effaré à l'idée de villes à construire, comme par magie, au cœur de forêts sans chemin frayés, de rues à tracer là où pour l'heure battaient les flots de la mer, et de puissants fleuves à dompter dans leur cours pour actionner les machines d'une manufacture de coton. C'est seulement au prix d'un effort que l'esprit parvenait à se persuader – et encore, faiblement – que de telles spéculations tenaient de la fantaisie tout autant que le vieux rêve de l'El Dorado, celui de la grotte de Mammon, ou toute autre vision aurifère jamais enfantée par l'esprit du poète indigent ou de l'aventurier romantique.

— Ma foi, m'exclamai-je, il est dangereux de prêter l'oreille à des rêveurs de cette trempe. Leur folie est contagieuse.

— Oui, dit mon ami, car ils prennent la halle de la Fantaisie pour un édifice de brique et de mortier et son atmosphère empourprée pour la lumière brute du soleil. Le poète, quant à lui, sait où il se

trouve, et par conséquent passera moins facilement pour un sot dans la vraie vie.

— Voici qu'encore, fis-je observer, alors que nous progressions un peu, un nouveau genre de rêveurs se présente à nos yeux, et ceux-ci ont un caractère singulier propre au génie de notre pays.

C'étaient là les inventeurs de machines fantastiques. Des maquettes de leurs inventions étaient posées contre certains des piliers de la salle et représentaient assez bien le résultat que l'on peut en général escompter de toute entreprise qui consiste à rabattre des rêveries sur la pratique. L'analogie s'applique aux mœurs tout autant qu'à la physique ; par exemple, il y avait là la maquette d'un chemin de fer qui empruntait la voie des airs, ainsi qu'un tunnel sous la mer. Là se trouvait une machine (volée, à ce que je crois) distillant de la chaleur à partir d'esprit de lune ; puis une autre pour condenser la rosée en blocs parallélépipédiques de granit, avec lesquels on se proposait de reconstruire de fond en comble la halle de la Fantaisie. Un homme qui exposait une espèce de lentille était parvenu grâce à elle à transformer le sourire d'une femme en soleil rayonnant ; et il se proposait d'irradier la terre en totalité par l'entremise de cette merveilleuse invention.

— Rien de nouveau à cela, dis-je, car ce que nous avons de soleil nous vient déjà pour une grande part du sourire de la femme.

— Exact, répliqua l'inventeur, mais ma machine assurera aux foyers une régularité d'approvisionnement qui s'est révélée, jusqu'à présent, fort précaire.

Un autre individu projetait de fixer le reflet des objets dans un bassin et de tirer ainsi les portraits les plus vivants que l'on pût imaginer, et le même personnage prouvait qu'il était faisable de donner aux robes des dames une teinte permanente en les plongeant dans les nues somptueuses du couchant. Il y avait au moins cinquante sortes de mouvement perpétuel, dont l'un s'appliquait à l'entendement des rédacteurs de feuilles périodiques et écrivains de tous ordres. Le professeur Espy⁴ était là, porteur d'un orage formidable dans une vessie en caoutchouc-gomme. Je pourrais poursuivre l'énumération de ces inventions utopiques, mais, après tout, il s'en trouve une collection

qui est le fruit d'un surplus d'imagination au Service des brevets de Washington.

Nous détournant des inventeurs, nous examinâmes plus globalement les hôtes de la halle. Beaucoup d'individus présents, semble-t-il, devaient leur laisser-passer à quelque lubie qui altérait leur rapport au monde réel pendant la durée aléatoire de ses effets. C'est chose singulière qu'il se trouve si peu de gens pour n'y pas accéder, par intermittence et à semblable titre, lors de méditations abstraites, de pensées passagères, de brillantes conjectures, ou de souvenirs vivaces, car le réel lui-même se fait idée dans l'espérance et la mémoire et attire subrepticement le rêveur dans la halle de la Fantaisie. Quelques malheureux établissent ici leur séjour et leur commerce et contractent des habitudes qui les rendent inaptes aux activités réelles de l'existence. D'autres (peu nombreux cependant) ont la faculté, lors de ces visites occasionnelles, de découvrir parmi les lumières et les ombres de ces vitraux une vérité plus pure, que le monde ne pourrait leur donner.

Et malgré toutes ces dangereuses influences, nous avons des raisons de remercier Dieu pour l'existence d'un refuge où l'on s'abrite des froids chagrins de la vraie vie. Ici peut venir le prisonnier, échappant au confinement de sa sombre cellule et à la chaîne qui lui ronge la chair afin de respirer un air de liberté dans cette atmosphère enchantée. Le malade quitte l'ennui de son oreiller et trouve la force d'errer jusque là, quand ses membres atrophiés ne le porteraient pas même jusqu'au seuil de la chambre. L'exilé traverse la halle de la Fantaisie pour s'en retourner vers le sol natal. Le poids des ans glisse des épaules du vieillard à peine la porte s'entr'ouvre-t-elle. Ceux qui sont en deuil déposent à l'entrée le fardeau de leurs peines, et retrouvent là les disparus dont ils n'auraient plus sinon le visage sous les yeux, du moins tant qu'on n'aura pas appréhendé la pensée comme le seul fait qui vaille.

On pourrait dire, en vérité, qu'il n'y a qu'une moitié d'existence (et cette moitié-là est par comparaison méprisable et seulement terrestre) pour ceux qui ne trouvent jamais le chemin menant à la halle. Il me faut aussi ne pas omettre de rapporter que dans l'observatoire de cet édifice se trouvent ces merveilleuses lunettes d'approche qui servirent aux bergers des Monts délectables à montrer à Chrétien⁵

l'éclat lointain de la Cité céleste. L'œil de la Foi aime encore à l'y contempler.

— Je remarque ici des hommes, dis-je à mon ami, qui pourraient avoir de grandes prétentions à figurer au palmarès des personnalités les plus authentiques du jour.

— Certainement, répliqua-t-il ; qu'un homme soit en avance sur son temps, et il doit se satisfaire d'élire domicile dans cette halle jusqu'à être rejoint par les générations languissantes de ses semblables. Nul autre abri ne s'offre à lui dans l'univers. Les fantaisies du jour présent sont les réalités les plus effectives d'une époque à venir.

— Il est malaisé de les distinguer avec netteté au milieu de la lumière fastueuse et ravissante de cette halle, répliquai-je. Pour les mettre à l'épreuve, la blancheur éclatante du soleil de la vraie vie est indispensable. Je suis plutôt porté au doute, à la fois envers les hommes et leurs raisonnements, que je ne les rencontre par cette véridique entremise.

— Peut-être as-tu foi en l'idéal de façon plus profonde que tu ne le sais, dit mon ami. À tout le moins es-tu Démocrate⁶; et selon moi il faut, pour prendre un tel parti, avoir bien plus qu'une once de cette foi.

Au nombre des individus qui avaient fait jaillir ces remarques se trouvaient les réformateurs les plus en vue de l'époque, que ce fût en physique, en morale ou en religion. Point de moyen plus assuré de parvenir à la halle de la Fantaisie que de se jeter dans le fleuve d'une théorie, car quels que soient les points de reconnaissance factuels qui en jalonnent le cours, une loi de la nature l'y conduit nécessairement. Qu'il en soit donc ainsi : l'esprit avisé et le cœur magnanime peuvent œuvrer ici et ce qui est bon et vrai prend peu à peu la consistance solide du fait alors que l'erreur se dissout pour disparaître parmi les ombres de la halle. Par conséquent, que pas un de ceux qui croient dans le progrès de l'humanité et s'en réjouissent ne me fasse grief d'avoir reconnu ses apôtres et ses guides au milieu de l'éclat fantastique de ces vitraux colorés. J'aime de tels hommes et les révère tout autant qu'eux.

Ce serait une tâche infinie que de décrire les troupes de réformateurs, véritables ou prétenus tels, dont cet asile était peuplé. Ils étaient les représentants d'une période troublée où l'humanité cherche

à mettre au rebut, telles des hardes, toute l'étoffe des anciens us et coutumes. Beaucoup d'entre eux s'étaient saisi d'un fragment de vérité limpide et son éclat les éblouissait au point qu'ils ne voyaient plus rien d'autre dans l'immensité de l'univers. Il y avait là des hommes dont la foi prenait pour s'incarner la forme d'une pomme de terre et dont les longues barbes avaient une profonde signification spirituelle. Il y avait l'abolitionniste brandissant sa seule et unique idée tel un fléau de fer. En un mot, il y avait des milliers de formes du bien et du mal, de la foi et de l'infidélité, de la sagesse et de l'absurde... une foule des plus incongrues.

En même temps, le cœur du conservateur le plus zélé, sauf à renier ce qui l'unit aux hommes, eût difficilement pu se garder de battre à l'unisson avec l'esprit dont étaient pénétrés ces innombrables théoriciens. Il n'était pas jusqu'à leur propos absurde qui ne fût pour l'homme au cœur débile bénéfique à entendre. À des profondeurs que ne peut sonder l'intellect, l'âme reconnaissait que tout cet imbroglio de développements divers convergeait en un sentiment unique. Que telle théorie vire à la déraison sous l'effet de la fantaisie, néanmoins l'esprit de plus haute sagesse y discernait la lutte de l'espèce tout entière pour une vie plus pure et meilleure que ce à quoi on avait accédé sur terre. Ma foi se ravivait à mesure même que je rejétais leurs projets. Il était impossible que le monde se perpétuât tel qu'il avait toujours été ; glève où le Bonheur est fleur clairsemée et la Vertu si fréquemment fruit flétri ; champ de bataille où le bon principe, bouclier brandi au-dessus de la tête, peut à peine soutenir l'assaut des influences contraires. Porté par de telles pensées enthousiastes, je regardai par l'un des vitraux colorés et voici que le monde extérieur était tout teinté de cet aspect obscurément glorieux si particulier à la halle de la Fantaisie, à telle enseigne qu'il paraissait vraisemblable, à cet instant précis, de concrétiser un projet visant à la perfection du genre humain. Mais hélas ! Pour que les réformateurs comprennent la sphère dans laquelle leur sort se décide, il leur faut cesser de regarder par des vitraux colorés. Et pourtant, non contents d'utiliser cette entremise, ils la prennent aussi pour l'éclat du plus blanc des soleils.

— Allons ! dis-je à mon ami, au sortir de cette profonde rêverie, prenons congé prestement ou je serai tenté d'échafauder une théorie selon laquelle c'est à désespérer de n'importe qui.

— Allons donc par ici, répondit-il, voici une certaine théorie qui absorbe toutes les autres et les réduit à néant.

Il me conduisit vers les confins de la halle où des auditeurs extrêmement attentifs faisaient cercle autour d'un vieil homme d'allure simple, probe et digne de confiance. Avec une gravité qui indiquait la foi la plus sincère en sa propre doctrine, il annonçait que la perdition du monde était toute proche.

— C'est le père Miller⁷ en personne ! m'exclamai-je.

— Pas moins, dit mon ami, et vois quel contraste pittoresque l'oppose au dogme des réformateurs sur lesquels notre regard vient de se porter. Eux recherchent, pour l'humanité, la perfection sur terre et conçoivent des schémas qui établissent le lien de l'esprit immortel à une nature physique pendant des périodes incommensurables de temps futurs. D'un autre côté, voilà ce brave père Miller qui d'un souffle de ses implacables théories disperse leurs rêves comme autant de feuilles au vent.

— C'est peut-être l'unique méthode propre à tirer l'humanité des embarras divers où elle a chuté, répondis-je. Pourtant, j'aimerais souhaiter qu'il fût permis au monde de durer jusqu'à ce qu'une grande morale s'en fût dégagée. Une énigme est proposée. Où s'en trouve le fin mot ? Le sphinx mit un terme à ses jours après seulement que l'on eût deviné son énigme. N'en ira-t-il point ainsi du monde ? Or, s'il venait à se consumer demain matin, je suis hors d'état de savoir quel dessein aura été accompli, ou comment l'univers sera meilleur ou plus sage du fait de notre existence et de notre destruction.

— Nous ne pouvons dire quelles puissantes vérités ont pu en acte prendre corps du fait de l'existence du monde et de ses habitants, répondit mon compagnon. Peut-être ceci nous sera-t-il révélé une fois le rideau tombé sur notre dénouement ; ou bien, et ce n'est pas impossible, tout ce drame, dont nous sommes les acteurs involontaires, a pu être donné en tant que leçon destinée à un autre cercle de spectateurs. Je ne saurais percevoir que notre propre intelligence de

la chose y fût indispensable. Quoi qu'il en soit, tant que notre vision est à ce point risible d'étroitesse et de superficialité, il serait absurde de tirer argument, pour plaider que le monde doit continuer, de ce qu'il semble avoir existé en vain jusqu'ici.

— Pauvre vieille terre, dis-je ans un murmure. Ce ne sont pas les défauts qui lui manquent, en toute conscience, mais je ne puis souffrir qu'elle périsse.

— C'est sans grande importance, dit mon ami. Le plus heureux d'entre nous s'est souvent et maintes fois lassé d'elle.

— J'en doute, répondis-je opiniâtrement, les fondements de la nature humaine s'enracinent profondément dans le sol de cette terre et c'est seulement à contre-cœur que nous nous soumettons à transplantation, même si en échange on offre de nous cultiver plus noblement dans les cieux. Je me demande si la perdition de la terre satisferait qui que ce fût, sauf peut-être un commerçant en délicatesse dans ses affaires, qui aurait ses créances à échéance au lendemain du Jugement. Puis il me sembla entendre une clamour réprobatrice monter de la multitude à l'encontre de la consommation des temps prophétisée par le père Miller. L'amant disputait à la Providence un bonheur annoncé. Des parents suppliaient que l'on rallongeât la période d'existence de la terre de soixante-dix années afin que leur nouveau-né ne fût point lésé de son temps de vie. Un poète en herbe maugréait car il n'y aurait nulle postérité pour reconnaître le caractère inspiré de son chant. Les réformateurs, d'une seule voix, exigeaient quelques milliers d'années pour mettre leurs théories à l'épreuve, après quoi l'univers pourrait bien aller à sa perdition. Un homme, versé dans la mécanique et qui s'occupait d'améliorer la machine à vapeur, demandait juste le temps de perfectionner son modèle. Un avare faisait ressortir avec force que la destruction du monde lui ferait un tort personnel, à moins qu'on lui permît d'ajouter une somme déterminée à ses monceaux d'or. Un garçonnet s'inquiétait tristement de savoir si le dernier jour viendrait avant la Noël, le privant ainsi des friandises qu'il attendait avec impatience. En un mot, nul ne semblait satisfait que le funeste théâtre des choses se clôturât à cet instant précis. Cependant, il faut l'avouer, les motivations de la foule pour désirer qu'il survécût étaient pour la

plupart d'une telle absurdité que sauf à ce que la Sagesse infinie se fût avisée de bien meilleures raisons, la masse de la terre aurait dû se dissoudre sur le champ.

Pour ma part, sans parler de quelques intérêts personnels et d'ordre privé, je désirai sincèrement par égard pour elle que notre vieille mère chérie fût prorogée.

— Pauvre vieille terre, répétais-je, ce que sa destruction me ferait principalement regretter, ce serait sa valeur intrinsèque en tant que terre : aucune autre sphère ou aucun autre état de l'existence ne saurait la reproduire ou en offrir compensation. La douce odeur des fleurs et du foin fraîchement fauché, le chaleureux réconfort de l'éclat du soleil, la beauté d'un couchant parmi les nuages, le bien-être et le reflet dont rougeoie le foyer ; les délices du fruit et de toute la bonne chère, la grandiose splendeur des sommets, des océans et des cataractes, et le charme plus discret des paysages de campagne, même les chutes de neige, drues, et la grisaille de l'atmosphère qu'elles traversent... tout cela ainsi qu'un nombre incalculable de choses plaisantes sur cette terre doivent périr avec elle. Et puis, les escapades champêtres, l'humour simple, le grand éclat de rire à gorge déployée, où l'âme et le corps se mêlent de si bon cœur ! Je crains qu'aucun autre monde ne puisse nous montrer quelque chose qui ressemble exactement à ceci. Quant aux jouissances purement morales, les bonnes gens en trouvent dans tous les états de chose. Mais quand le matériel et le moral existent ensemble, que doit-il advenir ? Et nos amis muets à quatre pattes et les chanteurs ailés de nos bois ! Ne serait-il point légitime de les regretter, même dans les saints bosquets du paradis ?

— Tu t'exprimes comme l'esprit même de la terre, imprégné de l'odeur qu'elle a lorsqu'elle vient d'être fraîchement retournée, s'exclama mon ami.

— Non pas que je m'oppose, pour mon propre chef, à l'abandon de ces plaisirs, poursuivis-je, mais je frémis à l'idée qu'ils auront été pour l'éternité effacés de la liste des joies de ce monde.

— Nul besoin qu'ils le soient, répondit-il. Tes paroles sont sans portée selon moi. Depuis l'endroit où nous nous situons dans la halle

de la Fantaisie, nous percevons ce que l'intelligence de l'homme, malgré l'embarras de terre qui l'engorge, est capable de faire en créant des circonstances que nous avons beau jeu de qualifier d'ombreuses chimères, alors qu'elles ne sont guère plus visionnaires que celles qui nous entourent dans la vraie vie. Ne doute point que l'esprit désincarné de l'homme puisse recréer et le temps et le monde pour lui-même, avec toutes les jubilations afférentes, si tant est que les aspirations humaines existent dans la vie éternelle et infinie. Mais je doute que nous soyons enclins à rejouer une aussi piètre scène.

— Que te voilà bien ingrat envers notre mère la Terre ! répliquai-je. Advienne que pourra, jamais je ne l'oublierai ! Ni ne me satisferai qu'elle existe au rang de simple idée. Je veux que sa personne, grande, ronde et solide, dure indéfiniment, et soit peuplée par la douce race des hommes, qui, je le soutiens, est bien meilleure qu'elle ne le pense elle-même. Néanmoins, je confie toute cette affaire à la Providence et prendrai soin de vivre de telle façon que le monde puisse finir sans qu'il me manque un autre endroit où prendre pied.

— Excellente décision, dit mon compagnon en regardant sa montre. Mais... il est l'heure de dîner. Partageras-tu avec moi un repas de légumes et de fruits⁸ ?

Une chose aussi terre à terre qu'une invitation à dîner, la chère dût-elle en être rien de plus consistant que des fruits et légumes, nous força à nous retirer sur-le-champ de la halle de la Fantaisie. Franchissant le portail nous rencontrâmes les esprits de plusieurs personnes envoyées jusqu'à là dans un sommeil magnétique. Je lançai un regard aux colonnes sculptées et aux métamorphoses de la fontaine étincelante, et manquai de souhaiter que la vie fût entièrement vécue dans cette scène visionnaire où le vrai monde, aux angles saillants, jamais ne se frotterait à moi et ne me serait donné à voir que par des vitraux de couleur. Pour ceux qui gaspillent tous leurs jours dans la halle de la Fantaisie, la prophétie du bon père Miller s'est déjà accomplie et la terre ferme a déjà connu une fin prématurée. Sachons donc nous satisfaire d'une simple visite occasionnelle dans le but d'élever vers l'esprit la vulgarité de ce qu'il y a de grossier dans cette vraie vie, en nous préfigurant pour nous-même un état où l'Idée constituera la totalité du tout.



Le Grand Visage de pierre dans les White Mountains,
New Hampshire.

Le Grand Visage de pierre

Une après-midi que le soleil était à son déclin, une mère et son petit garçon, assis au seuil de leur chaumine, parlaient du Grand Visage de pierre. Il leur suffisait de lever les yeux et voilà qu'il s'offrait tout bonnement au regard bien qu'il fût à une distance de plusieurs milles, et le soleil illuminait tous ses traits.

Mais ce Grand Visage de pierre, qu'était-ce donc¹ ?

Nichée au cœur d'une parentèle de sommets élevés, il y avait une vallée si spacieuse qu'elle contenait bien des milliers d'habitants. Ces bonnes gens vivaient pour les uns dans des cabanes de rondins entourées par la noire forêt, aux flancs abrupts et escarpés des monts. D'autres avaient pour domicile des fermes cossues et cultivaient la terre riche des pentes douces ou des surfaces planes de la vallée. D'autres encore s'étaient rassemblés en villages densément peuplés où quelque ruisseau impétueux, descendant en cascade des hauteurs qui l'avaient vu naître, avait été capté et apprivoisé par l'ingéniosité humaine, puis contraint d'actionner les machines des manufactures de coton. En un mot, les habitants de cette vallée étaient nombreux et leurs modes de vie variés. Mais tous, adultes et enfants, avaient un degré d'intimité avec le Grand Visage de pierre, bien que certains eussent la faculté de distinguer ce phénomène grandiose de la nature plus parfaitement que nombre de leurs prochains.

Le Grand Visage de pierre, donc, produit de ces moments d'humeur badine où la nature sait s'esbaudir avec majesté, était formé à l'aplomb d'un flanc de montagne par d'immenses rochers qui avaient été projetés les uns contre les autres dans une position propre à évoquer exactement, pourvu qu'on les contemplât d'une distance appropriée, les traits de la physionomie humaine. On eût dit que quelque géant immense, ou un Titan, avait sculpté son propre portrait sur le précipice.

Il y avait la grande arcature du front d'une centaine de pieds dans sa hauteur, le nez à l'arête longue et les vastes lèvres, qui, si elles eussent été capables de parole, auraient fait rouler leurs accents de tonnerre d'un bout à l'autre de la vallée. Le spectateur qui s'en approchait de trop près, il est vrai, perdait les contours du gigantesque visage pour ne distinguer plus qu'un amas de rochers gigantesques et pesants, entassés les uns sur les autres en un chaos de ruines. En rebroussant chemin, cependant, les traits prodigieux devenaient, comme il se doit, de nouveau visibles ; et la ressemblance avec un visage humain s'affirmait à mesure qu'il s'en éloignait, conservant tout entier et intact son caractère divin originel ; à un moment donné, estompé par le lointain, environné de la nébuleuse splendeur des brumes amassées à son pourtour dans les montagnes, le Grand Visage de pierre finissait par sembler assurément vivant.

Heureux destin que celui des enfants qui entraient dans l'âge d'homme ou celui de femme en ayant devant les yeux le Grand Visage de pierre, car tous les traits en étaient nobles et l'expression à la fois douce et majestueuse ; comme si un cœur, vaste et chaleureux, enveloppait dans la ferveur de sa tendresse l'humanité tout entière, et qu'il restât encore de la place. C'était en soi un enseignement que de le contempler. Beaucoup de gens tenaient pour vrai que la vallée devait une grande part de sa fertilité à la bénignité de ce visage qui rayonnait sans relâche sur elle, éclairant les nuées et irisant de tendresse l'éclat du soleil.

Comme nous commençons à le dire, une mère et son petit garçon, assis au seuil de leur chaumine, contemplaient le Grand Visage de pierre et parlaient de lui. Ernest était le nom de l'enfant².

— Mère, dit-il, alors que le visage de Titan lui adressait son sourire, j'aimerais qu'il fût capable de parole car son air est si obligeant que sa voix doit être agréable assurément. S'il m'était donné de voir un homme avec un tel visage, il me faudrait bien l'aimer tendrement.

— Si une ancienne prophétie vient à s'accomplir³, répondit la mère, il se peut qu'à une époque ou une autre nous puissions voir un homme dont le visage serait exactement tel que celui-là.

— De quelle prophétie voulez-vous parler, chère mère ? s'enquit Ernest avec empressement. De grâce, dites-moi ce qu'il en est.

Sa mère, donc, lui conta une histoire entendue de sa propre mère alors qu'elle-même n'avait pas encore l'âge de son petit Ernest ; une histoire non de choses passées mais de choses encore à venir, une histoire néanmoins si ancienne que même les Indiens, qui peuplaient jadis cette vallée, l'avaient entendue de la bouche de leurs ancêtres, qui, affirmaient-ils, l'avaient apprise du murmure des ruisseaux montagnards et du chuchotement du vent dans la cime des arbres. En substance elle disait qu'un jour futur, naîtrait dans ces parages un enfant dont le destin serait de devenir le personnage le plus grand et le plus illustre de son temps et dont la physionomie, à l'âge adulte, serait trait pour trait à la ressemblance du Grand Visage de pierre. Le nombre n'était pas négligeable de ceux qui, parmi les anciens comme parmi les jeunes, dans l'ardeur de leur attente, persistaient à ajouter foi à cette vieille prophétie. Mais d'autres, qui connaissaient mieux le monde, s'étaient lassés d'être sur le qui-vive et n'ayant vu personne avec un tel visage, ni personne qui fût plus grand ou plus illustre que son prochain, finirent par conclure qu'il s'agissait d'un récit oiseux. Toujours est-il que le grand homme dont parlait la prophétie n'avait pas encore fait son apparition.

« Oh mère, chère mère ! s'écria Ernest dressant les mains au-dessus de la tête pour applaudir. J'espère fermement le voir de mon vivant ! »

Sa mère était femme affectueuse et prévenante et elle eut le sentiment que le plus avisé serait de ne point décourager les attentes généreuses de son petit garçon. Aussi se contenta-t-elle de dire : « Peut-être en sera-t-il ainsi. »

Ernest n'oublia jamais l'histoire que lui avait contée sa mère. Il l'eut toujours à l'esprit quand il contemplait le Grand Visage de pierre. Son enfance s'écoula dans la cabane de rondins qui l'avait vu naître et il fut dévoué envers sa mère et secourable dans bien des choses, lui prêtant assistance de ses petites mains et plus encore de son cœur aimant. De cette façon, l'enfant comblé mais souvent pensif devint en

grandissant un garçon doux, paisible et conciliant, hâlé par les travaux des champs mais dont la mine était illuminée de plus d'intelligence que l'on en voit chez bien des jeunes garçons envoyés s'instruire dans des écoles de renom. Cependant Ernest n'avait eu nul professeur, si ce n'est que le Grand Visage de pierre en était devenu un pour lui. Une fois accomplie sa tâche journalière, il le contemplait pendant des heures et à force se prenait à imaginer que ce visage aux traits gigantesques le reconnaissait et lui adressait un sourire d'amitié et d'encouragement, lui renvoyant ainsi la vénération qu'il y avait dans son regard. Il ne nous appartient pas d'affirmer qu'il se méprenait même s'il se peut qu'il n'y ait pas eu dans le regard du Visage plus de bienveillance envers Ernest qu'envers le reste du monde. Mais le secret était que la simplicité tendre et confiante du garçon discernait ce que d'autres ne pouvaient voir ; et ainsi l'amour destiné à tous lui échut en propre.

Vers cette époque, le bruit courut dans toute la vallée que le grand homme annoncé depuis des temps reculés, et qui devait ressembler au Grand Visage de pierre, avait enfin fait son apparition. Plusieurs années auparavant, semble-t-il, un jeune homme avait quitté la vallée pour s'installer dans un lointain port de mer, où, après avoir amassé un peu d'argent, il s'était établi commerçant. Son nom (mais je n'ai jamais pu savoir s'il était authentique ou s'il s'agissait d'un sobriquet émané de ses dispositions et de sa réussite) était Amasselor⁴. Madré et porté à l'action comme il l'était, doté par la Providence de cette force impénétrable qui se monnaye en ce que le monde nomme de la chance, il devint un marchand opulent, possesseur de toute une flottille de vaisseaux aux amples carènes. Toutes les contrées du globe semblaient se liguer dans l'unique dessein de verser sur les montagnes de richesses entassées par cet homme toujours plus de monceaux. Les régions glacées du nord, presque aux confins de la sinistre obscurité du cercle polaire, lui payaient leur tribut sous forme de fourrures ; l'Afrique brûlante tamisait pour lui le sable d'or de ses rivières et moissonnait dans les forêts les défenses d'ivoire de ses grands éléphants ; l'Orient venait lui apporter les châles somptueux, les épices, les thés,

la splendeur de ses diamants et la pureté nacrée de perles énormes. Et après les terres, les mers, qui, pour ne pas être en reste, lui abandonnaient leurs imposantes baleines afin que M. Amasselor pût en vendre l'huile et en tirer profit. Quelle que fût la denrée au départ, l'étreinte de sa main en faisait de l'or. On pourrait dire de lui, comme du Midas⁵ de la fable, que tout ce qu'il touchait du doigt se mettait à luire sur le champ et prenait une couleur jaune pour se changer tout de suite en métal pur ou, ce qui lui convenait encore mieux, en espèces monétaires. Et quand M. Amasselor fut devenu riche au point que compter sa fortune lui eût demandé une centaine d'années, il s'avisa de sa vallée natale et décida d'y retourner pour finir ses jours là où il était né. À cet effet, il envoya un architecte de talent lui ériger un palais si magnifique qu'il n'aurait pu être que séant pour un homme de tant de biens, tel que lui, d'y venir habiter.

Comme je le signalais, le bruit courrait déjà dans la vallée que M. Amasselor était bien en fin de compte le personnage prophétique si longtemps et vainement recherché et que la similitude entre son visage et le Grand Visage de pierre était aussi parfaite qu'incontestable. Les gens furent encore plus enclins à croire en la véracité de ce fait lorsqu'ils virent le splendide édifice qui s'élevait sur le site de la vieille ferme délabrée de son père. L'extérieur était en marbre, d'un blanc si éclatant qu'on eût dit que la structure dans son entier allait fondre au soleil, à l'image des exemplaires plus modestes que M. Amasselor, dans les jeux de sa jeunesse, avant que ses doigts n'eussent reçu le don de transmutation par le toucher, construisait avec de la neige. Cet édifice avait un portique richement orné, soutenu par de grandes colonnes sous lesquelles se trouvait une grande porte garnie de boutons d'argent et faite d'une sorte de bois aux teintes variées qu'on avait fait venir d'au-delà des mers. Les fenêtres, qui allaient du sol au plafond dans chacun des somptueux appartements, étaient composées, chacune, d'un unique et énorme carreau fait d'un verre d'une pureté si limpide qu'on l'aurait dit d'une substance plus ténue que le vide atmosphérique lui-même. Presque personne n'avait été autorisé à voir l'intérieur de ce bâtiment magnifique, mais on

rapportait, et avec bonne apparence de vérité, qu'il était bien plus somptueux que l'extérieur, à telle enseigne que tout ce qui est en fer ou en cuivre dans les autres maisons était en argent ou en or dans celle-ci, et que la chambre de M. Amasselor en particulier présentait un aspect si rutilant qu'aucun homme ordinaire n'eût pu y fermer l'œil. Mais, d'un autre côté, M. Amasselor se trouvait désormais à ce point habitué aux richesses que, sauf à ce que leur éclat pût en tout lieu où il se trouvait s'insinuer sous ses paupières, il lui eût été impossible de fermer l'œil.

Au terme fixé, la demeure fut achevée ; vint alors le tour des tapissiers, pourvoyeurs d'un mobilier splendide ; puis une armée de valets noirs et blancs, les fourriers de M. Amasselor, dont l'auguste personne était attendue pour le coucher du soleil. Notre ami Ernest, entretemps, s'était vivement ému à l'idée que le grand homme, l'homme illustre, l'homme de la prophétie, après tant de siècles d'attente, se fit enfin connaître de sa vallée natale. Il savait, même s'il n'était qu'un jeune garçon, que de mille façons M. Amasselor, usant de son immense fortune, pouvait se changer en ange bienfaisant et sa conduite des affaires humaines être aussi généreuse et bénéfique que le sourire du Grand Visage de pierre. Plein de foi et d'espérance, Ernest ne douta point de la véracité de ce qu'on disait, et qu'il allait présentement voir le portrait vivant des traits merveilleux qui étaient au flanc de la montagne. Alors que le garçon contemplait encore la vallée et s'imaginait, comme il le faisait toujours, que le Grand Visage de pierre le contemplait en retour et le regardait tendrement, un bruit sourd de roues se fit entendre, qui se rapprochait rapidement au gré des tours et détours de la route.

« Le voici qui approche ! s'écria un groupe de gens, rassemblés pour être témoins de cette arrivée. Voici le grand M. Amasselor ! »

Un attelage tiré par quatre chevaux fit une brusque apparition dans le virage. À l'intérieur, sortant en partie par la fenêtre, apparut la physionomie du vieil homme, la peau aussi jaune que si sa propre main digne de Midas l'avait transmuée. Il avait le front bas, de petits yeux

perçants plissés en d'innombrables rides et des lèvres très minces qu'il amincissait encore en les serrant puissamment l'une contre l'autre.

« C'est l'image même du Grand Visage de pierre, s'exclamèrent les gens. Pour sûr, la vieille prophétie s'est vérifiée, et voici enfin l'avènement du grand homme ! »

D'ailleurs, et ceci plongeait Ernest dans une grande perplexité, ils semblaient réellement croire qu'il s'agissait bien de la similitude dont ils parlaient. En bordure du chemin se trouvait justement une vieille mendiane et deux petits mendiants, égarés bien loin de leur contrée, qui, au passage de la voiture, tendirent la main et haussèrent tristement la voix, implorant tout à fait piteusement l'aumône. Une griffe jaune, celle-la même dont le mouvement avait servi à accaparer tant de richesses, se positionna en saillie de la fenêtre du véhicule et fit choir à terre des piécettes de cuivre, de sorte que, bien qu'il semblât avoir pour nom Amasselor, le grand homme eût tout aussi bien pu être surnommé Sème-du-cuivre. Et pourtant, dans un cri enflammé, et animés de la meilleure foi du monde, les gens mugissaient :

« C'est l'image même du Grand Visage de pierre ! »

Mais Ernest se détourna avec tristesse de la sournoiserie qui marquait de rides cet infâme visage et regarda vers l'amont de la vallée, où, dans la brume qui se levait, il lui était encore possible de discerner, mordorés dans les derniers rayons du soleil, les traits illustres qui s'étaient gravés sur son âme. Leur vue le réjouit. Que semblaient dire ces lèvres bienveillantes ?

« Il viendra ! N'aie crainte, Ernest, l'homme viendra ! »

Passèrent les ans, et Ernest cessa d'être un jeune garçon. C'était un jeune homme désormais. Les autres habitants de la vallée ne lui portaient guère d'attention car ils ne percevaient rien de remarquable dans sa conduite, sinon qu'une fois le labeur du jour achevé, il aimait encore à s'éloigner pour contempler en méditant le Grand Visage de pierre. Tel qu'ils percevaient la chose, ce n'était qu'une folle billevesée, en vérité, mais pardonnable, puisque Ernest était laborieux, doux et bon voisin, et qu'il ne négligeait aucun de ses devoirs pour sacrifier à cette oiseuse habitude. Ils ignoraient que le Grand Visage

de pierre était devenu pour lui un précepteur et que le sentiment qui y trouvait expression ferait grandir le cœur du jeune homme pour l'emplir de sympathies plus vastes et plus profondes que d'autres cœurs. Ils ignoraient que de là viendraient une sagesse meilleure que celle apprise des livres et une vie meilleure qu'il ne s'en peut former sur le modèle corrompu des autres vies humaines. Ernest ne savait pas non plus que les pensées et les inclinations qui lui venaient de façon si spontanée, aux champs ou au coin du feu, ou lorsqu'il communiait avec lui-même, étaient d'une teneur plus noble que celles que tous les autres hommes partageaient avec lui. En âme ingénue (aussi ingénue que lorsque sa mère lui enseigna pour la première fois l'antique prophétie), il regardait briller les traits merveilleux qui baignaient la vallée depuis l'amont et s'émerveillait que leur humaine réplique tardât tant à faire son apparition.

Désormais, le pauvre M. Amasselor était mort et enterré, et le plus insolite de la chose est que sa richesse, qui était la substance et l'esprit de son existence, eût disparu avant sa mort, le réduisant à un squelette vivant, couvert d'une peau jaune et ridée. Depuis la débâcle de sa fortune, on s'était universellement accordé à dire que de ressemblance si frappante il n'était point après tout, entre les traits ignobles du commerçant ruiné et le majestueux visage du flanc de la montagne. Les gens cessèrent de l'honorer de son vivant et l'abandonnèrent doucement à l'oubli après son trépas. De temps à autre, il est vrai, son souvenir était évoqué en liaison avec le splendide palais qu'il avait bâti et qui avait depuis longtemps été transformé en hôtel afin d'y loger les gens venus d'ailleurs affluent chaque été pour visiter cette curiosité de la nature, le Grand Visage de pierre. Ainsi M. Amasselor, après avoir perdu tout crédit, avait été rejeté dans l'ombre et l'homme de la prophétie continuait de se faire attendre.

Il advint qu'un fils natif de la vallée, enrôlé comme soldat bien des années auparavant, était à présent devenu, après beaucoup d'âpres combats, un chef illustre. Quoique l'histoire lui eût donné un nom, il était connu dans les bivouacs et sur le champ de bataille sous le surnom de père Sang-et-Tonnerre⁶. Ce vétéran éprouvé par les guerres

et que les ans et les blessures avaient rendu désormais infirme, las du tumulte de la vie militaire, du roulement du tambour et du son perçant du clairon, lesquels avaient si longtemps retenti à ses oreilles, avait récemment déclaré son projet de retourner en sa vallée natale dans l'espoir de trouver le repos à l'endroit où il se souvenait l'avoir laissé. Les habitants, ses anciens voisins et leurs enfants devenus grands, prirent la décision d'accueillir le guerrier de renom avec des salves d'honneur et un banquet public, et de façon d'autant plus enthousiaste que l'on affirmait qu'enfin, maintenant, l'image et ressemblance du Grand Visage de pierre était effectivement apparue. Un aide de camp du père Sang-et-Tonnerre de passage dans la vallée aurait été frappé par la similitude. De plus, les camarades de classe et les anciennes connaissances du général étaient prêts à en témoigner sous serment : autant qu'ils s'en souvenaient, le susdit général était à un point extrême le pareil de la majestueuse image, comme déjà lorsqu'il était enfant mais il se trouvait simplement que l'idée ne leur en avait jamais traversé l'esprit à cette époque-là. Grande, donc, fut l'effervescence dans toute la vallée et bien des gens, qui pas une fois n'avaient levé les yeux sur le Grand Visage de pierre depuis des années, consacraient désormais tout leur temps à le regarder, rien que pour savoir à quoi ressemblait précisément le général Sang-et-Tonnerre.

Au jour fixé pour cette grande fête, Ernest, ainsi que tous les autres gens de la vallée, quittèrent leur ouvrage et s'acheminèrent vers le lieu où se préparait le banquet champêtre. Alors qu'il s'approchait, se faisait entendre la voix tonitruante du révérend docteur Fraquas de L'Abataille qui implorait bénédiction sur toutes ces bonnes choses disposées devant eux et sur le distingué ami de la paix en l'honneur duquel ils étaient rassemblés. Les tables étaient disposées dans un espace de la forêt qui était dégagé, clos en tous points par les arbres, excepté à l'endroit où s'ouvrrait une perspective vers l'orient, qui donnait à voir, dans le lointain, le Grand Visage de pierre. Le fauteuil du général, relique sortie de la demeure de Washington, était surplombé par une voûte de rameaux verdoyants où s'entremêlait généreusement le laurier et où flottait la bannière de son pays, sous laquelle il avait

remporté tant de victoires. Notre ami Ernest se hissa sur la pointe des pieds dans l'espoir d'apercevoir le fameux hôte ; mais une multitude était pressée autour des tables, impatiente d'entendre les toasts, les discours et de surprendre la moindre réplique qui tomberait des lèvres du général ; en plus, une compagnie de volontaires qui faisait office de garde, piquait sans ménagement de la pointe de ses baïonnettes tout individu par trop calme dans la foule. Donc Ernest, n'étant point d'un naturel importun, fut relégué à l'arrière-plan d'où il n'apercevait guère plus la physionomie du père Sang-et-Tonnerre que si celle-ci fût encore à flamboyer sur le champ de bataille. Pour se consoler, il se tourna vers le Grand Visage de pierre, qui, tel un ami fidèle dont le souvenir persiste longtemps, lui rendait son regard et lui souriait depuis l'autre bout de la perspective forestière. Cependant, lui parvenaient les réflexions de divers individus, qui comparaient les traits du héros à ceux du lointain visage au flanc de la montagne.

— C'est le même visage, au cheveu près ! s'écria un homme, se fendant d'une cabriole dans son allégresse.

— Merveilleusement ressemblant, c'est un fait ! répliqua un autre.

— Ressemblant ! Laissez-moi vous dire, c'est le père Sang-et-Tonnerre en personne, dans un miroir géant ! cria un troisième.

— Et pourquoi pas ? C'est l'homme le plus illustre de notre siècle ou de tout autre, sans l'ombre d'un doute.

Sur ces entrefaites, chacun de ces trois interlocuteurs poussa un hourra qui électrifia la foule et fit se lever une clamour faite de milliers de voix dont l'écho se répercuta très loin dans les montagnes, à tel point qu'on eût imaginé que le Grand Visage de pierre avait joint à ce cri son souffle de tonnerre. Cet ensemble de commentaires et cet enthousiasme généralisé ravivèrent d'autant l'intérêt de notre ami ; il ne songea même pas à contester qu'enfin le visage de la montagne avait trouvé son humaine réplique. Certes Ernest s'était imaginé que le personnage tant attendu aurait pris les traits d'un homme de paix, qui professait la sagesse, faisait le bien et rendait les gens heureux. Mais, avec la largesse d'esprit dont il était coutumier et toute la simplicité qui était sienne, il argua qu'il revenait à la Providence de bénir

l'humanité par des moyens qu'elle choisissait à sa guise et il était pour lui concevable que ce grand dessein pût aussi bien être servi par un homme de guerre et un glaive sanglant, si c'était ainsi que l'impénétrable sagesse jugeait bon d'ordonner les choses.

« Le général ! Le général ! disait à présent la clamour. Chut ! Silence ! Le père Sang-et-Tonnerre va faire un discours. »

Et de fait on avait retiré la nappe, bu à la santé du général à grand renfort de cris et d'applaudissements et il se levait à présent pour exprimer sa gratitude aux invités. Ernest l'aperçut. Il était là, dépassant d'une foule d'épaules qu'il dominait de l'éclat de ses deux épaulettes et de son col passementé, le tout sous la voûte de rameaux verdoyants où s'entrecroisaient les lauriers tandis que la bannière tombait languissante, comme pour lui ombrager le front ! Et c'est là aussi, visible d'un même regard jeté en enfilade jusqu'à l'extrémité de la forêt, qu'apparaissait le Grand Visage de pierre ! Et se trouvait-il une ressemblance telle qu'en avait témoigné la foule ? Hélas, Ernest était incapable de la reconnaître ! Il vit une physionomie défaite par la guerre et les épreuves, pleine d'énergie, témoignant d'un moral d'acier ; mais de sagesse douce, de compassion tendre et profonde il n'y en avait point dans le visage du père Sang-et-Tonnerre ; et quand bien même le Grand Visage de pierre eût emprunté au général le maintien sévère de l'homme d'autorité, la douceur des traits de pierre l'aurait tempéré.

« Ce n'est pas l'homme de la prophétie, se dit en lui-même Ernest avec un soupir, tout en se frayant un chemin à travers la foule comme il s'en éloignait. Le monde doit-il attendre encore ? »

Les brumes s'étaient accumulées autour de la lointaine montagne et l'on distinguait les traits grandioses et terribles du Grand Visage de pierre, terribles mais pleins de bienveillance, comme si un ange puissant trônait au milieu des collines et s'enroulait dans une robe nuageuse diaprée de pourpre et d'or. En le regardant, Ernest crut discerner un sourire irradiant tout son visage et dont l'éclat allait s'intensifiant, sans que ses lèvres bougent. C'était sans doute là l'effet du soleil à l'occident, s'insinuant entre les gouttelettes fines et diffuses qui se répandaient

entre lui et l'objet de son attention. Mais (comme il en allait toujours) l'aspect qu'offrait cet ami merveilleux était plein de promesses pour Ernest comme si son espérance n'avait jamais été vaine.

« N'aie crainte Ernest, lui dit son cœur, tout comme si c'était le Grand Visage qui chuchotait, n'aie crainte, Ernest, il viendra. »

Des années s'égrenèrent encore, prestement et dans la sérénité. Ernest résidait toujours dans sa vallée natale et c'était à présent un homme dans la force de l'âge. Insensiblement, il s'était fait connaître parmi les gens. Maintenant, comme jadis, il gagnait âprement son pain et ne cessait d'être l'homme au cœur ingénue qu'il avait toujours été. Mais tant il avait eu de pensées et de sentiments et si nombreuses étaient les heures, parmi les plus belles de sa vie, qu'il avait données dans l'espoir de quelque grand bien pour l'humanité, qu'on eût dit qu'il avait conversé avec les anges et s'était imprégné d'une partie de leur sagesse, sans y prêter attention. Cela se voyait dans le caractère bienfaisant, apaisé et pondéré des actes quotidiens de sa vie, dont le flot tranquille avait laissé tout au long de son cours une large bordure verdoyante. Pas un jour ne s'écoulait sans que le monde fût rendu meilleur du fait que cet homme, même s'il était humble, avait vécu. Sans jamais s'écartez de son chemin, il prodiguait toujours des bienfaits à son prochain. Presque sans le vouloir aussi, il s'était fait prédicateur. La simplicité noble et immaculée de sa pensée, qui, entre autres manifestations, prenait la forme d'actes de générosité tombant goutte à goutte sans bruit de sa main, s'exprimait également dans le flot de son discours. Il proférait des vérités qui modelaient la vie et lui donnaient forme chez ceux qui l'entendaient. Ses auditeurs, peut-être, ne s'imaginaient pas un instant qu'Ernest, leur voisin et ami ordinaire, était plus qu'un homme commun, et Ernest se l'imaginait le moins de tous, mais, inéluctablement, comme le murmure d'un ruisseau, sortaient de sa bouche des pensées que n'articulaient les lèvres d'aucun autre homme.

Il fallut un peu de temps pour que la passion des gens perdit de son ardeur; ils furent alors tout prêts à concéder leur erreur de s'être imaginé une similitude entre la formidable et truculente physionomie du général

Sang-et-Tonnerre et le visage bienveillant au flanc de la montagne. Mais derechef, il y eut des rumeurs et bien des paragraphes dans les journaux affirmant que l'image ressemblante du Grand Visage de pierre avait fait son apparition sur les larges épaules d'un homme d'État distingué. Lui aussi, tout comme M. Amasselor et le père Sang-et-Tonnerre, était natif de la vallée mais l'avait quittée dans sa prime jeunesse pour embrasser les carrières du Barreau et de la politique. Au lieu de la fortune de l'homme riche et du glaive du guerrier, il n'avait qu'une langue et elle était plus puissante que les deux réunis. Son éloquence était si merveilleuse que quoi qu'il lui plût de dire, son auditoire en était réduit à le croire, le mal passait pour le bien, le bien pour le mal, car à son bon gré, il avait le pouvoir de produire par le souffle de sa seule haleine un brouillard éblouissant dont il obscurcissait la lumière du jour. Sa langue, de fait, était un instrument magique : parfois elle grondait comme le tonnerre, parfois elle gazouillait comme la plus tendre des musiques. Elle était le souffle de la guerre et le chant de la paix ; et elle semblait contenir un cœur, bien qu'il n'en fût rien. En toute honnêteté, c'était un homme fabuleux ; et quand sa langue lui eut par ailleurs valu toutes les réussites qu'il est possible de concevoir ; qu'elle eut été entendue dans les palais du pouvoir, dans les cours des princes et des puissants ; après qu'elle l'eut rendu célèbre à travers l'univers, comme une voix qui porte d'un rivage à l'autre, elle finit par convaincre ses compatriotes de le choisir pour la présidence. Avant cela (en fait, dès que sa renommée commença de croître), ses admirateurs découvrirent sa ressemblance avec le Grand Visage de pierre ; et ils en furent à ce point frappés qu'à travers le pays on connaissait ce distingué gentilhomme sous le nom de Tête-de-Roc⁷. Ce vocable, à ce qu'on croyait, plaçait son avenir politique sous un jour des plus fastes ; car il en est ici comme de la papauté, nul ne devient jamais président qu'il ne prenne un autre nom que le sien.

Alors que ses amis s'évertuaient à le faire président, Tête-de-Roc, comme on le nommait, s'en alla visiter la vallée où il était né. Bien entendu, il n'avait d'autre objet que de serrer la main de ses concitoyens, sans se soucier ni se préoccuper d'éventuelles incidences qu'auraient sur le scrutin ses déplacements à travers le pays. Des

préparatifs grandioses furent faits pour accueillir cet illustre homme d'État, un cortège de cavaliers chevaucha à sa rencontre jusqu'aux frontières de l'État et tous délaissèrent leurs affaires afin de s'assembler en bordure de chemin pour le voir passer. Ernest comptait parmi eux. Bien que plus d'une fois déçu, comme nous l'avons vu, il était d'une nature si confiante et pleine d'espoir qu'il était disposé à croire en tout ce qui semblait beau et bon. Son cœur était ouvert en permanence, lui assurant de recevoir la bénédiction d'en haut lorsqu'elle viendrait. À nouveau donc, avec toujours autant d'entrain, il s'en alla contempler celui qui était à la ressemblance du Grand Visage de pierre.

Le cortège équestre progressait en caracolant sur la route dans un grand fracas de sabots, et un imposant nuage de poussière se soulevait si épais et si haut qu'il en dissimulait, aux yeux d'Ernest, le visage à flanc de montagne. Tout ce que la contrée comptait de grands hommes était à cheval, officiers de la milice en uniforme, le parlementaire au Congrès, le shérif du comté, les rédacteurs en chef des journaux, et plus d'un fermier, également, avait enfourché son patient coursier et endossé sa redingote du dimanche. C'était bel et bien spectacle admirable, d'autant que nombre d'étendards faisaient ostension au-dessus du cortège équestre, certains arborant les traits glorieux de l'illustre homme d'État et du Grand Visage de pierre, qui se renvoyaient un sourire de connivence, comme deux frères. À en croire les images, la ressemblance, il faut bien l'avouer, était merveilleuse. Nous n'omettrons pas de préciser qu'il y avait une fanfare pour faire retentir et vibrer les échos des montagnes du triomphe éclatant de ses accords ; si bien que des mélodies enlevées qui faisaient frémir l'âme se répercutaient de sommets en vallons, comme si chaque recoint de sa vallée natale s'était découvert une voix pour accueillir l'hôte de marque. Mais l'effet le plus grandiose se produisait lorsqu'au loin le précipice de la montagne renvoyait vigoureusement la musique ; car alors le Grand Visage de pierre lui-même semblait grossir le chœur triomphal et ainsi manifester que l'homme de la prophétie était enfin apparu.

Pendant ce temps, les gens lançaient des cris et leur chapeau avec un enthousiasme si communicatif que le cœur d'Ernest s'enflamma, et il lança pareillement son chapeau et cria aussi fort que les autres son « Hourra au grand homme ! Hourra à Tête-de-Roc ! » Mais il ne l'avait toujours pas vu.

« Le voici à présent ! s'écrierent ceux qui se tenaient près de lui. Là ! Là ! Regardez Tête-de-Roc et puis le Vieil Homme de la montagne, et voyez s'ils ne sont pas comme deux frères jumeaux ! »

Au beau milieu de ce fringant aréopage s'avancait un barouche découvert, tiré par quatre chevaux blancs, et dans le barouche, tête nue et imposante, était assis l'illustre homme d'État, Tête-de-Roc en personne.

« Concède-le, dit à Ernest un de ses voisins, le Grand Visage de pierre a enfin trouvé son égal ! »

Certes, il faut reconnaître qu'en voyant, au premier abord, la physionomie qui faisait des réverences et adressait des sourires depuis le barouche, Ernest se figura bel et bien qu'il existait une ressemblance entre elle et le visage familier au flanc de la montagne. Le front, au relief imposant et altier, et tous les autres traits, sans mentir, étaient taillés au burin avec force et audace, comme pour rivaliser avec un modèle d'un ordre bien plus qu'héroïque, titanique. Mais cet aspect grandiose et cette majesté, cette expression sublime de divine compassion dont le visage de la montagne était illuminé et qui éthérat la pesanteur de son granit, c'est en vain qu'on les eût cherchés. Dès l'origine, quelque chose en avait été soustrait ou s'en était éclipsé. Et par conséquent, l'homme d'État aux talents extraordinaires portait toujours ennui et lassitude dans les caverneuses profondeurs de ses yeux, comme un enfant devenu trop grand pour ses jouets ou un homme dont les talents sont grands mais les desseins petits, dont la vie, avec tous ses hauts faits, fut vague et vide car il y manquait un noble projet pour lui conférer de la réalité.

Cependant, le voisin d'Ernest lui bourrait le flanc de coups de coude et se faisait insistant.

— Reconnais-le donc ! n'est-il pas le portrait même de ton Vieil Homme de la montagne ?

— Non ! dit abruptement Ernest. Je vois peu de ressemblance, sinon aucune.

— Alors tant pis pour le Grand Visage de pierre ! lui rétorqua son voisin ; et de nouveau il lança un cri à l'intention de Tête-de-Roc.

Mais Ernest se détourna, mélancolique et presque abattu ; car c'était là la plus triste de ses déconvenues, de voir un homme qui eût pu accomplir la prophétie mais n'avait pas eu la volonté de le faire. Entretemps, le cortège, les drapeaux, la musique et les barouches se succédaient à sa hauteur, la foule vociférante en arrière-garde, ce qui fit que la poussière retomba et que le Grand Visage de pierre fut de nouveau découvert, avec la majesté qu'il portait depuis d'innombrables siècles.

« Voilà, je suis ici, Ernest ! semblaient dire les lèvres magnanimes. J'attends depuis plus longtemps que toi et ne suis point encore lassé. N'aie crainte, cet homme viendra. »

Les années passèrent en hâte, se marchant sur les talons dans leur précipitation. Et voilà qu'elles commencèrent à apporter des cheveux blancs et à en parsemer la tête d'Ernest, elles barrèrent son front de vénérables rides et lui sillonnèrent les joues. C'était un homme âgé. Mais ce n'est point inutilement qu'il avait vieilli : en plus grand nombre que les cheveux blancs sur sa tête étaient les sages pensées dans son esprit ; ses rides et ses sillons étaient des inscriptions gravées par le temps qui s'en était servi pour écrire des légendes dont la sagesse trouvait son garant dans la teneur même de son existence. Et Ernest avait cessé d'être obscur. C'est sans le chercher ou le désirer qu'était venu à lui le renom auquel tant de gens aspirent et qui l'avait fait connaître dans le monde, par delà les limites de la vallée dans laquelle il avait si paisiblement demeuré. Des savants des universités et même des hommes industriels de la ville venaient de loin pour voir Ernest et converser avec lui ; car le bruit courait que ce simple laboureur possédait des idées pareilles à celles de nul autre homme, non pas glanées des livres, mais aux accents plus nobles : une majesté paisible et

ordinaire, comme s'il se fût entretenu avec des anges, qu'il fréquentait en ami tous les jours. Qu'il s'agît d'un sage, d'un homme d'État ou d'un philanthrope, Ernest accueillait ces visiteurs avec cette affable sincérité qui faisait son caractère depuis l'enfance et il s'entretenait avec liberté de ces choses superficielles qui se présentent en premier lieu ou bien de celles qui étaient le plus profondément enfouies dans son cœur ou dans celui des visiteurs. Au cours de leurs conversations, son visage s'éclairait sans qu'il y prêtât attention et répandait sur eux sa lumière, comme s'il se fût agi de la douce lueur du soir. Méditant des paroles si prégnantes, ses hôtes s'en allaient après avoir pris congé de lui et d'un point élevé de la vallée ils s'arrêtaient pour regarder le Grand Visage de pierre, se figurant en avoir vu l'équivalent sur un visage humain, sans parvenir à se rappeler où.

Tout ce temps qu'Ernest avait grandi et vieilli, une généreuse Providence avait donné un nouveau poète⁸ à cette terre. Il était pareillement natif de cette vallée mais avait passé la majeure partie de sa vie éloigné de cette contrée romantique à répandre ses doux accents musicaux au milieu du fracas et du vacarme des villes. Souvent, cependant, les montagnes qui lui avaient été familières dans son enfance dressaient leurs cimes enneigées dans l'atmosphère transparente de sa poésie. Le Grand Visage de pierre n'avait pas été oublié non plus car le poète l'avait célébré dans une ode d'une si grande élévation qu'elle eût pu être récitée par ses propres lèvres majestueuses. Cet homme de génie, dirions-nous, était descendu du ciel avec des talents merveilleux. Si c'était une montagne qu'il chantait, les yeux de toute l'humanité percevaient avec une intensité plus grande que jamais auparavant ce qui s'y offrait de magnificence, qu'elle fût au repos sur son sein ou visât le sommet vers lequel elle s'élevait. Si son thème était un joli lac, voici qu'un sourire céleste s'y épanchait et pour toujours miroiterait à sa surface. Si c'était l'antique immensité marine, les profondeurs de son sein redouté faisaient mine de soulever plus haut leurs abîmes comme touchées par les émotions de ce chant. Ainsi le monde revêtait un aspect neuf et devenait meilleur dès lors que le poète lui apportait la consécration de son heureux regard. Ce poète était un don fait par

le créateur en vue de la perfection ultime de son propre ouvrage. La création ne fut point achevée que le poète en l'interprétant ne la vînt parachever.

L'effet n'était pas moins grandiose et beau quand ses frères humains étaient le sujet de ses vers. L'homme ou la femme que l'ordinaire de la vie couvrait d'une poussière sordide, s'ils croisaient son chemin quotidien, et aussi bien le petit enfant qui jouait là, étaient glorifiés de le contempler lorsque le possédait la foi poétique. Il faisait apparaître les anneaux d'or de la grande chaîne qui les unissait à une lignée d'êtres angéliques, et ressortir l'empreinte cachée laissée par une naissance céleste, afin qu'ils fussent dignes de pareille filiation. Certes, il s'en trouvait qui pensaient faire montre d'un jugement solide en affirmant que toute la beauté et la grandeur du monde naturel n'existaient que dans l'imagination fantasque du poète. Qu'il y ait des hommes pour parler ainsi, cela les regarde, mais il paraît indubitable que la nature, engrossée dans l'amertume, les a conçus dans le mépris ; elle les a talochés dans sa fange, après avoir terminé tous les pourceaux. À tous les autres égards, l'idéal du poète était la plus vraie des vérités.

Les chants de ce poète parvinrent jusqu'à Ernest. Il les lisait après son labeur ordinaire, assis sur le banc devant la porte de sa chaumière, où depuis si longtemps il comblait de pensées son repos à force de laisser son regard posé sur le Grand Visage de pierre. Et à présent qu'il lisait des strophes à lui faire vibrer l'âme, il levait les yeux vers l'immense face dont le sourire éblouissant rayonnait sur lui tant de bienveillance.

« Oh majestueux ami, dit-il dans un murmure en s'adressant au Grand Visage de pierre, cet homme n'est-il pas digne de te ressembler ? »

Le Visage sembla sourire mais ne dit mot.

Or il se trouva que le poète, bien qu'il résidât fort loin, non seulement connaissait Ernest de réputation mais avait longuement médité sur son caractère, jusqu'à juger que rien n'était plus désirable que de rencontrer cet homme dont la vie de noble simplicité donnait la main à une sagesse dépourvue des apprêts de l'instruction. C'est pourquoi, un matin d'été, il prit un passage par le chemin de fer et dans l'après-

midi déclinant descendit du convoi non loin de la chaumière d'Ernest. Le grand hôtel, autrefois palais de M. Amasselor, était tout proche, mais le poète, portant à bout de bras son sac de nuit, s'enquit sur le champ du lieu où demeurait Ernest dans la ferme intention de se faire accepter comme hôte.

En s'approchant de la porte, il y trouva l'aimable vieillard, un volume à la main, dans lequel tantôt il lisait puis tantôt, le doigt glissé entre les pages, regardait tendrement le Grand Visage de pierre.

— Bonsoir, s'exclama le poète, pouvez-vous loger un voyageur pendant la nuit ?

— Volontiers, répondit Ernest ; avant d'ajouter avec un sourire : il me semble n'avoir jamais vu le Grand Visage de pierre accorder un regard aussi hospitalier à un inconnu.

Le poète prit place sur le banc aux côtés d'Ernest et ils entamèrent la conversation. Souvent le poète avait eu commerce avec les gens les plus spirituels et les plus sages mais jamais auparavant il n'avait parlé avec un homme tel qu'Ernest dont les pensées et les sentiments jaillissaient avec une sensibilité aussi spontanée et qui, par le simple fait de les exprimer, rendait si familières de grandes vérités. Comme on l'avait si souvent dit, les anges semblaient avoir œuvré à ses côtés au cours de ses travaux champêtres ; les anges semblaient avoir veillé avec lui au coin du feu et, séjournant parmi les anges comme un ami parmi des amis, il s'était imbibé du sublime de leurs idées pour ensuite en tempérer l'élévation avec le charme et la suave modestie des mots de tous les jours. Ainsi pensa le poète. Et Ernest, pour sa part, se vit ému et bouleversé par les images vives que le poète faisait jaillir de son esprit et qui au seuil de la chaumière peuplaient l'atmosphère alentour de formes d'une beauté à la fois enjouée et méditative. Les sentiments que ces deux hommes eurent en partage leur permirent d'atteindre à une intelligence plus profonde qu'ils n'auraient pu le faire séparément. Leurs esprits se mirent à l'unisson pour susciter les accords d'une mélodie unique et firent une musique délicieuse qu'aucun d'eux n'aurait été à même de revendiquer comme tout à fait sienne, pas plus qu'il n'aurait su y distinguer sa propre part et

celle de l'autre. Ils se servaient mutuellement de guide afin, si l'on peut dire, d'aller pénétrer dans un kiosque élevé au faîte de leurs pensées, si lointain et dont les lignes étaient jusqu'alors si estompées qu'ils n'y étaient encore jamais entrés, et si beau qu'ils désirèrent s'y établir pour toujours.

En écoutant le poète, Ernest s'imagina que le Grand Visage de pierre se penchait pour écouter lui aussi. Il scruta ardemment le regard enflammé du poète.

« Qui êtes-vous, hôte aux étranges dons ? » demanda-t-il.

Le poète posa le doigt sur le volume qu'Ernest était en train de lire.

« Vous avez lu ces poèmes, dit-il, vous me connaissez donc puisque c'est moi qui les ai écrits. »

Encore et toujours plus ardemment qu'auparavant, Ernest scruta les traits du poète, avant de se tourner vers le Grand Visage de pierre, puis, sa mine exprimant le doute, vers son hôte. Son expression se décomposa, il hocha la tête et poussa un soupir.

— Pourquoi êtes-vous triste ? demanda le poète.

— Parce que, répondit Ernest, toute ma vie j'ai attendu qu'une prophétie s'accomplisse et quand j'ai lu ces poèmes, j'ai espéré qu'elle puisse s'accomplir en vous.

— Vous espériez, reprit le poète en esquissant un vague sourire, trouver en moi l'image ressemblante du Grand Visage de pierre. Et vous êtes déçu, comme jadis par M. Amasselor puis par le père Sang-et-Tonnerre et Tête-de-Roc. Oui, Ernest, c'est ma triste destinée. Vous devez ajouter mon nom à ceux de ces trois hommes illustres et inscrire dans les annales un nouvel espoir déçu. Car c'est avec honte et tristesse que je le dis, Ernest, je ne suis pas digne d'être figuré par la majestueuse et bienveillante image qui est là-bas.

— Et pourquoi ? demanda Ernest. Il désignait du doigt le volume. Ces pensées-là ne sont-elles pas divines ?

— Elles procèdent de la Divinité par quelques traits, répondit le poète, on peut y percevoir le lointain écho d'un chant céleste. Mais ma vie, cher Ernest, n'a pas répondu à ma pensée. J'ai eu des rêves

splendides, mais ils sont restés des rêves, car j'ai vécu, et cela qui plus est de mon propre fait, dans un réel fait de piétres choses et de médiocrités. Parfois même, oserais-je le dire ? je manque de foi dans la magnificence, la beauté et la bonté que mes propres œuvres sont sensées avoir révélées avec un surcroît d'évidence dans la nature et la vie humaine. Pourquoi donc vous, dont la quête de bonté et de vérité est sans tache, pourquoi espéreriez-vous me retrouver dans cette image du divin qui est tout là-bas ?

Le poète parlait avec tristesse et ses yeux étaient embués de larmes. Et ceux d'Ernest l'étaient également.

À l'heure du coucher du soleil, ainsi qu'il avait fréquemment coutume de le faire, Ernest devait discourir en plein air devant une assemblée de gens du voisinage. Se prenant par le bras, le poète et lui se mirent en route vers l'endroit prévu et continuèrent à deviser chemin faisant. Il s'agissait d'un petit renfoncement dans les collines qui tournait le dos à un précipice gris et dont le front sévère s'adoucissait de l'agréable feuillage d'une variété de plantes grimpantes, lesquelles faisaient à la roche nue une tapisserie en accrochant leurs festons à toutes ses aspérités rugueuses. En léger surplomb, enchaînée dans un somptueux cadre de verdure, on voyait une niche assez grande pour accueillir une figure humaine et laisser libre cours à des mouvements comme ceux qui accompagnent spontanément le sérieux d'une réflexion sincère et l'émotion vraie. Ernest monta dans cette chaire naturelle et promena sur son auditoire en contrebas un regard d'une bienveillance familiale. Ils étaient qui debout, qui assis, qui allongé dans l'herbe, chacun à son gré, et le soleil du jour finissant dardait sur eux ses rayons obliques mêlant sa sobre bonhomie à la solennité d'un bosquet d'arbres centenaires qui obligaient les rayons dorés à passer sous leurs branches et entre leurs rameaux. Dans une autre direction on voyait le Grand Visage de pierre, qui offrait dans son aspect bienveillant la même cordialité débonnaire mêlée à la même solennité.

Ernest se mit à parler, faisant part aux gens de ce qu'il avait sur le cœur et à l'esprit. Il y avait de la puissance dans ses paroles car elles étaient en accord avec ses pensées ; et ses pensées avaient la

profondeur et le relief de la réalité car elles s'harmonisaient avec la vie qu'il avait toujours vécue. Ce n'était point une simple haleine qui sortait de la bouche de ce prédicateur mais les mots de la vie, car une vie de bonnes actions et d'amour sacré s'y était fondu. Des perles, pures et opulentes, s'étaient dissoutes dans le souffle de cette précieuse expiration. Le poète, tout en écoutant, ressentit que l'être et le caractère d'Ernest étaient d'une poésie plus noble que tout ce que lui-même avait couché par écrit. Les yeux brillants de larmes, il regarda le vénérable vieillard avec révérence et se dit en lui-même qu'il n'y avait jamais eu mine aussi digne de celle d'un prophète ou d'un sage que cette physionomie douce, paisible et pensive, nimbée qu'elle était d'une gloire de cheveux blancs. Dans le lointain, mais on le discernait nettement, très haut dans la lumière dorée du couchant, apparut le Grand Visage de pierre, cerné de brumes chenues, semblables aux cheveux blancs qui environnaient le front d'Ernest. Il y avait dans son aspect une ample et sublime bienveillance qui semblait s'étendre sur le monde.

À cet instant là, en sympathie avec une pensée qu'il s'apprêtait à exprimer, le visage d'Ernest revêtit une expression d'admirable grandeur, si pleine de générosité bienveillante que le poète, obéissant à un élan irrépressible, leva les bras en l'air et s'écria :

« Voyez ! Voyez ! C'est Ernest lui-même qui est l'image ressemblante du Grand Visage de pierre ! »

Alors tous regardèrent et virent que ce que disait le poète visionnaire était vrai. La prophétie s'était accomplie. Mais Ernest, ayant terminé ce qu'il avait à dire, saisit le bras du poète et reprit lentement le chemin de la maison, continuant d'espérer qu'un homme plus sage et meilleur que lui ferait son apparition plus tard et qu'il ressemblerait au GRAND VISAGE DE PIERRE.

L'image de neige. Miracle enfantin

En cette après-midi d'une froide journée d'hiver où le soleil dardait ses rayons glacés après une longue tempête, deux enfants demandèrent à leur mère la permission d'aller jouer dans la neige fraîchement tombée¹. Le plus âgé des deux était une fillette qu'en raison d'une nature douce et délicate et de la grande beauté qu'on lui prêtait, ses parents, avec d'autres personnes de son entourage, appelaient Violette². Mais son frère, lui, s'était vu décerner le nom de Pivoine³, eu égard au teint rougeaud de sa large frimousse ronde, qui pour tous évoquait l'éclat du soleil et celui de grandes fleurs rouges. Le père de ces deux enfants, un certain M. Lindsey, il importe de le souligner, était excellent homme mais prosaïque à l'extrême ; quincaillier de son état, il avait l'habitude sommaire d'examiner sous l'angle du bon sens toute chose qui se présentait à lui. Pour n'avoir pas le cœur moins tendre que d'autres, il avait la tête aussi dure et impénétrable, et par conséquent, peut-être, tout aussi vide, qu'une des marmites en fer ordinairement vendues dans son commerce. La mère en revanche était prédisposée à la poésie ; alliant candeur et beauté, telle une fragile fleur perlée de rosée, ce trait de caractère lui venait d'une jeunesse où dominait une imagination vive qui avait su résister aux routines poussiéreuses du mariage et de la maternité.

Ainsi donc, Violette et Pivoine, comme je l'annonçais, implorèrent leur mère de leur permettre de jouer dehors dans la neige nouvelle, car, malgré son aspect morne et maussade lorsqu'elle était tombée tourbillonnante du ciel grisâtre, celle-ci semblait très plaisante à présent que le soleil l'éclairait de ses rayons. Habitent dans une ville, les enfants n'avaient pour batifoler à leur aise qu'un petit jardin sur le devant ; séparé de la rue par une barrière blanche, il était sous l'ombrage d'un poirier et de deux ou trois pruniers ; il y avait quelques rosiers juste

sous les fenêtres du salon. Arbres et plantations, cependant, étaient à présent dénudés, et leurs rameaux étaient enveloppés de neige légère, faisant comme une frondaison hivernale avec, de-ci de-là, pour tout fruit, un glaçon qui pendait.

«Oui Violette... oui mon petit Pivoine, fit leur douce mère, allez donc jouer dans la neige nouvelle.»

Ce que disant, cette honnête femme emmitoufla de manteaux de laine ses chérubins, et de pèlerines rembourrées ; autour du cou leur mit un cache-nez, sur chaque paire de gambettes une paire de guêtres rayées, sur les menottes des moufles en laine peignée, et pour chacun un bisou en guise de talisman qui tiendrait en respect Jean Frimas⁴ le méchant. Et les deux enfants s'élancèrent ; en un saut et une cabriole les voilà dehors au beau milieu d'un gros amas de neige, d'où émerge Violette pareille à une niverolle ; le petit Pivoine, lui, en sort en s'ébrouant, la mine ronde tout épanouie. Quel bon temps ils passèrent ! À les voir folâtrer dans le jardin glacé, on aurait pu penser que la tempête s'était levée lugubre et implacable dans l'unique but d'apporter à Violette et Pivoine un nouveau joujou ; et qu'on les avait créés, quant à eux, tels les oiseaux des neiges, pour ne se réjouir que dans la tempête et à la vue du blanc manteau dont elle avait couvert le sol.

Enfin, une fois qu'ils se furent mutuellement saupoudrés de neige à poignées, Violette, après avoir ri de bon cœur en voyant l'allure du petit Pivoine, fut soudain saisie par une idée nouvelle.

— Pivoine, tu ressembles tout à fait à une image de neige, dit-elle, mais pour tes joues elles sont trop rouges. Et ça me fait penser ! Fabriquons une image avec de la neige... l'image d'une petite fille... et ce sera notre sœur pour de vrai, et elle viendra pour de vrai gambader et jouer avec nous tout l'hiver. Ça sera formidable, non ?

— Oui ! s'écria Pivoine, aussi distinctement qu'il pouvait s'exprimer car ce n'était qu'un petit garçon. Ce sera bien ! Et maman, elle la verra pour de vrai !

— Oui, reprit Violette, maman verra pour de vrai la nouvelle petite fille. Mais il ne faudra pas qu'elle la fasse entrer dans le salon, parce

qu'il y fait chaud, et tu sais, notre petite sœur de neige n'aimera pas la chaleur.

Et aussitôt les enfants se mirent à cette grande affaire de confectionner une image de neige qui gambaderait avec eux pour de vrai ; pendant ce temps, leur mère était assise derrière la fenêtre et des bribes de leur conversation lui parvenaient ; elle ne pouvait réprimer un sourire devant le sérieux qu'ils mettaient à l'entreprise. Ils semblaient véritablement s'imaginer qu'il n'y aurait pas l'ombre d'une difficulté à créer avec de la neige une petite fille douée de vie. Et, à la vérité, dût jamais miracle être accompli par nos mains, c'est avec simplicité et l'esprit confiant que nous nous acquitterons de cette tâche et, précisément, Violette et Pivoine étaient ainsi disposés au moment où ils se proposaient d'en accomplir un, sans même le savoir. Ainsi songeait la mère ; et elle songeait de même que la neige nouvelle, fraîchement tombée des cieux, serait un matériau de choix pour faire de nouveaux êtres, si du moins elle n'était point froide à l'excès. Elle contempla les enfants quelques instants encore, se réjouissant du spectacle de leurs petites silhouettes... la fille, grande pour son âge, gracieuse et souple, d'un teint si délicatement coloré qu'elle ressemblait plus à une pensée riante qu'à une matière tangible ; Pivoine, lui, s'épanouissait en largeur plus qu'en hauteur et se dandinait sur de robustes petites pattes, imposant comme l'éléphant bien que point si énorme. Puis la mère reprit son ouvrage. J'en oublie la nature, mais elle gansait un bonnet de soie pour Violette ou ravaudait une paire de bas pour les courtes jambes du petit Pivoine. Encore, cependant, et encore, puis encore d'autres fois encore, elle ne put s'empêcher de tourner la tête vers la fenêtre pour voir où les enfants en étaient de leur image de neige.

De fait, la vue de ces radieux petits anges au travail était infiniment exquise ! Et puis c'était vraiment chose extraordinaire d'observer quelle science consommée et quelle adresse ils déployaient en la matière. Pour l'essentiel, Violette avait pris la tête des opérations ; elle disait à Pivoine quoi faire, en façonnant elle-même de ses doigts fins⁵ toutes les parties délicates de l'effigie de neige, qui semblait, en réalité, non point tant être faite par les enfants que grandir entre leurs mains, et

eux babillaient et s'en amusaient. Tout cela était chez leur mère source d'un certain étonnement qui augmentait à force d'attention.

« Quels enfants exceptionnels que les miens ! songea-t-elle, et elle sourit avec une fierté toute maternelle, ce qui, du coup, la fit sourire par devers elle de sa propre fierté. Quels autres enfants auraient pu, du premier coup, faire avec de la neige chose aussi semblable à l'effigie d'une fillette ? Certes...mais il me faut maintenant terminer la nouvelle blouse de Pivoine, car son grand-père vient demain et je veux que le petit bonhomme soit tout beau. »

Elle prit donc la blouse et se remit bientôt assidûment à ses travaux d'aiguille comme les deux enfants à leur image de neige. Néanmoins, tandis que le va-et-vient de l'aiguille suivait la couture du vêtement, la mère s'allégeait heureusement la besogne en écoutant les voix insouciantes de Violette et de Pivoine. Sans cesse ils relançaient la conversation, et leurs langues faisaient preuve d'autant d'agilité que leurs mains et leurs pieds. Elle n'entendait pas distinctement, sauf par intermittence, ce qui se disait, mais simplement elle avait la douce impression que, d'humeur particulièrement affectueuse, ils s'amusaient au plus haut point en poursuivant leur commerce : faire l'image de neige était une affaire qui prospérait⁶. De temps à autre, lorsque d'aventure Violette et Pivoine parlaient plus fort, leurs paroles s'entendaient aussi distinctement que si elles eussent été prononcées au salon, là où la mère était installée. Ô combien délicieux les échos que ces paroles éveillaient dans son cœur, même s'il n'y avait dans leurs propos rien de particulièrement sensé ou de bien merveilleux, tout compte fait !

Mais chacun sait qu'une mère écoute avec le cœur bien plus qu'avec les oreilles ; et ainsi, bien souvent, elle s'enchante des trilles de musique céleste quand d'autres n'entendent rien de cette sorte.

— Pivoine, Pivoine ! lança Violette à son frère, qui avait rejoint un autre endroit du jardin, porte-moi un peu de cette neige fraîche, Pivoine, celle qui est tout là-bas dans le coin au fond, car nos pieds ne l'ont pas abîmée. J'en ai besoin pour la gorge de notre petite sœur

de neige. Pour faire cette partie là, tu sais, il faut qu'elle soit comme quand elle est tombée du ciel, bien pure !

— Tiens, Violette ! répondit Pivoine, de son ton brusque (mais si doux quand même) tout en luttant pour progresser au milieu des amas de neige à demi piétinés. Voilà la neige pour sa petite gorge. Oh Violette, ce qu'elle commence à paraître belle !

— Oui, dit Violette, d'un ton méditatif et apaisé, elle devient vraiment très très jolie notre petite sœur de neige. Je n'avais pas tout à fait idée, Pivoine, que nous pouvions faire une petite fille aussi mignonne que cela.

La mère, tout en écoutant, songea à quel point il serait délectable et dans la nature des choses que fortuitement des fées, ou mieux encore, des chérubins descendissent du paradis pour jouer, invisibles, avec ses anges à elle et les aider à faire leur image de neige, lui modelant des traits de bambin céleste ! Violette et Pivoine ne remarqueraient pas leurs immortels compagnons de jeu ; ils verrraient seulement l'image grandir en beauté à mesure de leur travail et penseraient avoir tout fait par eux-mêmes.

« Si enfants mortels sont dignes de tels compagnons, ce sont bien ma fillette et mon petit garçon ! » se disait intérieurement la mère avant de sourire de nouveau de son orgueil maternel. Cette idée s'empara néanmoins de son imagination et de temps à autre, elle jetait un coup d'œil par la fenêtre, rêvant à demi de voir, qui sait, les blonds enfants du paradis folâtrer avec sa petite Violette, leurs cheveux d'or pareils aux siens, et avec son Pivoine aux joues éclatantes.

À un moment donné, pendant quelques instants, les voix des deux enfants se fondirent en un bourdonnement affairé et sérieux : Violette et Pivoine exécutaient d'un heureux accord la besogne commune. Violette semblait toujours être l'esprit qui guide, tandis que Pivoine faisait plutôt office d'ouvrier pour lui apporter la neige qu'il prenait ici et là. À l'évidence cependant le petit garnement était à la hauteur et s'y entendait également en la matière !

« Pivoine, Pivoine ! s'écria Violette, car son frère était de nouveau à l'autre bout du jardin. Porte-moi les fines guirlandes de neige qui

se sont déposées là-bas sur les branches basses du poirier. Tu peux escalader le tas de neige pour y atteindre aisément. Il me les faut pour faire des bouclettes sur la tête de notre sœur de neige.

— Tiens, les voilà Violette ! répondit le garçonnet. Prends garde de ne pas les briser. Bien joué ! Bien joué ! Que c'est joli.

— N'a-t-elle pas l'air ravissante ? dit Violette d'un ton très satisfait, et maintenant il nous faut des petits glaçons brillants pour l'éclat de ses yeux. Elle n'est pas encore terminée. Maman va voir comme elle est belle mais papa va dire : « Bah ! sottises ! ... rentrez ! ne restez pas au froid ! »

— Il faut appeler maman pour qu'elle regarde depuis dedans, dit Pivoine, et de s'écrier vigoureusement : « Maman ! maman !! maman !!! Regarde dehors pour voir la jolie petite fille que nous faisons ! »

La mère posa un instant son ouvrage et regarda par la fenêtre. Or il advint que le soleil (c'était en effet une journée parmi les plus courtes de toute l'année) avait à ce point baissé, jusqu'à toucher presque le bord du monde, que les lueurs de son couchant venaient en oblique s'imposer au regard de la dame. Elle en était donc éblouie, vous le comprendrez, et ne fut pas en mesure d'apercevoir distinctement ce qu'il y avait dans le jardin. Et pourtant, dans l'entremise de l'aveuglante clarté du soleil et de la neige fraîche, elle distingua une petite silhouette blanche dans le jardin, qui semblait, à un degré étonnant, présenter un aspect d'humaine semblance. Elle vit aussi Violette et Pivoine – de fait elle les regardait plus qu'elle ne regardait l'image – elle vit les deux enfants toujours au travail ; Pivoine qui apportait de la neige fraîche et Violette qui l'appliquait sur l'effigie avec la science du sculpteur rajoutant de l'argile sur son modelage. Si confusément qu'elle discernât l'enfant de neige, la mère se disait intérieurement que jamais auparavant il n'y avait eu d'effigie de neige élaborée avec tant d'astuce, pas plus qu'il n'y avait eu fillette ou garçonnet aussi charmants pour s'y atteler.

«Ils font tout ce qu'ils font mieux que d'autres enfants, dit-elle, non sans beaucoup de suffisance. Rien d'étonnant à ce qu'ils fassent de meilleures images de neige !»

Elle s'assit de nouveau à son ouvrage et y mit autant d'entrain que possible ; avec le crépuscule qui s'annonçait, la blouse de Pivoine n'était pas encore terminée et grand-père allait arriver de bon matin par le chemin de fer. Ses doigts rapides allèrent ainsi de plus en plus vite. Les enfants, tout comme elle, n'avaient de cesse de s'affairer dans le jardin, et la mère, elle, restait à l'écoute, lorsque d'aventure elle saisissait un mot. Elle trouvait amusant d'observer la manière dont leur jeune imagination, à force de s'amalgamer à leur ouvrage, s'était laissée emporter par la tâche. Ils semblaient assurément convaincus que l'enfant de neige allait se mettre à gambader pour jouer avec eux.

— Ça nous fera une camarade épataante pour partager nos jeux tout l'hiver ! dit Violette. J'espère que papa ne va pas craindre qu'elle nous fasse attraper un rhume ! N'est-ce pas que tu vas l'adorer, Pivoine ?

— Oh oui, s'écria Pivoine. Et je lui ferais des câlins, et puis elle s'assoira tout près de moi pour boire un peu de mon lait chaud !

— Oh non, Pivoine, objecta Violette, avec sagesse et gravité. Certainement pas. Le lait chaud, ça ne va pas être bon pour sa santé, à notre petite sœur de neige. Elle est comme tous ceux du petit peuple de neige : ils mangent uniquement des glaçons. Non et non, Pivoine, on ne doit pas lui donner de boisson chaude.

Pendant une ou deux minutes le silence régna ; Pivoine, dont les courtes jambes ne fatiguaient jamais, avait repris son pèlerinage vers le fond du jardin. Brusquement, Violette s'écria avec force et allégresse :

— Regarde donc, Pivoine ! Viens vite ! Il y a eu une lueur qui a illuminé sa joue, et elle venait de ce nuage rose ! et la couleur n'est pas partie ! N'est ce pas que c'est beau ?

— Oui, c'est-beau, répondit Pivoine, détachant les syllabes avec une précision calculée. Oh Violette, regarde un peu sa chevelure ! Elle est toute dorée !

— À coup sûr, dit Violette tranquillement, comme si, à l'évidence, cela allait de soi. Cette couleur, vois-tu, vient des nuages dorés que

nous voyons là-haut dans le ciel. Notre sœur est presque terminée à présent. Mais il nous faut lui faire des lèvres très rouges... plus rouges que ses joues. Peut-être, Pivoine, qu'elle va rougir si nous l'embrassons tous les deux !

Et c'est ainsi que la mère entendit deux petits claquements secs, comme si, au même moment, ses enfants déposaient un baiser sur la bouche, évidemment gelée, de l'image de neige. Mais comme cela ne semblait pas donner aux lèvres une rougeur satisfaisante, Violette, ensuite, suggéra de solliciter de l'enfant de neige qu'elle déposât un baiser sur la joue rubiconde de Pivoine.

— Allons, 'tite sœur de neige, embrasse-moi ! s'écria Pivoine.

— Là, elle t'a embrassé, reprit Violette, et voilà ses lèvres toutes vermeilles. Et en plus, ça l'a fait rougir un petit peu !

— Comme il était froid ce baiser ! s'écria Pivoine.

À cet instant passa un souffle de vrai vent d'ouest⁷ qui balaya le jardin en faisant trembler les fenêtres du salon. Il parut si chargé du froid de l'hiver que la mère fut sur le point de heurter le carreau à l'aide du dé qui lui coiffait le doigt afin d'inviter les enfants à rentrer, quand soudain leurs voix se mirent à l'unisson pour lui crier quelque chose, sur un ton qui n'était pas celui de la surprise. À l'évidence pourtant il y avait chez eux une bonne part d'excitation ; ils semblaient en fait se réjouir de quelque événement qui venait de se passer, mais dont ils désiraient qu'il survînt et l'escomptaient même depuis le départ.

— Maman ! Maman ! Notre petite sœur de neige est finie, et elle gambade dans le jardin avec nous !

— Mes enfants sont vraiment de petits êtres débordants d'imagination ! pensa la mère en faisant les derniers points au vêtement de Pivoine. Et combien étrange qu'ils me rendent presque autant enfant qu'ils le sont eux-mêmes ! C'est à peine si je puis m'empêcher de croire à cet instant que l'image de neige a réellement pris vie !

— Maman chérie ! s'écria Violette, s'il te plaît, regarde voir dehors quelle gentille compagne partage nos jeux !

La mère, à cette supplique, ne put différer plus longtemps le regard qu'il lui fallait jeter par la fenêtre. Le soleil avait à présent disparu du

ciel, mais il avait laissé en héritage cette part de somptueuse clarté par où, dans la pourpre dorée des nuages, se fabrique toute la splendeur des crépuscules d'hiver. Mais il n'y avait pas le moindre reflet, pas de point d'intensité qui pût éblouir, sur la fenêtre ou sur la neige, à telle enseigne que la brave femme pouvait embrasser le jardin du regard et y apercevoir toute chose et chacun. Et que croyez-vous qu'elle y vit ? Violette et Pivoine, bien sûr, ses deux chers petits. Allons ! Ne vit-elle point quelque chose ou quelqu'un d'autre ? Eh bien, si vous voulez m'en croire, il y avait une fillette à l'allure de silhouette aux frêles contours, tout de blanc vêtue, joues roses et bouclettes aux reflets dorés, qui jouait à l'envi dans le jardin avec les deux enfants. Cette enfant, quoique inconnue, semblait entretenir avec Violette et Pivoine, comme eux avec elle, des rapports empreints d'autant de familiarité que si tous les trois avaient été compagnons de jeux pendant la totalité de leur jeune existence. La mère pensa par devers elle qu'il devait certainement s'agir là de la fille d'un des voisins et qu'elle avait traversé la rue pour jouer avec Violette et Pivoine lorsqu'elle les avait aperçus dans le jardin. Attentionnée, la dame alla du coup à la porte, avec le projet d'inviter dans son confortable salon la petite fugitive ; en effet, avec la disparition du soleil, l'atmosphère, dehors, fraîchissait et le froid était déjà intense.

Mais, ayant ouvert la porte d'entrée, elle s'immobilisa un instant sur le seuil, ne sachant s'il était bien convenable de demander à l'enfant d'entrer, ou si même elle devait lui adresser la parole. En fait, elle doutait presque qu'il pût vraiment s'agir d'une enfant, à moins que ce ne fût une légère guirlande de neige fraîchement tombée, qu'emportait au hasard dans le jardin le souffle glacial de la bise d'ouest. L'aspect de la petite inconnue avait quelque chose de décidément très singulier. Parmi tous les enfants du voisinage, la dame ne se souvenait pas qu'il y eût un visage comme celui-ci, avec sa pure blancheur, la délicatesse de son teint rose, et ces bouclettes dorées qui lui dansaient sur le front et les joues. Et quant à ses habits, qui étaient entièrement faits de blanc et flottaient dans la brise⁸, aucune femme raisonnable n'en eût mis de cette sorte sur les épaules d'une petite fille lors même qu'on l'envoyait



«Once, in the course of their play, the strange child placed herself between Violet and Peony, and taking a hand of each, skipped merely forward, and they along with her.»

(*The Snow Image*, New York, James G. Gregory, 1864,
illustrations de Marcus Waterman, p. 16)

jouer dehors, et en plein cœur de l'hiver. La simple vue de ces petits pieds que rien au monde ne recouvrat si ce n'est une paire de ballerines blanches bien trop fines, faisait frissonner cette mère attentionnée et circonspecte. Néanmoins, quelle que fût l'insouciance dont témoignait sa tenue aérienne, l'enfant semblait n'être en aucune façon incommodée par le froid, mais dansait sur la surface de la neige avec une légèreté telle que c'est à peine si la pointe de son pied y laissait une empreinte ; tandis que Violette parvenait tout juste à suivre son allure, et que ralenti par ses courtes pattes, Pivoine devait s'attarder en arrière.

À un moment donné de leur jeu, l'enfant inconnue s'interposa entre Violette et Pivoine et, les prenant chacun par une main, fit rien moins qu'un bond en avant – et eux l'accompagnèrent dans son mouvement. Toutefois, presque aussitôt, Pivoine retira la main qu'il avait refermée sur celle de l'enfant, et se mit à la frotter comme si le froid lui causait des picotements dans les doigts ; Violette dans le même temps se dégageait aussi, quoique avec une moindre brusquerie, faisant savoir avec gravité qu'il était préférable de ne pas se tenir par la main. La demoiselle aux blanches atours ne disait mot et dansait alentour avec le même entrain joyeux qu'auparavant. Si Violette et Pivoine n'étaient pas décidés à jouer avec elle, elle savait tout aussi bien se faire un compagnon de jeu du vent d'ouest qui, glacial, la transportait de son souffle persistant et vigoureux par tout le jardin, en s'autorisant avec elle de telles privautés qu'il semblait que leurs liens d'amitié dussent ne pas dater d'hier. Pendant ce temps, la mère demeurait immobile sur le seuil, se demandant comment il était possible qu'une petite fille ressemblât tant à de la neige prise dans un tourbillon, ou de la neige dans un tourbillon à une petite fille.

Elle appela Violette et s'adressa à elle en murmurant.

— Violette ma chérie, quel est donc le nom de cette enfant ? demanda-t-elle. Habite-t-elle dans le voisinage ?

— Mais enfin, très chère maman, répondit Violette, riant à la pensée que sa mère ne comprenait rien à une affaire pourtant si simple, c'est notre petite sœur de neige, celle que nous avons faite à l'instant.

— Oui, chère maman, s'écria Pivoine, qui arrivait en courant à la hauteur de sa mère, en levant les yeux vers son visage. C'est notre image de neige ! N'est ce pas une aimable 'tite enfant ?

À cet instant un vol de niverolles⁹ apparut, fendant l'air à tire d'aile. Comme il est bien naturel, elles restèrent à l'écart de Violette et Pivoine. Mais, et ceci paraissait étrange, elles s'approchèrent aussitôt de l'enfant aux habits blancs, voletèrent en rond autour de sa tête, se posèrent sur ses épaules et semblèrent réclamer qu'on reconnaisse en elle une vieille connaissance. Quant à elle, elle était à l'évidence tout aussi ravie de voir ces petits passereaux, qui ont le vieil hiver pour grand-père, qu'eux de la voir elle, et en signe de bienvenue elle étendit les deux mains. Ils tentèrent incontinent, tous et chacun d'entre eux, de se poser sur ses deux paumes, et sur les doigts fins et les pouces de ses deux mains, s'y bousculant en foule dans l'immense bruissement de leurs ailes minuscules. Un de ces aimables petits oiseaux vint se lover tendrement sur son sein ; un autre lui effleura les lèvres de son bec. Et ce faisant ils montraient autant de joie et semblaient tout aussi à l'aise dans leur élément que lorsqu'on les voit batifoler avec la neige qui tombe en tempête.

Violette et Pivoine, immobiles, riaient à ce charmant spectacle ; car les amusements auxquels se livrait leur nouvelle compagne avec ces migrants aux courtes ailes leur procuraient presque autant de plaisir que s'ils y prenaient part eux-mêmes.

— Violette, dit sa mère, plongée dans un profond embarras, dis-moi la vérité, sans te moquer. Qui est cette petite fille ?

— Ma maman chérie, répondit Violette, et avec sérieux elle regardait sa mère bien en face, apparemment surprise qu'elle eût besoin d'un surcroît d'explication, je te l'ai dit et c'est vrai. C'est notre petite image de neige, celle que nous avons faite, Pivoine et moi. Pivoine lui aussi te le dira, aussi bien que moi.

— Oui, maman, affirma Pivoine solennel, et la gravité se lisait sur sa petite frimousse rubiconde, c'est 'tite enfant de neige. N'est-elle point jolie ? Mais, maman, sa main, elle est rudement froide.

Tandis que la maman ne savait trop que penser ni que faire, le portail côté rue s'ouvrit brusquement et le père de Violette et Pivoine apparut, emmitouflé dans une vareuse bleue en gros tissu de marine, un bonnet de fourrure enfoncé jusqu'aux oreilles et des gants fort épais aux mains. M. Lindsey, homme d'âge mûr, arborait sur son visage rougi par le vent et buriné par la froidure un air de lassitude et pourtant de bonheur, comme s'il avait vaqué à ses affaires tout au long de la journée et était content de regagner la quiétude de son foyer. Ses yeux s'éclairèrent à la vue de son épouse et des enfants, même s'il ne put retenir une ou deux expressions d'étonnement, surpris qu'il était de trouver toute la famille dehors par une journée aussi maussade, et qui plus est à la nuit tombée. Il remarqua bientôt la petite inconnue qui batifolait ici et là dans le jardin, telle une guirlande de neige, et la troupe des niverolles qui lui voletaient autour de la tête.

— Et quelle petite fille cela peut-il bien être, je vous prie ? interrogea cet homme de grand bon sens. Il faut que sa mère soit bien folle pour la laisser sortir par le temps que nous avons eu aujourd'hui sans rien d'autre que cette mince robe blanche et ces chaussons légers.

— Mon cher époux, dit sa femme, je n'en sais pas plus que vous sur cette petite. Quelque enfant du voisinage, je présume. Nos enfants à nous, Violette et Pivoine, ajouta-t-elle, et à répéter une histoire si absurde elle se prenait à rire d'elle-même, soutiennent qu'il s'agit d'une image de neige à laquelle ils se sont affairés dans le jardin pendant le plus clair de l'après-midi.

Tout en parlant, la mère hasarda un bref regard vers l'endroit où l'image de neige des enfants avait été faite. Quelle ne fut pas sa surprise en s'apercevant qu'il n'y avait pas la moindre trace de tant de labeur ! point du tout d'image ! point de tas de neige amassé ! point de rien du tout, à l'exception de petites empreintes de pas formant cercle autour d'un espace vide !

— Voilà qui est fort étrange ! dit-elle.

— Qu'y a-t-il d'étrange, chère mère ? demanda Violette. Cher père, ne voyez-vous point ce qu'il en est ? C'est notre image de neige, celle

que Pivoine et moi avons faite, parce que nous voulions une autre compagne pour nos jeux. N'en est-il pas ainsi, Pivoine ?

— Oui, papa, s'écria le rubicond Pivoine. Que c'est notre 'tite sœur de neige. N'est-elle pas belle ? Mais qu'il était froid le bisou qu'elle m'a donné !

— Allons donc, enfants que vous êtes, sottises que cela ! s'écria le brave et honnête père, dont, ainsi que nous le laissions entendre plus haut, la façon de considérer les choses était par trop empreinte de bon sens. Ne me parlez point qu'on fabrique à partir de neige des formes qui prennent vie. Femme, allons ; cette petite inconnue ne saurait rester un instant de plus exposée à l'air glacial. Nous allons la faire entrer au salon ; et tu lui chaufferas du pain et du lait pour son souper afin de la réconforter du mieux que tu peux. Pendant ce temps, je pars m'enquérir auprès de voisins ; ou, si nécessaire, je vais envoyer par les rues le crieur municipal, afin de donner avis public qu'une enfant s'est égarée.

Ce que disant, cet homme honnête au grand cœur se dirigeait déjà vers la petite demoiselle blanche rempli des meilleures intentions du monde. Mais Violette et Pivoine, l'une et l'autre prenant soudainement leur père par la main, l'implorèrent instamment de ne point la faire entrer.

— Cher père, s'écria Violette, se mettant face à lui, c'est vrai ce que je t'ai raconté ! C'est bien notre petite fille de neige, et elle ne peut continuer de vivre qu'aussi longtemps qu'elle respire la froide bise d'ouest. Ne la fais point rentrer dans la pièce où il fait très chaud !

— Oui, père, cria Pivoine, et il martelait le sol de son petit pied tant sa conviction était intense, que c'est rien que notre 'tite enfant de neige ! Et elle va pas aimer du tout la grosse chaleur du feu qui brûle !

— Bêtises ! enfants que vous êtes, bêtises ! bêtises ! s'écria le père, à demi fâché et à demi se moquant de ce qu'il considérait comme un entêtement ridicule de leur part. Rentrez dans la maison prestement, et sans perdre un instant ! Il est à présent trop tard pour jouer plus

avant. Il me faut prendre soin de cette petite fille immédiatement, ou elle va attraper la mort avec ce froid !

— Mon époux ! Mon cher époux ! dit sa femme en baissant la voix — car elle avait observé étroitement l'enfant de neige et se posait plus de questions que jamais — il y a quelque chose de fort singulier dans tout ceci. Tu vas me trouver ridicule — mais — mais n'est-il point possible que quelque ange invisible ait été séduit par la simplicité et la bonne foi avec laquelle nos enfants se sont mis à leur entreprise ? Ne se peut-il qu'il ait consacré une heure de son immortelle existence à jouer avec ces deux chères petites âmes ? Et que le résultat en soit ce que nous appelons un miracle ? Non, non ! Ne te moque point ; je vois à quel point c'est là une idée ridicule !

— Ma chère épouse, répondit le mari en riant de tout son cœur, tu es aussi enfant que Violette et Pivoine.

Et en un sens c'était bien vrai, car elle avait, au cours de sa vie, conservé un cœur plein de foi et de simplicité enfantine, qui avait la pureté et la limpidité du cristal ; et avec un regard qui voyait toutes choses au travers de cette substance transparente, elle apercevait parfois des vérités si profondes qu'elles passaient pour d'absurdes bêtises auprès des autres, et ils s'en gaussaient.

À présent cependant l'aimable M. Lindsey avait pénétré dans le jardin, ayant échappé à l'étreinte de ses deux enfants qui, de leurs voix aiguës, continuaient de le poursuivre en l'implorant de permettre à l'enfant de neige de demeurer à s'amuser dans la froidure du vent d'ouest. L'approche du père fit fuir les oiseaux des neiges, qui prirent leur envol. La petite demoiselle blanche, également, s'enfuit à reculons, hochant la tête comme pour dire : « Je t'en prie, ne me touche pas ! »¹⁰, et la polissonne, à ce qu'il semblait, s'arrangea pour qu'il dût traverser la neige au plus épais. À un moment, le brave homme trébucha, fit une série de mouvements désordonnés et s'étala face en avant, si bien que, lorsqu'il se ramassa pour se redresser, la neige adhérait à la toile rugueuse de sa vareuse, pour lui donner, outre un aspect hivernal, la blancheur d'une image de neige qui aurait atteint une taille extrême. Quelques voisins, cependant, qui le voyaient depuis leur fenêtre,

se demandaient quelle mouche pouvait bien avoir piqué ce pauvre Lindsey qui courrait par tout le jardin à la poursuite d'un tourbillon de neige emporté, tantôt de ci tantôt de là, par les caprices de la bise d'ouest. À force de lui donner la chasse, et non sans beaucoup de peine, il accula la petite inconnue dans un recoin où elle ne fut plus en mesure de lui échapper. Son épouse n'avait cessé de regarder et, comme l'on était presque au crépuscule, elle fut frappée d'étonnement en voyant la façon dont l'enfant de neige luisait et scintillait, et dont elle semblait répandre une incandescence qui se diffusait alentour ; et une fois poussée dans le recoin elle eut, véritablement, l'éclat d'une étoile ! Un éclat qui avait, en outre, une froide brillance, comme celle d'un glaçon sous la lune. Son épouse trouva étrange que M. Lindsey n'aperçût rien de remarquable dans l'aspect de l'enfant de neige.

« Viens donc, singulière petite créature ! s'écria l'honnête homme en l'empoignant par la main, je te tiens enfin, et je vais te réconforter malgré que tu en aies. Nous allons enfiler sur tes petits pieds glacés une belle paire de bas tricotés bien chauds, et tu vas pouvoir t'envelopper dans un bon gros châle bien douillet. Et ton pauvre petit nez tout blanc, je crains bien que le froid ne l'ait gelé. Qu'importe, nous allons arranger ça. Suis moi, nous rentrons. »

Et c'est ainsi que, affichant un sourire d'extrême bienveillance sur son visage sage quoique violet de froid, cet homme affable et plein de bonnes intentions prit l'enfant de neige par la main pour la conduire vers la maison. L'air accablé, elle le suivit à contre-cœur ; c'en était fini de sa figure radieuse et scintillante ; alors que l'instant d'avant elle resplendissait comme un soir de gel que les étoiles constellaient de pierreries dans le rougeoiement glacé du couchant, elle avait à présent l'allure atone et languissante d'une débâcle. Violette et Pivoine regardèrent bien en face ce bon M. Lindsey qui lui faisait gravir les degrés menant à la porte ; ils avaient les yeux remplis de larmes, que le froid figeait avant qu'elles puissent leur couler sur les joues ; ils lui adressèrent une nouvelle objurgation pour le presser de ne point faire entrer leur image de neige. « Ne point la faire entrer ! » s'exclama-t-il plein de bonté. « Mais enfin, tu es folle, ma petite Violette – et toi

presque autant, mon petit Pivoine ! Elle est déjà si froide que sa main a presque gelé la mienne malgré l'épaisseur de mes gants. Voulez-vous donc la faire mourir de froid ? »

Sa femme, tandis qu'il montait l'escalier, avait fixé la petite inconnue blanche d'un long regard fervent, empreint de stupéfaction et presque de crainte respectueuse. À peine savait-elle s'il s'agissait d'un rêve ou non ; mais elle ne pouvait empêcher que lui prît la fantaisie de voir sur le cou de l'enfant l'empreinte délicate des doigts de Violette. On aurait précisément dit que Violette, en procédant au façonnage de l'image, avait tapoté l'endroit d'une main délicate, négligeant ensuite de procéder à un lissage pour éliminer tout à fait les marques de pression.

« Après tout, mon époux, dit la mère, revenant à son idée que jouer avec Violette et Pivoine ferait le délice des anges comme cela faisait le sien – après tout, elle présente vraiment une étrange ressemblance avec une image de neige ! Je crois effectivement qu'elle est faite de neige. »

Le souffle d'une bouffée de bise d'ouest heurta au passage l'enfant de neige, et derechef elle scintilla comme une étoile.

« De neige ! répéta le bon M. Lindsey, tirant l'hôte rétif pour lui faire franchir son seuil hospitalier. Rien d'étonnant à ce qu'elle ressemble à de la neige. Elle est à demi gelée, la pauvre petite. Mais une bonne flambée va tout arranger ! »

Sans plus de discours, et toujours semblablement animé des meilleures intentions, ce personnage, bienveillant au plus haut point et rempli du plus grand bon sens, fit sortir de l'air glacé la petite demoiselle blanche pour la conduire, s'étiolant, s'étiolant à mesure, toujours et plus encore, dans son salon douillet. Un poêle Heidenberg¹¹, rempli jusqu'à la gueule d'anthracite porté à incandescence, projetait une lueur intense par le mica de sa porte métallique, et le récipient d'eau placé dessus en était tout fumant et bouillonnant d'agitation. Une odeur chaude de huis-clos étouffant emplissait la pièce. Sur le pan du mur opposé, loin du poêle, un thermomètre marquait trente degrés. Le salon, tendu de rideaux rouges et couvert d'un tapis rouge, offrait

un aspect chaud assorti à la chaleur qu'on y ressentait. Étant donné l'écart d'atmosphère entre l'intérieur de la maison et le froid crépuscule d'hiver au dehors, on avait l'impression de franchir d'un pas la distance qui sépare la Nouvelle-Zemble des plus chaudes régions de l'Inde¹², ou d'entrer dans un four au sortir du pôle Nord. Ah ça oui ! l'endroit était tout indiqué pour la petite inconnue blanche¹³.

L'homme de bon sens plaça l'enfant de neige sur la carpette, pile devant le poêle qui fumait et chuintait.

«Ainsi la voilà bien installée ! s'écria M. Lindsey, et il se frottait les mains en promenant son regard alentours, un sourire aux lèvres, le plus plaisant qui se fût jamais vu. Fais comme chez toi, mon enfant.»

Quel air triste, triste et accablé elle avait, la petite demoiselle blanche ; immobile sur le devant-de-foyer, le souffle brûlant du poêle la transperçait comme une calamité. Elle jeta une fois vers la fenêtre un regard chargé de regret et entr'aperçut, à travers les rideaux rouges, les toits couverts de neige et le scintillement glacé des étoiles, et toute la délicieuse intensité de la nuit glaciale. Le vent maussade secouait avec fracas les carreaux des fenêtres comme s'il la sommait de sortir. Mais l'enfant de neige était là à s'étioler devant le poêle ardent.

L'homme de bon sens, pourtant, ne remarquait rien d'anormal.

«Allons, femme, dit-il, qu'on lui procure sans plus attendre une paire de gros bas et un châle ou une couverture de laine ; et dis à Dora de lui donner un souper bien chaud dès que le lait va bouillir. Violette et Pivoine, de votre côté, vous allez distraire votre jeune amie. Ça la rend toute triste, voyez-vous, de se retrouver chez des gens qu'elle ne connaît pas. Pour ma part, je m'en vais faire la tournée des voisins afin de découvrir où elle demeure.»

La mère, pendant ce temps, s'était mise en quête du châle et des bas ; toute subtile et délicate qu'ait été l'idée qu'elle s'était faite en propre de l'affaire, elle avait, comme toujours, cédé devant le matérialisme obstiné de son époux. Sans tenir compte des remontrances de ses deux enfants, qui persistaient à dire, dans un murmure désapprobateur, que leur petite sœur de neige n'aimait vraiment pas du tout la chaleur, le brave M. Lindsey s'en alla en refermant soigneusement derrière lui la

porte du salon. Relevant sur ses oreilles le col de sa vareuse, il émergeait de la maison et avait à peine atteint le portail côté rue quand il fut rappelé par les hurlements de Violette et Pivoine, et le heurt répété d'un doigt coiffé d'un dé à coudre contre la fenêtre du salon.

— Mon époux ! Mon époux ! s'écria sa femme, dont le visage horrifié se laissait voir à travers les vitres du salon, ce n'est plus la peine d'aller à la recherche des parents de cette enfant.

— Nous te l'avions bien dit, père, hurlèrent Violette et Pivoine tandis qu'il était de retour dans le salon. C'est toi qui a voulu la faire entrer ; et à présent notre pauvre pe-ti-te sœur de neige chérie est fondue, la pauvre !

Et leur tendre petit visage était décomposé sous l'effet des larmes, si bien que leur père, voyant quelles choses étranges se produisent de temps à autre dans le monde de tous les jours, n'était pas sans éprouver quelque angoisse à la pensée que ses enfants eux aussi risquaient peut-être bien de fondre. Réduit à la plus extrême perplexité, il exigea de son épouse une explication. Tout ce qu'elle put lui répondre fut que les hurlements de Violette et Pivoine l'ayant rappelée au salon, elle n'avait plus trouvé trace de la petite demoiselle blanche, à moins qu'il ne se fût agi des restes d'un amas de neige qui continuait de fondre sur la carpette en disparaissant sous ses yeux.

— Et voici tout ce qui en reste, ajouta-t-elle en désignant du doigt une grosse flaqué d'eau répandue devant le poêle.

— Oui, père, dit Violette en lui adressant à travers ses larmes un regard réprobateur, c'est là tout ce qui reste de notre petite sœur de neige !

— Méchant père, s'écria Pivoine, martelant le sol du pied et – je frémis à le dire – agitant son petit poing fermé à l'adresse de cet homme de bon sens. Nous t'avions dit ce qu'il en serait ! Pourquoi l'as-tu forcée à entrer ?

Et ainsi le poêle Heidenberg, à travers le mica de sa porte, semblait poser sur ce bon M. Lindsey l'éclat d'un regard flamboyant, tel un démon à l'œil rouge¹⁴ qui se réjouit en triomphateur des méfaits qu'il a causés.

Ce que vous venez de lire, vous le noterez, fut l'un de ces cas infréquents, même s'il en advient de temps à autre, où l'on a vu le sens commun être pris en défaut. L'histoire remarquable de l'image de neige, même si elle peut passer pour une affaire bien puérile aux yeux de cette catégorie de gens sagaces à laquelle appartient le bon M. Lindsey, contient néanmoins, une fois moralisée au moyen de diverses méthodes, de quoi servir grandement à leur édification. Ainsi enseignerait-elle, par exemple, si cela se pouvait, qu'il incombe aux hommes, et tout particulièrement aux hommes de bien, de se pencher attentivement sur ce qu'ils comptent faire, et, avant d'agir selon le penchant de leurs intentions philanthropiques, d'avoir pour ainsi dire l'assurance de comprendre en tout point la nature et les tenants de l'affaire en question. Ce qui se présente comme un élément de bien pour un être en particulier peut peut-être s'avérer un mal absolu pour un autre, à l'image de la chaleur du salon, suffisamment idoine pour des enfants de chair et de sang comme Violette et Pivoine – quoique guère saine, même pour eux – mais qui porte en soi l'anéantissement pur et simple pour l'infortunée image de neige.

Mais après tout, il n'y a nulle leçon à donner à des sages de l'acabit du bon M. Lindsey. Ils savent tout – c'est certain ! –, tout ce qui a été, tout ce qui est et tout ce qui, dans une quelconque hypothèse, sera ; et dût quelque phénomène, qu'il vienne de la nature ou de la Providence, transcender leur système, ils ne l'admettront point, quand bien même il se produirait sous leur nez.

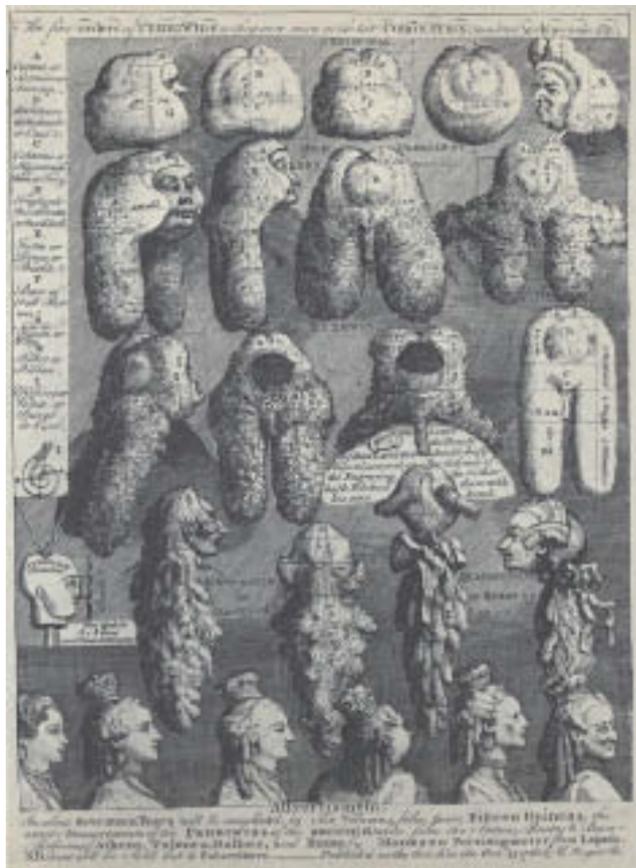
«Femme, dit M. Lindsey après un accès de silence, voyez quelle quantité de neige les enfants ont apportée sous leurs pieds en rentrant ! Cela fait comme une mare ici devant le poêle. Demandez, je vous prie, à Dora de prendre des linges pour venir l'éponger !»

THE
SNOW IMAGE



NEW YORK:
JAMES G. GREGORY.

N.Y.P.



William Hogarth (1697-1764),
The Five Orders of Periwigs (1761).

Touffe-en-Plume. Légende moralisée

«Dickon¹, s'écria la mère Rigby, un tison pour ma pipe !»

Cette pipe, la digne vieille l'avait à la bouche lorsqu'elle prononça ces paroles. Elle l'avait fichée là après l'avoir bourrée de tabac, sans néanmoins, pour l'allumer, s'être penchée vers l'âtre, et de fait, il n'apparaissait pas qu'on eut fait de feu ce matin-là. Incontinent toutefois, dès l'ordre donné, un rougeoiement intense émana du fourneau de la pipe, et une bouffée de fumée sortit des lèvres de la mère Rigby. D'où provenait le tison en question, et comment il fut déposé par une main invisible, il ne m'a jamais été donné de le découvrir.

«Fort bien ! lâcha la mère Rigby, et elle fit un signe de la tête. Soyez remercié, Dickon ! Et à présent, passons à la fabrication de cet épouvantail. Demeurez à portée de voix, Dickon, s'il arrivait que j'aie de nouveau besoin de vos services.»

La bonne dame s'était levée de si bon matin (l'aube en effet pointait à peine) pour se mettre à la confection d'un épouvantail qu'elle entendait installer en plein milieu de sa parcelle de maïs. À peine avait-on, cette semaine-là, passé la mi-mai, que déjà corbeaux et merles avaient avisé les jeunes pousses vertes et retroussées que la plante laissait timidement dépasser du sol. Par conséquent, elle avait la ferme intention de concevoir un épouvantail d'aspect aussi vivant qu'il s'en vit jamais, et de le parachever, sans plus attendre et de pied en cap, afin qu'il prît sa faction le matin même. Or (chose que tout le monde sait sans doute)² la mère Rigby, sorcière parmi les plus avisées de Nouvelle-Angleterre, détenait les plus grands pouvoirs ; elle eût donc pu, sans guère prendre de peine, confectionner un épouvantail³ assez laid pour que le ministre lui-même en fût saisi de frayeur. En cette occasion pourtant, bien disposée comme rarement à son réveil, et sous l'effet plus émollient encore de son tabac à pipe, elle décida

de réaliser quelque chose qui fût non point hideux et repoussant mais de préférence beau, élégant et splendide.

« Je ne désire point installer d'affreux croquemitaine sur ma parcelle de maïs, et pour ainsi dire à ma porte, déclara la mère Rigby pour elle-même en exhalant une bouffée, je le pourrais si cela me chantait, mais je suis lasse de donner dans les merveilles, et je vais donc me confiner à l'ordinaire et au quotidien pour changer un peu. Par ailleurs, pas la peine d'aller faire peur aux petits enfants deux lieues à la ronde, toute sorcière que je suis. »

Décision fut donc prise dans son esprit que l'épouvantail serait la représentation d'un élégant gentilhomme de l'époque, dans la mesure des matériaux à sa disposition. Autant, peut-être, détailler les articles qui entrèrent au premier chef dans la composition de cette effigie.

Le plus important d'entre tous, probablement, bien qu'il ne payât guère de mine, était un certain manche à balai que la mère Rigby avait bien des fois monté à l'heure de minuit lors de fougueuses chevauchées dans les airs et qui présentement faisait office à l'épouvantail d'épine dorsale, ou, pour user d'une expression de néophyte, de colonne vertébrale. L'un de ses bras était un fléau estropié manié par le bonhomme Rigby autrefois, avant que sa moitié ne l'expédie, à force de lui causer des soucis, loin des tracas de ce monde ; l'autre, sauf erreur, se composait d'un moussoir et d'un barreau de chaise rompu, liés sans tenir ferme à la jointure du coude. Quant à ses jambes, la droite était un manche de sarcloir, et la gauche un vague bout de bois fort quelconque, tout droit sorti du bûcher. En guise de poumons, estomac et autres attributs de cette sorte, un sac à farine rembourré de paille suffit à l'affaire. Ainsi avons-nous composé le squelette et l'entièvre physiologie de l'épouvantail, à l'exception de la tête ; il y fut admirablement pourvu au moyen d'un potiron quelque peu ridé et racorni dans lequel la mère Rigby creusa deux trous pour les yeux et une fente pour la bouche, laissant une sorte de bouton bleuâtre se faire passer pour un nez. Et vraiment cela faisait un visage tout à fait respectable.

«En tout cas, j'ai vu bien pire sur des épaules humaines, dit la mère Rigby. Et il ne manque pas d'élégants gentilshommes qui ont une tête de potiron, à l'instar de mon épouvantail⁴.»

Mais, dans cette affaire, c'est à ses habits qu'il devait revenir de faire l'homme. Aussi la brave vieille décrocha-t-elle d'une patère un antique manteau prune sorti de chez quelque faiseur londonien, et certes des reliques de broderies en ornaient les ourlets, poignets, rabats de poches et boutonnières, mais il était pitoyablement passé et élimé, rapiécé aux coudes, les basques en lambeaux et partout usé jusqu'à la trame. Sur son devant gauche il y avait un trou rond, où peut-être on avait arraché l'étoile de quelque ordre de noblesse à moins que le cœur ardent du quidam qui l'avait jadis porté ne l'eût entièrement consumé à cet endroit. Aux dires du voisinage, ce somptueux vêtement appartenait à la garde-robe de l'Homme noir, et le laisser en dépôt dans la chaumine de la mère Rigby lui était une commodité chaque fois qu'il souhaitait, en l'endossant, se donner grand air pour paraître à la table du gouverneur. Il y avait aussi, assorti au manteau, un gilet de velours d'une taille fort ample, anciennement brodé d'un ramage qui avait été doré mais dont l'éclat, intense comme celui des feuilles d'érable au mois d'octobre, avait tout à fait disparu du matériau dont il était fait. Venait ensuite une paire de culottes autrefois portée par le gouverneur français de Louisbourg⁵; d'un rouge écarlate, elle avait été, par le genou, au contact de la basse marche du trône de Louis le Grand. Le Français avait fait présent de cette défroque au sorcier d'une tribu indienne, lequel s'en était défait auprès de la vieille contre une demi-pinte environ de breuvage fort lors d'une des cérémonies dansées qui les réunissaient en forêt. Par dessus le marché, la mère Rigby produisit une paire de bas de soie qu'elle enfila sur les jambes de l'effigie, où ils ne présentèrent guère plus de substance qu'un rêve car, par les trous, le bois de ces deux tiges laissait apercevoir sa déplorable réalité. Pour terminer, elle posa la perruque de son défunt époux⁶ sur l'épiderme dénudé du potiron et couronna le tout d'un tricorne poussiéreux piqué de la longue plume d'une queue de coq.

Puis la digne vieille planta l'effigie à la verticale dans un recoin de sa chaumine et eut un petit rire en contemplant le jaune de cette apparence de visage, avec son petit bout de nez bosselé qui se projetait dans le vide. L'objet, étrangement, avait un air content de soi et semblait dire : « Venez donc me regarder ! »

« Et pour sûr, tu en vaux la peine, lâcha la mère Rigby en admirant ce qui était sorti de ses mains. En ai-je fait, des pantins, depuis que je suis sorcière, mais ça c'est vraiment le plus réussi de tous. Presque trop beau pour un épouvantail. À ce propos, je vais me regarnir une pipe et puis m'en aller le porter dehors sur la parcelle de maïs. »

Tout en bourrant sa pipe la vieille continuait de diriger vers le coin où se trouvait l'effigie un regard attentif presque empreint d'affection maternelle. À dire vrai, que ce fût par un fait de hasard dû à son habileté ou par sorcellerie manifeste, il y avait quelque chose de merveilleusement humain dans cette forme ridicule avec sa parure de guenilles ; et quant à l'expression du visage, sa surface jaunie se plissait en formant sourire – une drôle d'expression à l'entre-deux du dédain et de la gaîté, comme si l'objet se savait être une bouffonnerie destinée à railler le genre humain. La satisfaction de la mère Rigby croissait à mesure qu'elle regardait.

« Dickon, crie-t-elle sèchement, un nouveau tison pour ma pipe. »

À peine eut-elle parlé que, exactement comme la fois précédente, un tison rougeoyant fut sur le tabac. Elle aspira longuement et relâcha la bouffée dans le rais de soleil matinal qui, non sans mal, parvenait à pénétrer dans sa chaumine par l'unique carreau poussiéreux. De tout temps, la mère Rigby appréciait la saveur que donnait à sa pipe un tison tiré de cette encoignure de cheminée bien précise, celle-là même d'où venait d'être apporté celui-ci. Mais où pouvait bien être cette encoignure ou qui en rapportait le tison – mis à part l'invisible messager qui semblait répondre au nom de Dickon –, je ne le saurais dire.

« Ce pantin là-bas, pensa la mère Rigby, dont les yeux demeuraient rivés sur l'épouvantail, est un bien trop bel ouvrage pour rester planté tout l'été dans une parcelle de maïs à effrayer merles et corbeaux.

Il est capable de beaucoup mieux. Parbleu, il m'est arrivé de danser avec plus vilain quand les cavaliers se font rares lors de nos sabbats en forêt ! Pourquoi ne pas lui donner l'occasion de tenter sa chance parmi les autres hommes de paille et tous ces drôles inutiles qui se donnent des airs affairés dans le monde ? »

La vieille sorcière tira encore trois ou quatre bouffées et sourit.

« Il va croiser bon nombre de ses semblables à chaque coin de rue, poursuivit-elle. Fort bien ; aujourd'hui, je ne comptais pas jouer à la petite magicienne ; c'était l'allumage de ma pipe et rien de plus ; mais sorcière je suis et guère probable que ça change, on essaye mais pas moyen d'y couper. De mon épouvantail je m'en vais faire un homme, ne serait-ce que pour l'amour de la calembredaine. »

Et tout en marmottant ces mots, la mère Rigby s'ôta la pipe de la bouche pour la faire entrer dans l'entaille qui formait réplique sur le visage en potiron de l'épouvantail.

« Allons-y, mon cher, souffle et tire ! dit-elle. Souffle et tire, bien, fort et longtemps, mon garçon ! Ta vie en dépend ! »

C'était, à n'en pas douter, une bien étrange exhortation à adresser à une piteuse chose faite de bouts de bois, de paille et de hardes, et qui n'avait guère qu'un potiron racorni en guise de tête – et tel était le cas de l'épouvantail, nous le savons bien. Néanmoins, et il nous faut nous le rappeler scrupuleusement, la mère Rigby était une sorcière peu ordinaire par l'étendue de ses pouvoirs et son habileté, et en gardant ce fait dûment présent à l'esprit, aucun des incidents remarquables que contient notre histoire ne nous paraîtra outrepasser la vraisemblance. En vérité, la principale difficulté sera immédiatement surmontée si nous parvenons seulement à nous persuader que dès l'ordre donné par la vénérable vieille de tirer sur la pipe, il sortit une bouffée de fumée de la bouche de l'épouvantail. Certes, il s'agissait d'une bouffée dénuée de force ; mais une autre lui succéda puis une autre encore, et chacune témoignait d'une résolution plus grande que la précédente.

« Souffle et tire, mon mignon⁷ ! Continue et ne t'arrête pas, mon joli ! répétait sans cesse la mère Rigby avec son plus avenant sourire. C'est le souffle de vie qui t'est donné, je t'en réponds. »

Il est hors de doute que la pipe était investie d'un maléfice. Selon toute probabilité, un sort avait été jeté sur le tabac ou sur le tison qui rougeoyait au-dessus en brûlant avec une mystérieuse intensité, ou encore sur la fumée à l'arôme puissant qui s'exhalait de l'herbe en combustion. L'effigie, après quelques tentatives incertaines, finit par émettre une quantité torrentielle de fumée qui envahit tout le volume compris entre le recouin obscur et le rais de soleil. Elle s'y répandit en tourbillons pour se disperser au milieu des particules de poussière en suspension. L'effort avait été d'une intensité convulsive, qui s'apaisa avec les deux ou trois bouffées qui suivirent, bien que le tison continuât en brûlant de projeter sa lueur sur le visage de l'épouvantail. La vieille sorcière frappa dans ses mains décharnées et adressa à leur œuvre un sourire d'encouragement. Elle vit que le charme opérait au mieux. À la surface jaune et racornie de ce visage qui jusqu'alors n'en était pas un se dessinait déjà, fantasque et brumeuse estompe, le tracé indécis d'un semblant de face humaine, inconstant et qui parfois s'effaçait tout à fait, mais que chaque nouvelle bouffée tirée de la pipe rendait plus nettement perceptible. L'effigie tout entière présentait, de semblable manière, le simulacre de vie que nous prêtons aux formes incertaines qui se découpent parmi les nuages quand nous laissons notre fantaisie, qui prend ses aises, nous abuser à demi.

À considérer intimement les détails de l'affaire, on peut peut-être douter que le pitoyable et sordide matériau, élimé et mal ajouté, qui faisait la substance de l'épouvantail, eût connu le moindre changement qui ne fût pas une manière d'illusion spectrale et un habile subterfuge d'ombre et de lumière avec des couleurs et un agencement propres à tromper le regard de la plupart des hommes. Les miracles qu'opère la sorcellerie paraissent avoir eu de tout temps une subtilité dénuée de profondeur; et, à supposer qu'il n'ait point été rendu compte par les explications précédentes du processus qui s'y déroule, du moins n'en ai-je point de meilleures à suggérer.

« Jolie bouffée, mon fier gaillard, s'écria encore la mère Rigby. Allons, encore une autre comme ça, bien vigoureuse, qu'il en soit ainsi et de toutes tes forces. Souffle et tire, c'est là ta vie, je te l'affirme. Souffle et aspire du fond du cœur, si tu as du cœur et s'il a un fond ! Voilà qui est bien, une fois de plus ! Tu as aspiré à pleine bouche et on dirait que tu aimes ça. »

À ce moment la sorcière adressa un signe à l'épouvantail et incorpora à son geste une si forte proportion de force magnétique qu'il sembla devoir être inéluctablement obéi, à l'instar de l'appel mystérieux que lance la pierre magnétique lorsqu'elle sollicite le fer.

« Et pourquoi demeures-tu tapi dans ce coin, grand paresseux ? dit-elle. Avance-toi donc ! Le monde entier s'étend devant toi ! »

Ma parole, si cette légende n'était point de celles que j'entendis au giron de ma grand-mère et qui vinrent à se loger dans le domaine des choses dignes de foi avant que mon discernement d'enfant n'en pût étudier la vraisemblance, j'en suis à me demander si j'aurais le front de la raconter à l'heure qu'il est. Obéissant à l'injonction de la mère Rigby, l'effigie, bras déployé comme pour saisir la main qu'elle lui tendait, fit un pas en avant – en fait, ce fut plutôt une brusque saccade qu'un pas – puis chancela et faillit perdre l'équilibre. La sorcière pouvait-elle s'attendre à autre chose ? Après tout, ce n'était qu'un épouvantail juché sur deux tiges de bois. Mais la vieille obstinée, à grand renfort de mimiques et signes de main, transmit et imposa l'énergie de son dessein avec une telle force à ce misérable agencement de bois pourri, de paille moisie et de hardes, qu'il fut contraint de se montrer homme, nonobstant la réalité des choses. Il s'avança de la sorte dans le rais de soleil. Il se tint là immobile, réduit, pauvre diable, à ce qu'il était – dispositif hétéroclite revêtu du plus fragile semblant d'humanité et qui laissait transparaître l'incongru de sa substance, inutile assemblage, improbable, raide et branlant à la fois, de haillons décolorés, prêt de s'affaisser en tas sur le sol à force de se concevoir indigne de la station debout. Je vais vous faire un aveu : au stade qu'il a atteint, le processus qui donne vie à l'épouvantail me rappelle certains personnages, tièdes avortons faits de divers matériaux ; on a beau en user pour la millième

fois, jamais ils n'en ont valu la peine, et pourtant les auteurs de récits imaginaires (moi-même, sans conteste, ne faisant pas exception) en ont surpeuplé à l'envi le monde de la fiction.

Mais la redoutable mégère commençait à s'emporter et, donnant un aperçu de son diabolique naturel (tel la tête d'un serpent émergeant dans un sifflement de son corsage), s'en prit au comportement pusillanime de la chose qu'elle s'était donné la peine d'assembler.

« Souffle, tire et ne t'arrête pas, misérable ! s'écria-t-elle courroulée. Allons, du souffle, du souffle, rebut de paille et de néant ! Ramassis de chiffons ! Vieux sac à farine ! Tête de potiron ! Rien du tout ! Où trouverais-je un nom assez vil pour te désigner ? Souffle et tire, te dis-je, et en même temps que la fumée aspire ta vie de fantaisie ! Sinon je t'arrache la pipe de la bouche pour te jeter là d'où provient ce tison rougeoyant. »

Menacé de la sorte, le malheureux épouvantail n'eut d'autre choix que de souffler et tirer sur sa pipe pour préserver sa vie. Ainsi donc, et autant que de besoin, il s'y employa avec vigueur et souffla des nuées de fumée avec tant d'abondance que la modeste cuisine de la chaumine fut tout envahie de vapeurs de tabac. Filtré par une telle brume, l'unique rayon de soleil qui perçait à grand-peine ne parvenait à projeter sur le mur opposé qu'une image incomplètement définie du carreau fendu et poussiéreux. Pendant ce temps, la mère Rigby, le poing sur la hanche au bout d'un bras sombre replié et l'autre bras tendu en direction de l'effigie, se détachait sinistre dans l'obscurité en arborant le même genre d'allure et d'expression que celles qu'elle avait eues naguère lorsqu'elle avait pris cette habitude, une fois ses victimes accablées sous un pesant cauchemar, de demeurer à leur chevet en se délectant des extrémités de leur souffrance. C'est donc avec crainte et tremblement que le malheureux épouvantail soufflait et tirait sur sa pipe. Toutefois ses efforts, il faut le reconnaître, furent couronnés de succès, et même au-delà ; en effet, une bouffée suivant l'autre, l'effigie se dépouillait à mesure d'une ténuité qui était source d'un vertige d'embarras, pour acquérir peu à peu densité et substance. Il n'était pas jusqu'à ses habits qui ne tirassent avantage de cette

transformation qu'opérait la magie, car ils brillaient du lustre de la nouveauté et luisaient de tout l'éclat des broderies d'or qu'on leur avait violemment arrachées il y avait beau temps de cela. Par dessus le marché, encore à demi noyé dans la fumée, un visage jaune dirigeait sur la mère Rigby le regard de ses yeux inexpressifs.

Au bout du compte, la vieille sorcière ferma le poing pour le brandir en direction de l'effigie. Non pas qu'elle éprouvât de véritable colère, mais elle partait du principe – qui n'était peut-être pas vrai, ou qui ne constituait pas l'unique vérité, mais pouvait-on s'attendre à mieux et plus noble de la part de la mère Rigby – qu'il fallait aux natures faibles et indolentes, incapables de meilleure inspiration, l'aiguillon de la peur. Mais c'était ici le moment décisif. Dût-elle échouer à présent dans ce qu'elle projetait d'accomplir, il entrat dans son intention, que nulle pitié ne venait mitiger, de rendre à leur dispersion première les éléments constitutifs de ce misérable simulacre.

« Tu as aspect d'homme, dit-elle, solennelle et sévère. Fais également entendre l'écho autant que la parodie d'une voix. Parle, je te l'ordonne ! »

L'épouvantail haleta, fit des efforts et, en fin de compte, émit un chuchotis sourd, qui était si peu distinct de son haleine enfumée que l'on avait du mal à dire s'il s'agissait bien d'une voix ou d'une simple bouffée de tabac. Certains de ceux qui ont narré cette légende sont d'avis que la mère Rigby, par ses maléfices et l'acharnement de sa volonté, avait contraint un esprit familier à élire domicile dans l'effigie, et que la voix était la sienne.

— Mère, balbutia cette pauvre voix étranglée, ne m'inspire point tant de respectueuse crainte ! C'est volontiers que je parlerais ; mais n'étant point doué d'esprit, que suis-je en mesure de dire ?

— Ainsi donc mon beau cheri, tu sais parler, n'est-ce pas ? s'écria la mère Rigby, et sur son visage qui se détendait l'air rébarbatif laissait place à un sourire. Quant à ce que tu vas dire, il y a de quoi dire ! Dire, nous voilà bien !! Es-tu de la confrérie des têtes vides, que tu t'enquères auprès de moi au sujet de quoi dire ? Tu diras mille choses et, les ayant ressassées mille fois, tu n'auras rien dit encore ! Ne crains

rien, je te l'affirme ! Lorsque tu feras ton entrée dans le monde (où j'entends t'expédier séance tenante), ni les moyens ni la matière de la conversation ne te feront défaut. La conversation ! Bon sang, tu seras babillard comme la rivière qui fait tourner le moulin⁸, si tu le veux. Tu as pour cela assez de jugeote, j'en réponds !

— Comme il te plaira, mère, répliqua l'effigie.

— Voilà qui fut bien parlé, mon joli, répondit la mère Rigby. Ainsi donc tes paroles te ressemblent, car cela ne signifiait rien. Des expressions figées et convenues comme celle-ci tu en auras une centaine, et cinq cents autres à l'avenant. Et à présent, mon très cher, je t'ai consacré tant de peine et tu es si beau que, par ma foi, je t'aime plus que toute autre figurine faite de main de sorcière en ce monde ; et j'en ai fait de toutes sortes et consistances – d'argile, de cire, de paille, de bouts de bois, de brouillard nocturne et de brume du matin, d'écume de mer et de fumée d'âtre. Mais tu les surpasses toutes. Aussi, prends garde à ce que je te dis.

— Oui, tendre mère, dit l'effigie, de tout mon cœur !

— De tout ton cœur ! s'écria la vieille sorcière, et elle se tenait les côtés en riant bruyamment. Tu as une si jolie façon de t'exprimer. De tout ton cœur ! Et tu as porté la main vers la gauche de ton gilet comme si tu avais réellement un cœur !

Étant dans de fort belles dispositions d'humeur à l'égard de ce produit de sa fantaisie, le moment était venu pour la mère Rigby d'expliquer à l'épouvantail qu'il lui fallait s'en aller jouer son rôle de par le vaste monde où à peine un homme sur cent, lui affirma-t-elle, avait reçu en apanage plus de substance réelle que lui-même. Afin qu'en ayant les meilleures fréquentations il pût y garder la tête haute, elle lui versait sur le champ une dotation en rapport. Cette fortune, d'un montant incalculable, consistait pour partie en une mine d'or de l'Eldorado, et s'y ajoutaient dix mille actions d'une bulle spéculative qui venait d'éclater⁹, ainsi que deux cent cinquante mille hectares de vignoble au pôle Nord, et encore un château dans les nuages avec aussi un autre en Espagne, et outre tout cela les produits, fermages et revenus afférents. Elle se dessaisissait également à son profit de la

cargaison d'un certain navire, chargé de sel de Cadix, dont, ayant usé de l'art des nécromants, elle avait causé la perte dix ans au préalable, en plein océan et au plus profond des eaux. À condition que le sel ne se fût point dissout et qu'il pût être récupéré aux fins de négoce, c'est une somme rondelette qu'on en pouvait tirer auprès des pêcheurs. Pour qu'il ne fût pas à cours de liquidités disponibles, elle lui remit un sou frappé à Birmingham¹⁰, seules espèces sonnantes qu'elle eût sur elle, et de la même façon une grande quantité de cuivre¹¹ qu'elle lui appliqua sur le front, ce qui le rendit plus jaune encore qu'il ne l'était déjà¹².

« Que te suffise cet airain sur ton crâne, lança la mère Rigby, et c'est crânement que tu feras face à toutes tes dépenses où que tu ailles sur cette terre. Embrasse-moi, mon gentil, mon mignon ! J'ai fait pour toi du mieux que j'ai pu. »

Au surplus, afin qu'il ne manquât à celui qui partait à l'aventure aucun avantage possible pour bien débuter dans la vie, la digne et excellente vieille lui confia une marque de reconnaissance au moyen de laquelle il se ferait connaître auprès d'un certain magistrat, conseiller, marchand et doyen de la paroisse (ces quatre qualités réunies ne faisant qu'un seul homme), qui occupait un rang d'importance dans la société de la métropole voisine. Ladite marque consistait ni plus ni moins en un unique mot, que la mère Rigby murmura à l'oreille de l'épouvantail, à charge pour celui-ci de le murmurer à son tour à celle du marchand.

« C'est un vieux podagre, mais c'est au pas de course qu'il va faire tes volontés à peine tu lui auras dit ce mot à l'oreille, déclara la vieille sorcière. La mère Rigby connaît bien l'honorable juge Gookin, et lui aussi il connaît bien la mère Rigby. »

À cet instant la vieille sorcière eut un brusque mouvement qui rapprocha son visage ridé de celui de l'effigie, et elle se trémoussa de partout en gloussant d'un petit rire qu'elle ne pouvait contenir tant l'idée qu'elle entendait communiquer faisait ses délices.

« L'honorable maître Gookin, murmura-t-elle, a pour fille une gracieuse donzelle. Écoute-moi bien, mon chou ! Tu as de l'allure,

tu présentes bien et tu es pourvu d'un joli brin d'esprit. Certes oui, de pas mal d'esprit et bien à toi ! Tu te forgeras meilleure opinion du tien lorsque tu te seras mieux frotté à celui des autres. Ainsi donc, entre ce que tu montres au-dehors et ce que tu portes en-dedans, tu es homme à gagner un cœur de jeune fille. Que cela ne fasse aucun doute pour toi ! Il en sera ainsi, te-dis je ! Simple question d'audace ! Soupire, souris, fais faire des moulinets à ton chapeau, lance la jambe en avant tel un maître à danser, va chercher de ta main droite le côté gauche de ton gilet, et la jolie Polly Gookin sera tienne ! »

Pendant tout ce temps, la nouvelle créature n'avait cessé d'aspirer et d'exhaler les vaporeux effluves de sa pipe, et semblait à présent poursuivre cette activité autant pour le plaisir qu'elle lui procurait que parce qu'elle constituait le principal ressort de son existence. C'était merveille de voir à quel point extrême son comportement ressemblait à celui d'un homme. Les yeux, dont la créature paraissait posséder une paire, se penchaient sur la mère Rigby et, à des intervalles convenables, elle agitait la tête de haut en bas ou de droite à gauche. Et ne lui faisaient guère défaut non plus les paroles adaptées à la circonstance : « Diantre ! Vraiment ! S'il vous plaît, racontez-moi ça ! Est-ce possible ! Par ma foi ! Nullement ! Oh ! Ah ! Hum ! » et autres expressions pareillement chargées de sens qui suggèrent l'attention, l'interrogation, l'acquiescement ou le désaccord chez l'auditeur. Eussiez-vous même été présents à la fabrication de l'épouvantail, c'est à peine si vous auriez su ne pas vous persuader qu'il comprenait à la perfection les finesse et les roublardises que la vieille sorcière lui distillait dans le creux de ce qui lui tenait lieu d'oreille. Plus il s'évertuait à appliquer ses lèvres sur la pipe, plus son apparence humaine se précisait en s'attestant parmi les choses visibles, ses gestes et mouvements gagnaient en vie, son expression en sagacité, et sa voix émettait des sons plus intelligibles. Et jusqu'à ses habits qui luisaient encore davantage des prestiges d'une magnificence empruntée. La pipe même, où se consumait le maléfice qui donnait ces effets merveilleux, perdait son aspect de brûle-gueule noirci de

fumée pour devenir un beau modèle en écume, à fourneau peint et tuyau d'ambre.

On eût cependant pu redouter que la vie de l'illusion, à se confondre avec les émanations vaporeuses de la pipe, prît fin au moment même où le tabac se fût trouvé réduit à l'état de cendres. Mais la gente dame prit les devants.

« Il te faut t'interrompre, mon joli, dit-elle, le temps pour moi de te bourrer une nouvelle pipe. »

Quel spectacle navrant ce fut de voir le beau gentilhomme disparaître en redevenant épouvantail, le temps que la mère Rigby secoue la pipe pour en faire tomber les cendres puis la regarnisse en puisant dans sa blague à tabac.

« Dickon, cria-t-elle sèchement d'une voix haut perchée, encore un tison pour cette pipe ! »

À peine l'eut-elle dit que le rougeoiement intense d'un point incandescent illuminait l'intérieur du fourneau ; et l'épouvantail, sans attendre que la sorcière l'en eût prié, inséra le tuyau entre ses lèvres pour aspirer convulsivement quelques brèves bouffées, qui se firent bientôt régulières et égales.

— Ainsi donc, mon cheri, mon cœur, lança la mère Rigby, en quelque circonstance que tu te trouves, il te faudra ne pas lâcher ta pipe. Il y va de ta vie ; cela au moins tu le sais fort bien, à défaut de rien savoir d'autre. Ne lâche pas ta pipe, te dis-je ! Fume, tire, souffle ta fumée ; et si des gens te posent l'une ou l'autre question, raconteleur que ta santé l'exige et que tu suis les ordres de ton médecin. Ensuite, mon mignon, lorsque tu constateras que ta pipe est en voie de s'épuiser, mets-toi à l'écart dans quelque recoin, emplis-toi de fumée, crie sèchement « Dickon, du tabac pour une nouvelle pipe ! » suivi de « Dickon, encore un tison pour ma pipe ! » puis remets-la en bouche aussi promptement qu'il t'est possible. Faute de quoi, au lieu d'un fier gentilhomme en habit brodé d'or, tu ne seras plus qu'un embrouillamini de guenilles avec des bouts de bois, un sac de paille et un potiron racorni. Le moment est venu de partir, mon trésor, et que la bonne fortune t'accompagne !

— N'aie pas la moindre crainte, mère, dit l'effigie d'une voie hardie, et en émettant une bouffée intrépide, s'il est donné de l'être à un gentilhomme pétri d'honnêteté, je serai prospère.

— Bon sang, mais tu veux m'achever ! s'écria la vieille sorcière, en proie à un rire convulsif. Comme ce fut joliment dit. S'il est donné de l'être à un gentilhomme pétri d'honnêteté ! Tu joues ton rôle à la perfection. Poursuis donc sur ta lancée en jouant les gars malins et pleins de verve, et je m'en vais miser sur ta tête en pariant contre tous les autres bipèdes de la création que tu es homme plein de substance et de force d'être, doté d'un cerveau et de ce qu'on appelle un cœur, et pourvu de toutes ces autres choses qu'un homme doit avoir. Grâce à toi, je me considère meilleure sorcière qu'hier. N'est-ce point moi qui t'ai créé ? Et je mets au défi n'importe quelle sorcière de Nouvelle-Angleterre de créer ton pareil ! Tiens ! Prends-donc mon bâton en partant ! »

Ce bâton de simple chêne, tout ordinaire qu'il était, prit aussitôt l'aspect d'une canne à pommeau d'or.

« Il y a dans ce pommeau d'or autant de sens commun que dans ta tête, dit la mère Rigby, et il te guidera tout droit jusqu'à la porte de l'honorabile maître Gookin¹³. Va donc ton chemin, mon mignon, mon cheri, mon précieux trésor ; et si l'un ou l'autre te demande ton nom, c'est Touffe-en-Plume. Car tu as une plume au chapeau, je t'ai fourré au creux de la tête une poignée de plumes, et sans parler de ta perruque, qui est d'un modèle à la mode qu'on appelle ainsi – que donc Touffe-en-Plume soit ton nom¹⁴ ! »

C'est ainsi que Touffe-en-Plume, émergeant de la chaumine, s'en fut vers la ville au rythme viril de son ample foulée. La mère Rigby, debout sur le pas de la porte et ravie de voir resplendir sur lui les rayons du soleil comme si toute sa magnificence eût été réelle, se réjouissait de la diligence amoureuse qu'il mettait à fumer sa pipe ; et puis, il avait la démarche élégante en dépit d'une légère raideur des jambes. Elle l'observa jusqu'à ce qu'il fût hors de vue et lança une bénédiction de sorcière à l'adresse de son adoré quand un détour dans la route le ravit à ses yeux.

Assez tôt avant midi, à l'heure où le grouillement de la vie atteignait son maximum d'intensité dans la rue principale de la ville voisine, on vit s'avancer sur le trottoir un inconnu d'allure fort distinguée. Son port aussi bien que ses habits dénotaient rien moins que de la noblesse. Il portait un manteau prune richement brodé, un gilet en luxueux velours orné d'un magnifique feuillage d'or, une superbe paire de culottes écarlate, et la soie de ses très beaux bas blancs luisait d'un éclat flatteur. Sa tête était couverte d'une perruque ajustée et poudrée avec un soin des plus minutieux, et c'eût été sacrilège qu'un chapeau vînt en bouleverser l'ordonnance, même un chapeau brodé d'or que relevait la neigeuse blancheur d'une plume ; aussi le gardait-il sous le bras en marchant. Sur le devant de son manteau il y avait l'éclat d'une étoile. Il réglait les effets de sa canne à pommeau d'or comme le faisaient les beaux messieurs de ce temps, avec une grâce aérienne qui n'appartient qu'à eux ; et pour mettre la plus exquise des touches finales à sa tenue, il portait au poignet des ornements de dentelle de la plus vaporeuse finesse : à eux seuls, ils pouvaient signer l'oisiveté des mains d'aristocrate qu'ils dissimulaient à demi.

Point remarquable dans l'accoutrement de ce brillant personnage, la pipe qu'il avait dans la main gauche. D'un dessin fantasque, à fourneau délicatement peint et embout d'ambre, c'est elle qu'il insérait entre ses lèvres à la cadence soutenue d'une fois tous les cinq ou six pas pour inhaler à fond une bouffée que l'on pouvait voir, après un instant de séjour dans ses poumons, s'échapper en gracieuses volutes de sa bouche et de ses narines.

Comme on peut bien l'imaginer, la rue tout entière était en émoi et désireuse de connaître le nom de l'inconnu.

— Quelque seigneur de haut rang, c'est hors de doute, disait l'un des bourgeois de la ville. Avez-vous vu l'étoile qu'il porte à la poitrine ?

— Nenni ; elle brille trop pour qu'on la voie, disait un autre. Oui, il faut bien que ce soit un seigneur, comme vous dites. Mais quel moyen de transport croyez-vous que son Excellence ait emprunté pour faire la traversée ou se faire véhiculer jusqu'ici ? Pas un navire

qui soit arrivé du vieux pays depuis un mois révolu, et s'il était venu de la direction du sud par voie de terre, où diable se trouvent son équipage et les gens de sa suite ?

— Pas besoin d'équipage pour faire ressortir son rang, fit remarquer un troisième. Même s'il nous arrivait en haillons, on verrait reluire la noblesse par les trous qu'il aurait aux coudes. Je n'ai jamais vu pareille prestance. Du vieux sang normand lui coule dans les veines, j'en jurerais.

— Je pencherais plutôt pour un Hollandais, ou l'un de ces milords allemands, dit un autre bourgeois. Dans ces pays-là, les hommes ont constamment la pipe au bec.

— Et pareil pour les Turcs, répondit son compagnon. Non, à mon avis, cet inconnu-là a grandi à la cour de France, où on lui a inculqué les manières, la politesse et la grâce auxquelles nul ne s'entend mieux que la noblesse française. Et quelle démarche il a ! Jugée d'un œil vulgaire elle frapperait par sa raideur — on parlerait d'impulsion et de saccade —, mais à mes yeux, elle a une ineffable majesté dont il s'est probablement empreint à force d'observer le maintien du Grand Monarque. Le caractère de cet inconnu comme son office paraissent plutôt évidents. C'est un ambassadeur venu de France pour traiter de la cession du Canada avec nos autorités¹⁵.

— Plus probable qu'il soit espagnol, dit un autre, et ça expliquerait son teint jaune ; à moins, et c'est tout à fait vraisemblable, qu'il soit de La Havane ou de quelque port dans les eaux espagnoles ; comme notre Gouverneur ferme les yeux, paraît-il, sur les actes de piraterie¹⁶, il est venu sur place mener son enquête. Ces colons du Mexique et du Pérou ont la peau aussi jaune que l'or qu'ils extraient de leurs mines.

— Jaune ou pas jaune, s'écria une dame, c'est un bel homme — si grand ! si svelte ! Quelle noblesse, quelle élégance sur son visage, et un nez si bien modelé et une bouche à l'expression tellement délicate ! Et son étoile qui brille si fort ! On dirait vraiment qu'il en sort des flammes !

— Comme de vos yeux, gente dame, dit l'inconnu, qui enjoliva sa courbette d'une fioriture de sa pipe, car il passait à cet instant. Parole d'honneur, ils m'ont complètement ébloui.

— Y-eut-il jamais compliment plus original et plus raffiné ? chuchota la dame au comble du ravissement.

Au milieu de l'admiration générale que suscita l'aspect de l'inconnu, il n'y eut que deux voix pour exprimer un avis divergent. La première fut celle d'un roquet irrespectueux qui, après avoir flairé aux basques ce resplendissant personnage, s'en fut en catimini la queue entre les pattes et vociférant un abominable hurlement jusque dans l'arrière-cour de son propriétaire. L'autre voix discordante fut celle d'un jeune enfant qui braillait à s'en distendre les bronches et bredouillait d'absurdes sottises à propos de potiron.

Pendant ce temps, Touffe-en-Plume continuait son chemin dans la rue. À part les quelques mots de compliment à la dame, et de temps à autre une légère inclinaison de la tête pour répondre aux réverences appuyées de ceux qu'il croisait, il semblait entièrement préoccupé de sa pipe. Nulle preuve ne fut requise de son rang et de son importance autre que la parfaite égalité d'humeur dont témoignait sa conduite tandis qu'autour de lui la curiosité et l'admiration de la ville grossissaient en une clamour. C'est avec une foule croissante attachée à ses pas qu'il atteignit enfin la vaste demeure de l'honorable juge Gookin ; il franchit le portail, monta les marches qui menaient à la porte principale et frappa. Dans l'intervalle, en attendant que l'on répondît à sa sollicitation, on observa que l'inconnu secouait sa pipe pour en faire tomber les cendres.

— Qu'a-t-il dit de cette voix sèche ? s'enquit l'un des spectateurs.

— Parbleu, je n'en sais rien, lui répondit son ami. Mais le soleil me cause d'étranges éblouissements ! Voilà sa Seigneurie qui paraît soudain se ternir et perdre de son éclat ! Sacré bon sang, que m'arrive-t-il ?

— C'est merveille, dit l'autre, que sa pipe, éteinte voici encore un instant, soit de nouveau allumée, et grâce au tison le plus rouge que j'aie jamais vu. Il y a du mystère autour de cet inconnu. Quelle

bouffée il a lâchée ! Tu disais qu'il était terne et perdait de son éclat ? Eh bien, à présent qu'il se retourne, l'étoile qu'il porte à la poitrine flamboie.

— C'est pourtant vrai, dit son compagnon, et c'est à peine si elle va manquer d'éblouir la jolie Polly Gookin que j'aperçois à la fenêtre de sa chambre en train d'y jeter des regards en tapinois.

La porte s'étant ouverte, Touffe-en-Plume se tourna vers la foule, s'inclina majestueusement comme le fait un grand homme pour marquer à ses inférieurs qu'il leur sait gré de leur hommage, et disparut à l'intérieur. Son visage souriait de mystérieuse façon, à moins qu'il ne vaille mieux parler ici d'un rictus ou d'une grimace ; or, parmi ce concours de gens réunis pour le contempler, pas un individu ne semble avoir possédé assez de discernement pour percevoir ce qu'il y avait de supercherie dans le personnage de l'inconnu, exception faite d'un petit enfant et d'un triste roquet.

En ce point, notre légende, perdant un peu en continuité, laisse de côté les préliminaires entre Touffe-en-Plume et le marchand pour s'enquérir de la jolie Polly Gookin. C'était une demoiselle aux formes rondes et douces, au cheveu clair et aux yeux bleus, dont le joli visage au ton rosé ne semblait exprimer ni beaucoup de malice ni beaucoup de simplicité. Cette jeune personne avait entr'aperçu l'étincelant inconnu pendant qu'il stationnait sur le seuil et s'était incontinent parée d'un bonnet de dentelle, d'un collier de perles, de son plus beau châle et du plus rigide de ses jupons en damas, tous préparatifs en prélude à leur rencontre. Quittant prestement sa chambre pour le salon, elle n'avait depuis lors eu de cesse de se regarder dans un grand miroir en s'exerçant à faire des mines avenantes – tantôt un sourire, tantôt une expression digne et cérémonieuse, tantôt encore un autre sourire, plus tendre que le précédent, et de même un baise-main, avec un mouvement de tête qu'accompagne un jeu d'éventail ; et pendant ce temps, dans le miroir, une frivole midinette répétait chaque geste et faisait avec Polly les mêmes futilités qu'elle, sans que pourtant elle lui en fit éprouver de la honte. Bref, la faute en revenait aux capacités de la jolie Polly plus qu'à son vouloir si elle ne parvenait pas à être

artificieuse avec le même degré de perfection que l'illustre Touffe-en-Plume, et ainsi, quand elle-même s'en allait contrefaire sa propre simplicité, on pouvait bien s'attendre à ce que l'engeance maléfique fit d'elle sa conquête.

À peine Polly entendit-elle se rapprocher de la porte du salon le pas podage¹⁷ de son père et le cliquetis ankylosé des hauts talons de Touffe-en-Plume qui l'accompagnait, qu'elle se mit en position assise, le buste dressé, et, pleine d'innocence, entonna un air mélodieux.

«Polly ! Ma fille ! cria le vieux marchand. Approche, mon enfant !»

L'air de maître Gookin en ouvrant la porte était marqué par le doute et l'inquiétude.

«Le gentilhomme que voici, poursuivit-il en présentant l'inconnu, est le chevalier de Touffe-en-Plume – plutôt en réalité, qu'il me pardonne, sa Seigneurie Lord Touffe-en-Plume – et il vient de me remettre une marque de reconnaissance que m'envoie une très vieille amie. Présente tes devoirs à sa Seigneurie, mon enfant, et honore-la comme il sied à son rang.»

Les présentations ainsi faites au moyen de ces quelques paroles, l'honorable magistrat quitta la pièce aussitôt. Or, si la belle Polly avait su, ne fût-ce que l'espace de ce bref instant, jeter un regard furtif du côté de son père au lieu de se dévouer totalement à l'hôte rayonnant, elle eût pu être avertie que quelque méfait était en passe de s'accomplir. Le vieil homme était nerveux, singulièrement agité et fort pâle. Ayant en tête d'exhiber un sourire courtois, il s'était déformé le visage à afficher une sorte de rictus galvanique, qu'il remplaça, dès que Touffe-en-Plume eut le dos tourné, par une vilaine grimace renfrognée, cependant qu'il agitait le poing en frappant le sol de son pied malade – écart de conduite suivi comme il se doit d'un inévitable châtiment. Il semble qu'à la vérité le mot d'introduction de la mère Rigby, quel qu'il ait été, ait bien plutôt agi chez le marchand pour provoquer sa crainte que pour susciter sa bonne volonté. Au surplus, étant homme doué d'un sens aigu de l'observation, il avait remarqué que les figures peintes sur le fourneau de la pipe de Touffe-en-Plume étaient animées d'un mouvement. En y regardant de plus près, il se

persuada que lesdites figures formaient un congrès de diablotins, dûment pourvus chacun de cornes et d'une queue, et qu'avec des gestes d'allégresse démoniaque et en se tenant par la main ils exécutaient une ronde au pourtour du fourneau de la pipe. Comme pour confirmer ses soupçons, pendant que maître Gookin empruntait avec l'hôte qu'il allait introduire un passage sombre qui menait de son bureau au salon, de véritables flammes s'étaient échappées en scintillant de l'étoile que Touffe-en-Plume portait sur la poitrine, projetant une clarté tremblante sur la paroi, le sol et le plafond.

Avec d'aussi funestes présages se faisant jour de tous côtés, on ne s'étonnera pas que le marchand ait pu avoir le sentiment qu'il confiait sa fille à une personne de connaissance mais de réputation fort douteuse. Il maudissait, au fond de son âme, l'insidieuse élégance des manières de Touffe-en-Plume, cependant que l'étincelant personnage s'inclinait, souriait, portait la main à son cœur, aspirait longuement sa pipe et enrichissait l'atmosphère des nuageuses vapeurs d'un soupir à la fois parfumé et visible. C'est avec joie que le malheureux maître Gookin eût jeté hors de son logis son dangereux hôte ; mais il se sentait intérieurement contraint et terrifié. Ce vieux gentilhomme respectable, nous le craignons, avait, à une époque antérieure de sa vie, contracté quelque manière d'engagement envers le principe du mal, et peut-être allait-il lui falloir y faire honneur à présent par le sacrifice de sa fille.

Il se trouvait que la porte du salon était en partie vitrée et qu'un rideau de soie l'obturait, dont les plis s'en allaient un peu de guingois. Être témoin de ce qui allait survenir par la suite entre la belle Polly et le fier Touffe-en-Plume eut pour le marchand un intérêt si puissant qu'une fois sorti de la pièce, il ne put nullement s'empêcher d'observer la scène à la dérobée par cette entrebâillure du rideau.

Mais il n'y avait rien à voir qui fût bien miraculeux ; rien – à l'exception des bagatelles déjà signalées – pour confirmer l'idée d'un danger surnaturel qui guettait alentour la mignonne Polly. L'inconnu, il est vrai, était à l'évidence un mondain complet et aguerri, plein de méthode et de sang-froid, et par conséquent le genre d'individu aux

mains duquel il était du devoir d'un parent de ne pas laisser une jeune fille simple et naïve sans que l'on prit dûment garde aux conséquences. L'estimable magistrat qui s'était frotté à toutes les conditions et situations de l'humanité ne pouvait manquer de percevoir que chaque geste et chaque mouvement du distingué Touffe-en-Plume venait à point nommé ; on n'avait rien laissé demeurer chez lui d'inné ou de mal dégrossi ; par une bonne assimilation, ce qui est de l'ordre des conventions avait fait corps chez lui pour former un parfait amalgame avec la substance en quoi il consistait, le métamorphosant en œuvre d'art. Peut-être devait-il à ce trait particulier d'inspirer une manière d'affreux respect et de crainte révérentielle. Lorsque quelque chose d'absolument et de complètement artificiel prend forme humaine, la personne en question produit sur notre esprit l'effet très remarquable d'un être irréel qui ne possède pas même assez de consistance pour dessiner une ombre sur le sol. En ce qui concernait Touffe-en-Plume, le résultat d'ensemble était une impression d'extravagance et de fantaisie sans borne, comme si sa vie et son être se fussent apparentés aux volutes de fumée qui montaient en s'échappant de sa pipe.

Mais la jolie Polly Gookin ne partageait pas ce sentiment. C'est à présent en tourtereaux qu'ils déambulaient dans la pièce : Touffe-en-Plume à petites enjambées étudiées et avec une grimace qui ne l'était pas moins, la jeune fille avec la gracieuse chasteté d'une candeur native, que ne gâtait pas une légère touche d'affectation dans les manières, dont elle semblait redévable aux parfaits artifices de son compagnon. Plus l'entrevue se prolongeait, plus la jolie Polly tombait sous le charme, jusqu'à ce que, au terme du premier quart d'heure (comme s'en avisa le vieux magistrat en consultant sa montre), elle commençât d'évidence à être amoureuse. Non point qu'il fût besoin de sorcellerie pour la subjuger de façon si précipitée ; le cœur de la malheureuse enfant, c'est fort possible, abritait tant de ferveur qu'elle fondait sous l'effet de sa propre ardeur réfléchie au vain miroir de cette semblance d'amant. Quoi que pût raconter Touffe-en-Plume, ses paroles trouvaient à son oreille un écho profond ; quoi qu'il fit, son action était à ses yeux héroïque. On peut ainsi, au stade où en sont

les choses, envisager l'hypothèse d'une Polly à la joue empourprée, un tendre sourire sur la bouche et dans le regard une harmonieuse langueur ; et pendant ce temps l'étoile à la poitrine de Touffe-en-Plume continuait de lancer ses fulgurances, et sur le pourtour du fourneau de sa pipe l'allégresse des diablotins emportés par leur ronde touchait plus que jamais à la frénésie. Ô jolie Polly Gookin, pourquoi faudrait-il que ces gnomes sataniques se réjouissent sans mesure de ce que le cœur d'une vierge écervelée soit à deux doigts d'être consacré à une ombre ! L'infortune est-elle si incommensurable, le triomphe à ce point sans égal ?

Peu à peu Touffe-en-Plume vint à marquer un temps d'arrêt ; se composant alors une attitude imposante, il sembla instamment presser la belle jeune fille de jauger son allure afin qu'elle sût devoir lui résister si elle le pouvait encore. L'étoile, les broderies, les boucles qu'il avait sur lui resplendirent à cet instant-là d'un éclat ineffable ; les irisations pittoresques de son habillement approfondirent leur richesse de coloris ; se diffusa, revêtant tout son personnage, l'éclat d'un lustre qui dénote que des manières bien polies ont l'effet d'un parfait sortilège. La jeune demoiselle leva les yeux et souffrit que s'attardât sur son compagnon un regard de pudique admiration. Ensuite, comme désireuse d'apprécier ce que pouvait valoir le charme de ses propres grâces juxtaposé à tant de lumineuse intensité, elle jeta un bref regard en direction d'un grand miroir droit qui leur faisait face. Il offrait une surface parmi les plus sincères au monde et incapable de flagornerie. À peine les images qui s'y reflétaient atteignaient-elles le regard de Polly qu'elle poussait un cri strident ; puis elle eut un mouvement de recul, fixa l'inconnu pendant un instant et, plongée dans le plus complet désarroi, tomba à terre évanouie. Touffe-en-Plume avait semblablement dirigé son regard vers le miroir, et il y contempla non point le clinquant spectacle qu'offrait son extérieur travesti mais une image du sordide assemblage dont il se composait réellement une fois dépouillé de tout sortilège.

Misérable simulacre ! Nous avons presque pitié de lui. Il leva les bras au ciel en exprimant un désespoir qui excédait n'importe laquelle

des prétentions qu'il avait pu avoir antérieurement à réclamer qu'on le comptât au nombre des humains, car pour la première fois peut-être depuis qu'a commencé cette existence si souvent vide et trompeuse que mènent les mortels, une illusion s'est vue et pleinement reconnue.

La mère Rigby, installée dans sa cuisine près de l'âtre au crépuscule de cette journée si fertile en événements, venait de secouer sa pipe pour en évacuer les cendres en vue d'une nouvelle, lorsqu'elle entendit un pas lourd qui se hâtait sur la route. Cela ressemblait moins cependant au bruit qu'eût fait un pas d'homme qu'au cliquetis produit par des tiges de bois ou par de vieux os qui s'entrechoquent.

« Tiens ! songea la vieille sorcière. Quels sont ces pas ? Qui est-ce, dont le squelette se promène hors de la tombe ? Je m'interroge. »

Une figure fit soudain irruption par la porte de la chaumine. C'était Touffe-en-Plume ! Il avait la pipe toujours allumée ; toujours l'étoile flamboyait sur sa poitrine ; l'éclat des broderies resplendissait toujours sur ses vêtements ; et, à quelque degré ou de quelque façon qu'on le pût mesurer, il n'avait pas perdu l'aspect qui le faisait assimiler au commun des mortels. Pourtant, sur un mode que l'on avait du mal à décrire (comme c'est le cas pour toute chose qui nous a abusés et qui se trouve *a posteriori* dénoncée), on sentait la triste réalité sous la rouerie de l'artifice.

— Qu'est-ce qui n'a pas marché ? interrogea la sorcière. Cet hypocrite là-bas a-t-il claqué une porte méprisante au nez de mon adoré ? Quelle infamie ! Je m'en vais le faire tourmenter par vingt démons et en fin de compte c'est à genoux qu'il t'offrira sa fille !

— Non, mère, dit Touffe-en-Plume en proie à la tristesse ; ce n'est pas cela.

— Cette fille, s'est-elle montrée dédaigneuse envers mon trésor ? demanda la mère Rigby dont les yeux luisaient comme deux tisons infernaux. Je vais lui couvrir la face de pustules ! Elle aura le nez rouge comme le tison de ta pipe ! Les dents de devant lui tomberont ! Au bout d'une semaine, elle n'aura pour toi plus rien de désirable !

— Laisse cette fille en paix, mère, répondit le pauvre Touffe-en-Plume, elle était à demi conquise ; et je crois bien qu'un baiser de ses tendres lèvres eût pu me rendre somme toute humain. Mais, ajouta-

t-il, après avoir marqué un temps d'arrêt suivi d'un ululement pour dire l'abomination qu'il avait de lui-même, je me suis vu, mère ! Je me suis vu pour cette chose vaine, ce misérable paquet de guenilles que je suis. Je ne veux plus exister !

S'arrachant la pipe de la bouche, il la projeta de toutes ses forces contre le manteau de la cheminée et au même instant s'affala sur le sol, agglomérate de paille et de vêtements en lambeaux, quelques tiges de bois faisant saillie hors de la masse, un potiron racorni au milieu. Les orifices des yeux avaient désormais perdu toute flamme, mais la cavité grossière qui peu avant avait été une bouche semblait encore se déformer en un sourire de désespoir et à ce point était encore humaine.

« Le pauvre ! lâcha la mère Rigby, en jetant un coup d'œil attristé aux reliques de son infortunée engeance. Mon pauvre cher Touffe-en-Plume, mon joli ! Et dire qu'il y a de par le monde des fats et des charlatans par milliers, qui sont faits comme lui d'un ramassis de vieilles pacotilles réformées de la mémoire et de l'utilité ! Et pourquoi faudrait-il que mon pauvre pantin fût le seul à périr pour s'être reconnu ? »

Ainsi grommelant, la sorcière s'était regarni la pipe et elle en tenait l'embout entre ses doigts, indécise et ne sachant s'il fallait l'insérer dans sa propre bouche ou dans celle de Touffe-en-Plume.

« Pauvre Touffe-en-Plume ! poursuivit-elle. Il me serait facile de lui donner une nouvelle chance en le renvoyant dès demain. Mais non ; trop de tendresse dans ses sentiments ; trop de profondeur dans sa susceptibilité. Il semble avoir trop de cœur pour se démener à son propre avantage dans un monde aussi vain et cruel. Tant pis ! Tant pis ! Après tout, je vais faire de lui un épouvantail. C'est là un emploi utile et sans malice, et qui conviendra bien à mon gentil chéri ; et si chacun de ses frères humains en avait un qui lui allât aussi bien, l'humanité s'en porterait mieux ; quant à ce tabac et à cette pipe, j'en ai plus grand besoin que lui. »

Sur ces mots, la mère Rigby introduisit le tuyau entre ses lèvres. « Dickon ! cria-t-elle d'un ton sec et de sa voix haut perchée, un nouveau tison pour ma pipe ! »

Notes des traducteurs

Le diable en manuscrit

1. C'est explicitement à l'usage du lecteur que le narrateur donne le nom d'Obéron à son ami dont il tait le patronyme, et ne dit rien non plus du sien. Ce nom revient comme celui de l'ami décédé du narrateur anonyme dans « Fragments from the Journal of a Solitary Man » sans qu'il y ait de reprise ou de rappel des caractéristiques de l'Obéron de notre texte. Ce qui demeure de la correspondance entre Hawthorne et Horatio Bridge atteste que c'était bien le surnom de Hawthorne ; au chapitre six de *Personal Recollections of Nathaniel Hawthorne* (1893), son ouvrage de mémoires et souvenirs sur Hawthorne, Bridge dément cependant l'idée très répandue dans la critique que ce surnom lui ait été donné par ses condisciples pendant ses études à Bowdoin College au début des années 1820 ; ce serait donc bien un « nom de plume » et non une véritable référence autobiographique :

Many years ago Hawthorne requested me to burn the letters he had written me in his youth and early manhood. On reading them over, I found them full of passages of beauty and of details of his own plans and purposes, hopes and disappointments. They were, however, too free in their expressions about persons and things to be safely trusted to the chances of life ; and all his early letters were destroyed. Many of these were signed « Oberon » and others the familiar « Hathorne » or « Hath ».

In a letter of Miss Peabody, quoted by Mr. Conway, it is stated that « his classmates called Hawthorne “Oberon the Fairy” on account of his beauty, and because he improvised tales ». It seems a pity to spoil so poetic a fancy ; but, if truthful narrative is required, the cold facts are these :

In reality the pseudonym of « Oberon » was not given to him by his classmates or by any one else while in college, but was assumed by him at a later date and in this wise : Soon after graduation we agreed to correspond regularly at stated periods, and we selected new signatures for our letters. Hawthorne chose that of « Oberon » (which he afterwards used for some of his magazine articles), while I took the more prosaic one of « Edward ».

Neither his beauty nor his improvised tales had anything to do with his sobriquet of « Oberon ».

Comme l'indiquent les références aux fées, on rapproche généralement ce nom de celui du très imaginaire roi des Elfes et époux de Titania dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, même si le texte de Hawthorne décrit plutôt le cauchemar d'une nuit d'hiver ; le nom évoque tout aussi bien le poème épique en quatorze chants (1780) du poète allemand Christoph Martin Wieland, lui-même inspiré (comme le fut Shakespeare) par la chanson de geste de la première moitié du XIII^e siècle *Huon de Bordeaux* : Obéron y est un génie et mage protecteur d'une petite taille mais d'une grande beauté.

2. «Gray's idea of heaven to lounge on a sofa». Cette référence à une prétendue citation du poète britannique Thomas Gray (1716-1771), auteur de la célèbre *Élégie écrite dans un cimetière de campagne*, est très répandue et souvent reprise par la critique à l'époque de Hawthorne, au point de faire presque figure de cliché ; on la retrouve dans d'innombrables articles au cours du XIX^e siècle et jusque chez Melville, illustre contemporain, dans sa lettre en date du 24 février 1849 écrite au critique et journaliste Evert Duyckinck depuis la demeure de son beau-père Lemuel Shaw ; une semaine après la naissance de son fils Malcolm, il vient de découvrir les œuvres de Shakespeare : « [...] I have been passing my time very pleasurable here. But chiefly in lounging on a sofa (a la the poet Grey) & reading Shakespeare. It is an edition in glorious great type [...] ». Si l'on en croit l'article de Geoffrey Sanborn, «Lounging on the Sofa with Leigh Hunt : A New Source for the Notes in Melville's Shakespeare Volume » (2008), Melville peut avoir trouvé la référence chez le poète et critique britannique Leigh Hunt (1784-1859) ; ainsi dans un article consacré aux beautés et aménités du mois de juin, publié dans l'éphémère périodique dont il était le fondateur, on lit : « Gray could form no idea of heaven superior to lying on a sofa and reading novels ; but it is in the flowery lap of June [...] » (*Leigh Hunt's London Journal*, 1834, p. 82). La référence est vraisemblablement apocryphe (il n'y a trace de rien qui s'en rapproche dans les index électroniques de l'œuvre de Thomas Gray que propose la Thomas Gray Society, hébergée à l'université d'Oxford) et rien ne dit que Hunt en soit le créateur ; il peut lui-même l'avoir trouvée ailleurs.
3. «Nebuchadnezzar's furnace». La référence biblique est au chapitre 3 du Livre de Daniel : Nabuchodonosor, roi de Babylone, a fait ériger une idole en or sur la plaine de Dura, et veut contraindre trois prisonniers juifs à la vénérer ; devant leur refus, il ordonne de les jeter dans une fournaise ardente. Protégés par un «fils de Dieu», ils en ressortent indemnes et n'ont pas même sur eux la moindre odeur de fumée. Dans le contexte du conte de Hawthorne, se superpose à la référence biblique un peu irrévérencieuse un jeu de mot douteux : le narrateur précise que les deux amis consomment force champagne avant de procéder à l'immolation des manuscrits ; le terme « nabuchodonosor » désigne aussi la plus grande taille de bouteille de champagne, équivalente à vingt bouteilles ordinaires.

La fantaisie et sa boîte aux images. Moralité

1. «an itinerant showman with a box of pictures on her back». Hawthorne renvoie à plusieurs reprises les lecteurs de ses textes à la connaissance qu'ils sont supposés avoir des technologies du spectacle typiques du XIX^e siècle, comme les dioramas ou les panoramas mobiles dans sa nouvelle «Main Street». La référence est ici à un objet spécifique dont les premiers exemplaires remontent au XVII^e siècle. Ces appareils dits en français «boîtes d'optique» permettaient de visionner des images appelées «vues d'optique» ; ils étaient très répandus dans toute l'Europe et aux États-Unis ; les appellations en sont très variables selon les langues : l'anglais parle de «peep show» ou de «raree show», l'allemand de «Gukkasten», le néerlandais de «rarekiek» et l'italien,

étonnamment, utilise le vocable de « novo mundo » qui ne peut que ravir l'amateur de littérature américaine. Il est difficile d'en donner une définition ou une description précise car les dispositifs techniques employés pour permettre le visionnage des images conçues à cet effet sont extrêmement variables, avec ou sans miroir (s), comme avec ou sans grossissement. Il semble que le modèle auquel se réfère le texte de Hawthorne comporte une optique permettant le grossissement, puisque le troisième paragraphe du texte en fait mention : sous l'effet déceptif de la lentille, M. Smith voit les objets saillir comme par magie de la toile. Il existait des appareils (généralement appelés zograscopes) comportant simplement une lentille d'assez grande taille montée sur pied et permettant le visionnage de gravures idoines. À strictement parler, toutefois, les boîtes d'optique sont bien des solides parallélépipèdes : elles constituent des enceintes fermées dans lesquelles on regarde du dehors par le moyen d'une ouverture généralement circulaire pratiquée dans une paroi une image spécialement préparée qui y est insérée, celle-ci pouvant recevoir un traitement optique en fonction des caractéristiques techniques disponibles sur la boîte concernée, et être ou non éclairée, généralement par transparence (certaines boîtes perfectionnées permettaient des effets de jour et de nuit). L'image, immobile mais amovible, pouvait être retirée et changée à volonté. Il existait des modèles à usage familial généralement coûteux et pour cette raison réservés à ceux qui avaient les moyens de les acheter. Mais les colporteurs étaient nombreux sur les marchés et les foires à proposer de divertir le public populaire ou plus bourgeois au moyen d'appareils parfois de grande taille et comportant des lentilles multiples. Il est évidemment caractéristique que Hawthorne fasse référence à un modèle de ce type, plutôt qu'à celui de dimensions plus réduites qui ornait l'intimité des salons dans les bonnes familles. On trouvera une grande abondance d'illustrations dans l'ouvrage de Richard Balzer, *Peepshows : A Visual History* (1998).

Le portrait d'Edward Randolph

1. « the Province-House ». Le narrateur revient en ce lieu qu'il a précédemment visité. Une description rapide de l'édifice a été donnée dans la première des quatre « Légendes de la Maison provinciale », « Howe's Masquerade ». Construit en 1679, le bâtiment en question fut d'abord la résidence bostonienne de Peter Sergeant, marchand londonien opulent qui avait fait fortune en Nouvelle-Angleterre et s'était fait construire, dans une Boston encore puritaire, une maison somptueuse à la hauteur de sa réussite financière. C'est donc à juste raison que le narrateur fait dans "Howe's Masquerade" cette supposition : « These letters and figures "16 P.S. 79" are wrought into the ironwork of the balcony, and probably express the date of the edifice, with the initials of its founder's name. » L'année suivant la mort de ce dernier, qui survint dans l'édifice en 1714, la province le racheta pour y loger son gouverneur, et la Maison provinciale devint en 1716 le siège central de l'administration de la province. Elle abritait donc effectivement, outre sa résidence officielle, les bureaux du gouverneur royal avant la Révolution. L'aspect spéculatif de la remarque du narrateur de Hawthorne, citée ci-dessus, n'est apparemment pas feint ni fictif : si l'on en croit John S. Garner, la documentation sur la Maison provinciale n'était en 1838-1839, date de publication

des quatre « Légendes de la Maison provinciale », simplement pas (plus ou pas encore) disponible, et le narrateur n'en disposait donc pas plus que Hawthorne lui-même qui fréquentait pourtant la bibliothèque du Boston Atheneum et pouvait y lire les archives de la période coloniale telles que publiées dans la série des « Massachusetts Historical Society Collections ». À l'époque de Hawthorne, le bâtiment avait connu des vicissitudes ; il se trouvait derrière un autre bâtiment et n'avait plus ni jardin ni façade donnant directement sur rue. Les références explicites et implicites que l'on trouve dans les textes de Hawthorne à l'état plutôt déplorable du bâtiment sont fort plausibles, comme aussi le contraste avec sa grandeur et sa gloire passée, que symbolise le Grand Escalier « which may be termed, without much hyperbole, a feature of grandeur and magnificence » : reconverti en taverne où Hawthorne avait peut-être ses habitudes, puisqu'il mentionne le nom exact de son tenancier de l'époque, Thomas Waite, qui lui fait visiter les lieux, et grâce auquel il eut accès aux ressources du Boston Atheneum dont il était membre. Le bâtiment pouvait bien avoir eu, vers la fin des années 1830, l'aspect un peu repeint, ravalé, vermoulu et piétremment réagencé que lui prête le narrateur qui, en ouverture de « Howe's Masquerade », situe le lieu assez exactement dans la géographie de la ville sur Washington Street, en face de la Old South Meeting-House et à quelques centaines de mètres de Faneuil Hall, haut-lieu historique lui parfaitement préservé (même si un peu envahi de boutiques), lié à la Révolution et encore très visible aujourd'hui. Cet état de délabrement, et la reconversion du bâtiment en taverne, ont une évidente portée symbolique : vers 1838, on renâcle à se rappeler ce qu'était la vie avant la Révolution, une soixantaine d'années au préalable, période encore bien trop proche pour qu'on souhaite s'en souvenir avec précision. Pas de monument pour en conserver le souvenir présent à la mémoire. Ce qui demeurait du bâtiment originel a aujourd'hui disparu, en grande partie détruit par un incendie dès le 25 octobre 1864, l'année même de la mort de Hawthorne, et le reste rasé tout au début des années 1920. La Maison provinciale était déjà du temps de Hawthorne le contraire d'un lieu de mémoire, plutôt un monument presque secret, à la façade dissimulée par d'autres constructions, célébrant cette tentation de l'amnésie collective qui, à en croire Ernest Renan, fonde les Nations. La description très parlante qu'on en trouve dans le numéro du samedi 12 juin 1852, p. 380, de l'hebdomadaire culturel *To-Day, A Boston Literary Journal*, fait référence à la description de Hawthorne, pour inviter, comme il se doit, à couper les ponts avec un passé sombre et cueillir comme un bienfait l'actualité souriante du moment qui s'offre en lieu et place des ombres de jadis – même si la présence de « darkies », musiciens d'une autre race mais point tellement « citoyens », là où les gouverneurs réglaient les affaires publiques, régalaient leurs hôtes et valsaien au temps d'autrefois, annonce déjà d'autres ombres à venir, celles de la Guerre civile :

No remark is more frequent than that time has changed the appearance of things greatly in this country since the old colonial and provincial times. There is an indication of this change to be found in the present condition of the Old Province House, in Boston, where, for many years, Governors held their audiences, and wrote messages to refractory legislatures, and schemed plans for breaking the spirit of rebellious colonists, and, in

general, settled matters of state, and entertained guests, in a suitable style of magnificence. Some of the scenes transacted within the walls of this edifice in former times have been most pleasantly renewed by Hawthorne in four «Legends», in the second volume of the «Twice-told Tales».

If one of our fathers should at the present time revisit his abodes upon earth, in accordance with the imaginings of numerous Fourth-of-July orators, he would perhaps be surprised at the present condition and uses of this house, in which, as Hawthorne says, «ancient governors held their levees with vice-regal pomp, surrounded by the military men, the counsellors, the judges, and other officers of the crown, while all the loyalty of the province thronged to do them honor». He would be astonished to find himself in a large and prettily decorated room, with a raised platform at the farther end; this place of honor not occupied by any men of his own race, but apparently usurped by nine darkies engaged with various novel and peculiar instruments in giving a concert. [...] To sum all this up in a few words, the Old Province House, in the rear of 165 and 171, Washington Street, has been neatly fitted for a concert room, under the name of «Ordway Hall». At this comfortable and well-ventilated place of amusement, conducted on the best principles, the «Eolians», under the management of J. P. Ordway, in the double capacity of «citizens» and «darkies», give nightly concerts, which are well attended.

On trouvera un dossier très complet sur la Maison provinciale dans le numéro spécial du magazine *Old-Time New England* (1972) consacré à ce monument disparu et on consultera dans le n° 230 du même volume de ce magazine l'article de John S. Garner «Nathaniel Hawthorne's "Legends of the Province House": His Use of Architecture, Artifact and History», p. 52-60.

2. «M. Bela Tiffany». Il semblerait que cet improbable nom propre n'ait rien de fictif : même si les propos prêtés par Hawthorne à son personnage homonyme le sont sans doute, la personne en question a bien existé. Comme le suppose David T. Haberly («“Bela Tiffany, I Presume”: Reality and Fiction in “Legends of the Province House”» et «Hawthorne in the Province of Women», 2001) et comme on en trouve confirmation en consultant les pages 342-347 de l'ouvrage de Mary DeWitt Freeland, *The Records of Oxford [...] accompanied with Biographical Sketches and Notes 1630-1890 with Manners and Fashions of the Time* (1894), Bela Tiffany (1786-1851) est à l'époque de Hawthorne un notable et ex-industriel retiré des affaires : après avoir dès 1816 cédé ses intérêts dans d'importantes manufactures de coton qu'il possédait à Oxford, Massachusetts, conjointement avec Samuel Slater, créateur de l'industrie cotonnière de Nouvelle-Angleterre, il s'était lancé dans le commerce des cotonnades et laines à Boston et New York puis était devenu banquier à Southbridge, où il est mort le 29 juin 1851 à l'âge de 65 ans. On peut compléter l'information ; ainsi son nom figure p. 611 dans la liste des élus placée en tête des *Resolves of the General Court of the Commonwealth of Massachusetts passed at the session which commenced on wednesday, the third of january and ended on wednesday, the twenty-fifth of april, one thousand eight hundred and thirty eight* (1838) ; il est l'un des deux représentants de la ville de Southbridge, Comté de Worcester, Massachusetts, à la Chambre des

Représentants de l'état du Massachusetts, présidée à l'époque par l'Honorable Robert C. Winthrop, descendant direct de John Winthrop, l'un des principaux fondateurs de la colonie de la Baie. En attribuant à une source telle que « Bela Tiffany » l'origine de son matériau narratif, le conte de Hawthorne se situe délibérément non pas dans la perspective éternelle de l'art littéraire « pur » mais à un carrefour où convergent et confluent l'histoire, la généalogie, l'actualité immédiate, la littérature, la politique, le commerce et l'industrie, tous ingrédients qui font le quotidien des journaux. La présence de Tiffany à Boston en 1838 est hautement probable. Son rôle et la présence de son nom, fort peu illustre, dans un texte « littéraire » le sont *a priori* beaucoup moins. Dans son article « The Business of Storytelling in Nathaniel Hawthorne's "Legends of the Province House" » (2006), Scott Ellis fait valoir que s'autoriser d'un brasseur d'affaires comme Tiffany pour diffuser des légendes patriotiques rappelle, et pas seulement sur le mode ironique, le statut commercial de la performance littéraire, dont le produit se définit aussi comme une marchandise à un moment où les effets de la panique financière qui a frappé les États-Unis en 1837 se font encore sentir. Le récit-cadre de la série des « Légendes » place ainsi le texte dans une actualité d'époque aujourd'hui caduque et presque indéchiffrable, et rappelle utilement le statut littéraire incertain du texte, débité en outre par un Tiffany qui est sous l'influence de quelque boisson fortement dosée en alcool et servie par un tenancier qui ne demande pas mieux. Rappelons qu'à l'époque le terme de « nouvelle » (« short story ») n'existe pas : il n'est inventé qu'en 1885 dans un manuel à usage scolaire. Edgar Poe parle de « Tale » lorsqu'il veut faire ressortir certaines caractéristiques génériques des textes courts pour périodiques que les auteurs et les éditeurs désignent dans leurs échanges simplement comme des « articles », que l'on a ou non en magasin. Les deux termes de « magasin » et de « magazine » sont d'ailleurs étroitement apparentés et associés, et nombre de magazines font référence au magasin dans leur titre, le plus célèbre étant le *Magasin pittoresque* d'Edouard Charton, dont la formule inspire Hawthorne pour son *American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge* (périodique dont il fut le rédacteur avec l'aide de sa sœur Elisabeth, de mars à août 1836).

3. « Lieutenant-Governor Hutchinson ». Ce fut le dernier gouverneur civil de Nouvelle-Angleterre. Né à Boston le 9 septembre 1711, Thomas Hutchinson (1711-1780) grandit dans une très riche et respectable famille d'armateurs et de marchands établie en Amérique depuis cinq générations et qui avait toujours affirmé sa loyauté envers la mère-patrie et la Couronne. Il reçut une éducation de gentilhomme, entra à Harvard College à 12 ans et, suivant en cela l'exemple de ses pères qui avaient eu une carrière politique et de service public, occupa très tôt des fonctions politiques et des postes à responsabilité dans l'administration provinciale de Nouvelle-Angleterre, dont il gravit régulièrement tous les échelons. Bien qu'il fût natif de la contrée, son statut, son comportement de grand seigneur et ses manières de patricien cultivé lui valurent au cours du temps méfiance et inimitié auprès de ses administrés et de bon nombre de leurs représentants. En mars 1770, à la veille du Massacre de Boston (voir *infra*, note 16**), il n'exerçait encore que par intérim les fonctions de gouverneur. Une fois nommé gouverneur de plein exercice (sa nomination ne lui parvint qu'en mars 1771),

il sembla multiplier les signes de défiance et se couper de plus en plus de ses racines locales. Il fut ainsi, par exemple, soupçonné d'avoir sollicité et obtenu que son salaire de gouverneur ne lui fut plus versé par la province mais par le gouvernement central. Il multiplia les lettres alarmistes sur la dégradation de la situation. Finalement rappelé à Londres pour rendre compte de sa gestion jugée calamiteuse d'une crise qui prenait de l'ampleur, il quitta sa terre natale le 21 juin 1774 pour n'y plus revenir, et entra au purgatoire de l'histoire désormais nationale comme «the damn'd arch-traitor» dans une Amérique devenue, en partie à cause de lui dit-on, pré-révolutionnaire : pour avoir trop bien épousé la cause des intérêts royaux, il rejoignit ainsi dans l'opprobre et l'exil sa lointaine première aïeule américaine, la célèbre prédicatrice antinomienne Anne Marbury Hutchinson, que les puritains avaient bannie en son temps (1637), mais pour la raison inverse qu'elle refusait de se conformer à l'orthodoxie et en incitait d'autres à faire de même. Précis, curieux et méticuleux à l'extrême, Hutchinson était prédisposé à la chronique ; il écrivit dans de rares moments de loisir que lui laissaient ses fonctions deux des trois volumes de *The History of the Colony and Province of Massachusetts Bay*, mais n'acheva le troisième qu'en exil. L'ouvrage, très documenté, écrit dans un style un peu prolix pour le goût moderne, est considéré encore aujourd'hui comme un modèle du genre et souvent utilisé comme source primaire. Il est fait allusion à cet ouvrage un peu plus loin dans le texte, lors de la discussion entre les échevins de Boston et Hutchinson. Sur Hutchinson, outre l'ouvrage bien connu de Bernard Baylin (*The Ordeal of Thomas Hutchinson*, 1974), on consultera Andrew Stephen Walmsley, *Thomas Hutchinson and the Origins of the American Revolution* (1999).

4. En anglais «his kinsman Francis Lincoln». Ce personnage, cette parenté et ce nom propre sont fictifs, du moins avec ce prénom ; Michael Colacurcio fait remarquer à juste titre dans une note au chapitre 8 de *The Province of Piety* consacré à «Edward Randolph's Portrait», que l'*American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge* dirigé par Hawthorne comporte dans son numéro d'avril 1836 (en réalité il s'agit de celui daté de mars) aux pages 267-268 un portrait illustré du major-général Benjamin Lincoln (1733-1810), notable originaire de Hingham, Massachusetts, révolutionnaire modéré et lui aussi issu d'une vieille famille arrivée en Nouvelle-Angleterre en 1638. Cependant la lecture tant du portrait dressé par Hawthorne de Benjamin Lincoln que de sa biographie historique par David B. Mattern (*Benjamin Lincoln and the American Revolution*, 1995) nous indiquent que le personnage du conte est assez éloigné par les caractéristiques qui lui sont attribuées de son homonyme historique, même si par bien des côtés le patriotisme sincère mais tempéré par le devoir d'obéissance de «Francis Lincoln» peut faire effectivement penser à Benjamin Lincoln, l'un des principaux «seconds rôles» de la Révolution américaine. Celui-ci est passé à une assez sinistre postérité moins pour de prétendus exploits contre l'ennemi anglais que pour avoir maté la «Rébellion de Shays» : ce soulèvement de fermiers et anciens combattants révolutionnaire surendettés, qui secoua le centre et l'ouest du Massachusetts en 1786-1787, fut causé par une crise financière et, jugé séditieux, fut durement réprimé par les autorités de la toute nouvelle République. Faut-il voir dans le choix de ce nom une nouvelle allusion ironique à la situation de crise économique contemporaine de

la parution du conte ? On notera que le frère cadet de Benjamin Lincoln, qui était médecin et mourut prématurément, portait lui aussi le prénom fort peu répandu de Bela (1734-1773), précisément le même que celui du conteur-marchand-industriel («Bela Tiffany») dont le narrateur de son récit-cadre recueille les confidences (voir note ci-dessus à sujet). À noter aussi, ce que Colacurcio omet de signaler, le choix que fit James Fenimore Cooper de ce même patronyme avec une prénom encore différent pour servir de titre à son roman *Lionel Lincoln or the Leaguer of Boston* (1824-1825) dont l'action qui débute en 1775 se passe à l'époque révolutionnaire et où il est question allusivement dans le cours d'une conversation au chapitre 1 du «massacre» avec cette note de l'auteur : «The allusion is to a rencontre between the soldiers and citizens, in which five or six of the latter were killed. This event was of great influence in the subsequent contest.» (p. 12). Le chapitre 19 met en scène les mêmes Gage et Howe que le «Howe's Masquerade» de Hawthorne. Les circonstances historiques sont donc identiques et, dans le cours du roman, Lincoln passe à plusieurs reprises devant la Maison provinciale. Mais le héros éponyme de Cooper est un officier britannique né à Boston (un «Boston boy»), qui ne revient en Amérique au moment où commencent les combats de la Révolution américaine que pour y découvrir les sombres secrets entourant sa naissance et la folie de son père, s'y marier presque clandestinement lors d'une scène gothique hallucinée et finir par retourner en Angleterre après de multiple péripéties. Comme Hawthorne, Cooper (1789-1851) est fasciné par le phénomène du loyalisme. On notera que entre les deux Lincoln, c'est uniquement le Lincoln fictif qui retourne dans la mère-patrie tandis que le vrai reste enraciné dans son Massachusetts natal. Mais le «faux» Lincoln de la fiction existe quand même bel et bien dans le livre, suffisamment pour affirmer en autochtone (puisque'il est fils de la terre d'Amérique) qu'en somme sa vraie patrie n'est pas l'Amérique où il est pourtant né, encore moins lorsqu'elle est post-révolutionnaire... Le Francis Lincoln semi-patriote du texte de Hawthorne semble un compromis indécis, ambigu et instable, entre le «vrai» (Benjamin) et le fictif (Lionel), et joue le rôle d'un proche parent susceptible de se tenir aux côtés de Hutchinson et de le conseiller dans l'épreuve ; ce rôle autorise subrepticement l'inscription dans le texte d'un lien de parenté entre le fictif et le «réel». Toutefois si le personnage est fictif, le rôle qu'il joue est pour sa part bien réel et fut, dans la vraie vie, tenu par le beau-frère de Hutchinson, Andrew Oliver, tristement célèbre en son temps. Celui-ci ne se révéla pas être pour Hutchinson ce modérateur et néanmoins fidèle conseiller de son supérieur qu'est le Francis Lincoln du texte, partagé entre fidélité à sa terre natale et loyauté envers sa lointaine patrie et son roi : menacé de mort et brûlé en effigie pour avoir entrepris de s'installer comme vendeur des papiers qui devaient servir à s'acquitter du droit de timbre institué dans la province par le très décrié «Stamp Act» de 1765, Oliver se retrouva par la suite adjoint de son beau-frère une fois celui-ci devenu Gouverneur et se fit détester. À sa mort en 1774, il y eut des réjouissances populaires pendant son enterrement. L'attention de Hawthorne a été retenue par la famille Oliver, et ce, bien sûr, pour une affaire de portraits. À en croire ses *Carnets américains*, les portraits qu'il aperçoit, lors de sa visite à la Essex Historical Society de Salem le 22 août 1837 sont ceux de la famille

Oliver : « Half a dozen or more family portrait of the Olivers, some in plain dresses, [...] others with gorgeous gold-embroidered waistcoats [...]. » La moitié de cette assez longue entrée de son carnet leur est consacrée.

5. Un premier fort fut établi dès 1634 sur ce qui alors était une île située au sud de la baie de Boston et qu'on connaît longtemps sous le nom de Castle Island. À l'époque de Hutchinson, l'édifice est un fort en briques à quatre bastions inauguré en 1703 et ainsi baptisé en l'honneur du roi Guillaume III d'Orange. Dans ce qui suit, le narrateur de Hawthorne met le vice-gouverneur face à un dilemme et à une prise de décision en partie fictifs : les 19^e et 24^e régiments d'infanterie britannique impliqués dans le Massacre de Boston étaient déjà à terre sans que Hutchinson y fût pour rien (la responsabilité étant celle de son prédécesseur) et ne furent cantonnés par lui à Castle William qu'après cet événement et non avant, ceci pour éviter de nouveaux incidents et afin que les soldats ne fussent pas pris à partie par la foule lorsqu'ils circulaient en ville isolément ou en petits groupes. Il s'agissait pour Hutchinson de protéger ses troupes de la foule plutôt que l'inverse, et sans doute aussi d'un souci de les garder intactes et opérationnelles en cas de péril plus sérieux, tout en paraissant donner aux bostoniens des gages d'apaisement.

6. « Alice Vane, his favorite niece ». Ce nom propre comme le personnage et sa parenté semblent fictifs, mais la puissance évocatoire du nom lui donne une pertinence en lui-même, qui l'arrache certes à l'histoire mais ne permet pas de le mettre au compte de la pure fiction. L'instauration par le texte d'une parenté, d'un lien de sang, entre personnages historiques et personnage fictifs (comme c'est le cas pour « Francis Lincoln ») est ici encore significative : elle vient renforcer l'interpénétration entre récit historique et fantaisie narrative, au point de les rendre indiscernables ou inextricables pour le lecteur. Le rôle dévolu à Alice Vane et les détails et éléments de sa biographie imaginaire viennent rappeler, outre l'incertitude des frontières entre histoire « réelle » et fantaisie historique, le caractère particulier de cette fantaisie qui s'appuie sur la suggestivité poétique du nom propre mais se désintéresse de sa transmission hérititaire et historique et invite le lecteur à en détourner son attention. L'historicité du nom n'est pas tout : elle est détachée d'elle-même, livrée au tourbillon d'une fantaisie onomastique qui redistribue en fiction, comme des cartes verbales/factuelles, le ou les noms, matière verbale qui fait office de matériau à l'histoire et à l'archive, aussi bien qu'à la fable. Il y a bien une sorte de « parenté » entre Vane et Hutchinson, même si elle est inscrite dans les contingences et incertitudes que le nom introduit dans la trame de l'histoire et non dans la « certitude » ou la « vérité » du sang, des gènes et de l'hérédité. Le nom propre « Vane » évoque en effet celui de Henry Vane qui, théologien fraîchement débarqué, avait été élu à 24 ans gouverneur de la colonie de la Baie en 1635 ; lorsque Anne Hutchinson, l'arrière-arrière-grand-mère du Vice-Gouverneur, entreprit d'y prêcher des doctrines fort pernicieuses aux yeux des puritains, il prit son parti. On trouve le récit détaillé de cet épisode dans l'ouvrage de John Armstrong et Charles W. Upham *Lives of Anthony Wayne et Sir Henry Vane* (1835) :

The mind of Vane, originally prone to take delight in the topics of religion, received an additional impulse in that direction, while residing in Geneva; and in the great controversy, which absorbed all other question, during his administration of the government of Massachusetts, he not only naturally but necessarily took a lively interest [...]

He espoused the cause of Mrs. Hutchinson. He believed her to be a woman of unquestionable piety as well as talent; and, however worthy of censure he might have thought her on the score of propriety and prudence, it was scarcely possible for him not to sympathize with her; for he entirely approved of her theological sentiments, and throughout his whole life regarded with abhorrence any such proceedings instituted against her on account of her religious opinions.

With the support of Governor Vane and John Cotton, Mrs. Hutchinson was, for a time, enabled to protect herself against the persecution with which she was threatened in consequence of her theological sentiments. Winthrop, the founder, and father, and first governor of the colony, led the opposition, and was supported by Mr. Wilson and all the other ministers of the country, by all the churches but that of Boston [...]. (p. 142)

Défaits aux élections suivantes de 1636 par John Winthrop et ses partisans orthodoxes, Vane et ceux qui soutenaient Hutchinson perdent tout pouvoir. Vane quitte l'Amérique, rentre en Angleterre, joue un rôle important pendant la Révolution anglaise mais s'oppose à Cromwell. Après la Restauration de 1660, il est arrêté, emprisonné et finalement exécuté à la Tour de Londres le 14 juin 1662. M. Colacurcio (*The Province of Piety*, p. 409, et note *ad loc.*) renvoie à juste titre quoique de façon un peu allusive à la mention de Vane faite par Hawthorne dans *Grandfather's Chair* sans faire remarquer qu'à cette occasion c'est Anne Hutchinson que le grand-père narrateur désigne comme l'une des illustrations qui l'ont légitimement précédé sur le vénérable fauteuil qu'il occupe et qui est garant de l'autorité de son propos.

7. « Shirley [...] Abercrombie's shameful and bloody defeat under the walls of Ticonderoga ». William Shirley (1694-1771) (voir *infra*, p. 181, note 5 et p. 190, note 16) était gouverneur du Massachusetts pendant la « French and Indian War » (1756-1760), branche américaine de la guerre de Sept Ans qui, lointain prototype des futures guerres mondiales, se déroula sur plusieurs théâtres d'opérations répartis sur la planète. En Amérique du Nord, elle se termina par la perte de l'empire colonial français. Malgré cette victoire finale, les troupes britanniques connurent aux mains des Français quelques défaites retentissantes au cours du conflit, et celle de Ticonderoga est l'une des plus mémorables. Le lieu est situé non loin de l'actuelle frontière avec le Canada dans le nord de l'état de New-York à la limite du Vermont, sur une péninsule au nord du lac George, vaste étendue d'eau tout en longueur qui est le Horican de la fiction de Cooper. Les Français y avaient établi un bastion fortifié appelé par eux Fort Carillon. Le général anglais Abercrombie décida de frapper fort pour les en déloger afin de s'assurer une position charnière aux limites de la ligne de front entre les deux armées, et à la pointe sud, très fortifiée, du lac Champlain. Une impressionnante armada de plus de mille canots, baleinières, radeaux, chalands et transports où devaient prendre place 16000 hommes de troupe avec artillerie et intendance,

fut chargée et les préparatifs achevés dans la nuit du 4 juillet 1758. Le 5 au matin le majestueux cortège nautique, étiré sur des kilomètres, faisait route au son des fanfares et des cornemuses, drapeaux au vent, sous les ordres d'Abercrombie et la conduite effective de Lord Howe. Celui-ci fut tué le 6 juillet à la première escarmouche avec les Français lors d'un débarquement à quelque distance du fort ; la perte prématurée de leur stratège et commandant allait coûter cher aux Anglais. Prévenus de l'acheminement des ennemis par leur peu de discrétion, les 4 000 Français retranchés dans le fort sous les ordres de Montcalm avaient eu le temps de renforcer leurs défenses et de se préparer. Abercrombie, confiant dans sa supériorité numérique, insista pour attaquer au lieu de réduire la garnison par un siège. L'assaut eut lieu le 8 juillet et se solda par un massacre : plus de 2 000 Anglais et Anglo-Américains périrent en quelques heures. Les pertes françaises furent quatre fois inférieures. Montcalm se tailla lors de cet épisode une réputation de chef énergique toujours sur la brèche, combattant en chemise aux côtés de ses hommes pour les galvaniser. Devant l'intensité des combats, cause de tant de pertes en si peu de temps, et bien qu'il disposât encore largement des moyens d'un siège, Abercrombie abandonna ses positions et se retira piteusement en laissant sur place une bonne part de ses provisions. De nouveau attaqué en juillet l'année suivante par le général Jeffrey Amherst, le fort fut évacué et partiellement détruit à l'explosif par la garnison française après un siège de quelques jours. Le Lord Howe tué à Ticonderoga était George 3^e vicomte Howe (1725-1758) ; il était le frère ainé de Sir William 5^e vicomte Howe (1729-1814) qui commandait les troupes britanniques à la bataille de Bunker Hill le 17 juin 1775 ; c'est de ce dernier qu'il est question dans le texte de Hawthorne « Howe's Masquerade ». Richard Lord Howe, 4^e vicomte (1726-1799), avait hérité du titre et fut fait duc ultérieurement ; il avait le rang de vice-amiral et combattit sur mer en même temps que son cadet William sur terre dans la guerre d'Indépendance américaine. Il est à noter que les deux frères Howe, quoique dévoués à leur roi, avaient sur les questions américaines des points de vue et opinions suffisamment proches de ceux des insurgés pour qu'ils fussent, du moins dans la première phase du conflit, utilisés comme négociateurs susceptibles de calmer le jeu. Il est douteux que Hawthorne n'ait rien su de ce superbe cas de loyauté partagée, détail très significatif qui ne peut qu'ajouter à la sombre ambiguïté de la « mascarade de Howe » : la dernière figure du cortège spectral qui défile devant Howe et se dévoile à lui (mais pas au lecteur du conte de Hawthorne) évoque Howe lui-même par une allusion à la haute stature pour laquelle il était connu de son vivant. Hawthorne a publié (sans mention de nom d'auteur) un texte intitulé « Old Ticonderoga » dans l'*American Monthly Magazine*, VII, fév. 1836, p. 138-142. Le vieux fort désaffecté est en ruine ; il a vu passer Français et Anglais, et les troupes des deux camps, pendant et après la Révolution. De façon typique, le tourist-narrateur de passage enchaîne les anecdotes, épousant tour à tour par empathie les expériences qu'y vécurent ceux qui s'y succédèrent, et décrit ainsi un lieu qui rappelle au lecteur les indécisions de l'histoire et non le monument de son fait accompli.

8. Edward Randolph (1632-1703). Encore un personnage qui n'a rien de fictif. Il arriva en Nouvelle-Angleterre en 1676 au beau milieu d'une guerre féroce avec les

Indiens connue sous le nom de guerre du roi Philippe («King Philip's War»), alors que le sort des armes était encore incertain. Il ne pouvait tomber à un pire moment. En 1675, les Indiens Wampanoag sous la conduite du chef Metacomet qui se faisait aussi appeler King Philip attaquèrent la colonie du Rhode-Island tenue par les quakers. Bientôt rejoints par d'autres tribus, les Indiens s'en prirent à d'autres colonies, et le Massachusetts se trouva entraîné dans une guerre d'escarmouches sanglantes. Toute la région fut déstabilisée. Des tribus jusqu'alors considérées comme amies se mirent à représenter un danger mortel. Devant ce qu'ils interprétaient comme des signes grandissants d'hostilité, les puritains du Massachusetts et leurs alliés du Connecticut et de Plymouth attaquèrent par surprise les Naragansetts qu'ils massacrèrent préventivement. La région était à feu et à sang mais Philip, qui avait de plus en plus de mal à contrôler sa confédération de tribus, fut finalement tué en août 1676, écartelé puis démembré et sa tête exposée en public pendant des années pour intimider ce qui restait d'Indiens dans la région. Ce fut effectivement la dernière tentative de quelque ampleur que firent les tribus indiennes restantes pour contester aux colons blancs la suprématie sur la région. Mais la guerre avait eu des conséquences désastreuses : villes et villages en ruine, récoltes perdues et commerce des fourrures réduit à néant. Certains secteurs de la colonie connurent même la famine. Ces circonstances tragiques n'empêchèrent pas Randolph de commencer sa mission : fervent partisan de la mise en place d'un système colonial intégré, il soutenait les initiatives royales visant à l'instaurer. C'était au surplus un anglican fervent et, ne voyant dans les doctrines puritaines que prétextes à usurpation des pouvoirs royaux, il préconisait la fin du système congrégationaliste. Dans cet esprit, et fort de son titre de commissaire spécial muni de tous pouvoirs d'investigation, il entreprit une enquête dont les résultats étaient assez prévisibles. Il constata d'innombrables infractions aux lois et règlements dans pratiquement tous les domaines : droit de vote restreint aux membres des églises congrégationalistes, impôts prélevés malgré l'absence de droit de vote, frontières de la colonie non respectées au détriment des colonies voisines, actes de navigation et monopoles commerciaux et fiscaux bafoués, ce qui se traduisait par d'énormes pertes de revenus pour l'état et la Couronne. Si les pouvoirs d'enquête de Randolph n'étaient pas limités, sa capacité directe à influer sur le cours des choses l'était bien davantage ; ses initiatives suscitaient la résistance et des agents de la colonie envoyés à Londres sur la demande des mêmes autorités qui avaient dépêché Randolph, tentaient d'y contrecarrer son influence et avaient instruction de ne rien concéder d'essentiel. Randolph pouvait agir sur place pour s'opposer aux libertés que la colonie prenait avec la réglementation du commerce et des douanes, mais la décision de sévir ne lui appartenait pas. Cependant, à terme, ses constatations et recommandations réitérés ne furent pas sans effets auprès des «Lords of Trade» qui caressaient depuis longtemps le projet de fusionner les colonies dans des ensembles plus vastes (les «dominions») afin de mieux les contrôler et surtout d'y faire appliquer les actes de navigation dans toute leur rigueur. Nommé receveur des douanes du Massachusetts en 1678, Randolph fut l'instrument d'une reprise en main politique qui se dessinait même si la mesure technique qu'il préconisait inlassablement pour mettre fin aux abus

(une assignation « Quo warranto » dont l'efficacité avait été éprouvée à l'usage en Grande-Bretagne même) était d'ordre juridique et exigeait que la colonie démontre à quel titre elle exercait des prérogatives qui étaient en principe du domaine du pouvoir royal. L'attorney général fut effectivement saisi, et Randolph eut le plaisir intense de porter en personne aux autorités de la colonie l'assignation qu'il avait si ardemment réclamée. Elle prospéra, et la charte originelle de la colonie de la Baie fut abrogée en 1684 même si les effets de la mesure ne furent pas immédiats en raison seulement de la mort de Charles II en 1685. Mais la colonie avait bel et bien perdu le droit de s'autogouverner dans les faits et l'accession au trône de Jacques II n'y changea rien, au contraire. La Nouvelle-Angleterre fut incorporée à un « dominion » à la tête duquel on plaça le bientôt très détesté Sir Edmund Andros, militaire à poigne aussi prompt à se faire obéir qu'à obéir lui-même avec zèle aux instructions reçues. Dans « The Gray Champion », conte aux accents pseudo-patriotiques (voir *infra*, p. 278), Hawthorne raconte comment eurent lieu la déposition et l'arrestation d'Andros lorsqu'en 1689 Jacques II chassé du trône se réfugia en France chez son « cousin » Louis XIV qui le logea au château de Saint-Germain-en-Laye, tandis que Guillaume I^r d'Orange soutenu par le Parlement montait sur le trône de Grande-Bretagne et mettait fin à un règne frappé d'absolutisme et imprégné de papisme pour inaugurer une ère de « paix et de prospérité », à en croire les poètes et les propagandistes.

9. Cotton Mather (1662-1728) appartient à la troisième génération de la plus imposante et éminente dynastie ecclésiastique de Nouvelle-Angleterre qu'il forme avec son père Increase (1639-1723) et son grand-père Richard (1596-1669). Ce monument vivant de la culture puritaine était promis aux plus hautes destinées, mais vit son avenir largement compromis par l'évolution des choses, le changement de régime politique et l'affaire des sorcières de Salem (1692) dans laquelle il joua un rôle complexe, ambigu et encore controversé qui le fit accuser par ses détracteurs d'être responsable des vingt et une exécutions de victimes innocentes. Qualifié à juste titre par Hawthorne dans *Grandfather's Chair*, son histoire de la Nouvelle-Angleterre à l'usage des enfants, de « most prodigious bookworm », Mather est l'auteur d'environ quatre cents ouvrages, allant de l'opuscule au traité in-folio, et sa bibliothèque personnelle, qui à sa mort ne comptait pas moins de trois mille volumes, était la plus importante d'Amérique du Nord. Membre correspondant de la Royal Society, adepte éclairé de la vaccination, il croyait aux esprits et voyait des démons et des anges le visiter en toute occasion. Esprit presque médiéval attardé au tournant du « siècle des lumières », cette véritable figure de Janus regardait à la fois vers le passé et l'avenir : les qualités d'homme de science, observateur rationnel et méticuleux de la nature, se combinaient chez lui avec les extases mystiques du millénariste impatient de voir advenir de son vivant la plénitude des temps. Cotton Mather était ministre et pasteur titulaire de l'église qui s'assemblait à la Old North Meeting-House de Boston, dans l'ombre de laquelle Hutchinson a grandi ; ils étaient donc voisins ; il semble qu'il l'ait entendu prêcher, et l'ait rencontré et fréquenté dans sa jeunesse. L'affirmation mise dans la bouche de Hutchinson par le récit de Hawthorne est à la fois vraie et fausse. Son statut, décalé, est complexe. La famille Hutchinson était effectivement apparentée par mariage aux

Mather mais Thomas n'était pas lui-même leur descendant direct ou indirect. Sa sœur Hannah avait épousé un des fils de Cotton, le Révérend Samuel Mather (1706-1785), lequel était donc son beau-frère. Cotton Mather était ainsi le beau-père de la sœur de Thomas Hutchinson. Dans la préface au premier volume de son histoire, Hutchinson écrit : « I am obliged to no person more than to my friend and brother, the Rev. Mr. Mather, whose library has been open to me, as it had been before to the Rev. Mr. Prince, who had taken from thence the greatest and most valuable part of what he had collected. » À la date de parution du volume en question (1764), ce Mather-là est en principe Samuel (le fils) et non Cotton (le père) mort depuis trente-six ans, même si la formulation, peu spécifique, suffit à créer, suggérer ou entretenir l'équivoque car la bibliothèque devait être très largement celle héritée de Cotton par Samuel (ce que confirme, quoique de manière un peu vague, Julius Herbert Tuttle, « The Libraries of the Mathers », 1910, p. 30-32). En revanche, Hutchinson est sans conteste, du point de vue généalogique et familial, le descendant de la très anti-puritaine Anne Hutchinson. Sa parenté revendiquée avec Cotton Mather, descendant illustre des puritains, qui est simplement collatérale, devrait ou pourrait être spirituelle, intellectuelle et scripturale : il est vraisemblable que le Hutchinson de Hawthorne préfère cette parenté intellectuelle à celle d'une hérédité familiale puritainement et politiquement peu correcte et parle en tant qu'historien en se plaçant sous l'égide d'un Mather qu'on peut regarder comme le père fondateur de l'histoire de la Nouvelle-Angleterre pour avoir publié à Londres en 1702 les deux gigantesques volumes in-folio des *Magnalia Christi Americana*, première grande histoire de la colonie, écrite cependant dans la perspective d'une apocalypse toujours imminente. Hutchinson prend, du coup, ses distances avec cet « ancêtre », tout en se tenant son successeur sur un plan qui dépasse le simple héritage intellectuel : en se faisant historien de la Nouvelle-Angleterre, il se veut, se déclare et se fait, fictivement, « frère de sang » de Mather afin de racheter son ascendance antinomienne par un surcroît de légitimité à la fois puritaire et historienne. Soucieux de produire un texte légitime, il invente pour cela une parenté de sang largement abusive, mais il lui faut aussitôt la récuser en raison de l'irrationalité d'un Mather que chacun sait porté au millénarisme. Rappelons que dans *Grandfather's Chair* Hawthorne indique qu'Anne Hutchinson a posé son séant sur l'illustre fauteuil, constant à travers les générations, sur lequel s'installent successivement les porte-paroles et narrateurs légitimes de l'histoire de la Nouvelle-Angleterre dont le grand-père hawthorlien est le dernier avatar.

10. «as when they fought side by side through the French war». L'allusion est un peu brouillée, sans doute délibérément. La «French war» en question peut être la «French and Indian War» (voir *supra*, note 7) à laquelle des éléments des milices locales ont pris part aux côtés des troupes britanniques, aussi bien que la «Old French War» qui avait eu le résultat plus ambigu de faire prendre conscience aux milices locales de leurs capacités à combattre dans un conflit dont la province ne retira pas grand-chose (voir *infra*, p. 182, note 5). La question de la nature indécise du patriotisme et de la loyauté forme l'arrière-plan de cette remarque incidente mais lourde de sous-entendus, et dont la pertinence n'est pas seulement interne à la fiction mais questionne la possibilité

d'une histoire américaine qui ne soit pas définitivement biaisée par un fait qui continue de hanter secrètement les textes les plus « américains » de Hawthorne : d'un point de vue patriotique, certes britannique, c'est le camp des traîtres et des séditieux qui a triomphé. Les États-Unis sont alors le fruit douteux de ce triomphe. Depuis l'article de Julian Smith « Hawthorne's *Legends of the Province House* » (1969), la critique admet, quoique parfois avec réticence, l'ambivalence latente ou manifeste des textes de Hawthorne à l'égard de la Révolution américaine et la sympathie plus ou moins larvée qui s'y affiche, dans les « Légendes », dans *Grandfather's Chair* ou ailleurs, à l'égard de personnages comme Hutchinson, Howe ou Dudley qui n'étaient guère en odeur de sainteté patriotique.

11. Alice Vane est bien le pendant féminin de Francis Lincoln, l'équivalent sur le plan culturel de ce qu'il est sur le plan politique et militaire mais elle n'est pas hiérarchiquement soumise à l'autorité de Hutchinson et représente une autorité morale qui échappe à son contrôle, d'où sa fureur. Les propos furieux de Hutchinson rappellent opportunément qu'Alice est depuis le départ présentée comme partagée entre sa naissance et sa culture : autochtone, elle sait se montrer fidèle à sa terre natale même si elle en est culturellement éloignée ; elle a trouvé en Italie, où elle a grandi et reçu son éducation, les ressources d'un art dont on ne sait trop dire s'il est de restauration ou de création, si même il est possible de distinguer les deux. Le moment venu, sa capacité à donner à voir l'image exemplaire du traître, fait d'elle une restauratrice qui agit et œuvre sur la matière du tableau et non une artiste qu'inspire un idéal transcendant. Cette capacité est mise au service de la nécessité de l'heure, son art servant un message moral d'allure patriotique (mais voir *infra*, note 13) qui est cependant impuissant à empêcher l'histoire d'avvenir. Ce « message » n'est toutefois pas dissociable du nom propre qu'elle porte et, réassocié à ses autres caractéristiques, se révèle plus ambigu qu'il n'y paraît en raison de sa complexité allusive : l'éducation italienne d'Alice Vane ici rappelée rappelle à son tour que les artistes américains à la fin des années 1830 (notamment les peintres, mais ce sera le cas ultérieurement des sculpteurs) sont expatriés en Grande-Bretagne et/ou en Italie et, une fois revenus en Amérique, poursuivent un idéal artistique hors du temps façonné par la culture italienne et britannique, et formulé en termes idéalistes et quasi-platoniciens qui les éloignent des spécificités de la culture locale et leur interdisent de s'y faire entendre. Un cas patent, et exactement contemporain de Hawthorne, est celui du peintre Washington Allston (1779-1843) : lorsque le texte est publié, il vit obscurément près de Boston en tentant depuis des années de finir « Belshazzar's Feast », le chef-d'œuvre qu'il n'achèvera pas. Dans les deux premières décennies du siècle, il a passé plus de dix ans entre la Grande-Bretagne et l'Italie. En 1841 il publie *Monaldi*, roman d'artiste au titre suggestif dont l'action se déroule en Italie ; c'est son seul récit en prose publié après de multiples poèmes sur les œuvres de Michel-Ange, ou des quasi-manifestes comme « America to England » (1810, 1817) qui se conclut ainsi :

*While the manners, while the arts
That mould a nation's soul,*

*Still cling around our hearts, —
Between let Ocean roll,
Our joint communion breaking with the Sun :
Yet still from either beach
The voice of blood shall reach,
More audible than speech,
« We are One ».*

On comprend mieux, à lire un tel poème et notamment ses derniers vers très « loyalistes », le souci de Hawthorne de créer d'inextricables parentés entre généalogies réelles et générations fictives pour affirmer que cette Vane là, contrairement à son illustre et trop historique homonyme masculin, ne finira pas en Angleterre (voir *supra*, note 6) parce qu'elle a, fictive, ses vraies racines là où elle est née : la « voix » qu'elle fait entendre est du même « sang » que celle parente du gouverneur, c'est la même en version patriotique que celle de Hutchinson qui constitue donc, lui, la version « loyaliste » de la voix américaine (mais fictive) de sa nièce préférée Alice. Cette voix d'Alice est aussi celle de l'art : sans renier ni trahir l'apport italien, un art « américain » s'instaure en payant le prix de son inscription dans les profondeurs intimes de l'histoire de l'Amérique qui lui permet à son tour d'inscrire l'Amérique dans la fantaisie propre de la fable et d'être enfin reçu et compris (fut-ce même de travers) pour ce qu'il est. Il y aurait beaucoup à dire également sur le passage, à l'occasion du conte, du patronyme « Vane » d'un masculin de l'histoire à un féminin de l'art. Le poème de Washington Allston fait partie du recueil posthume de ses conférences et œuvres publié par son beau-frère, l'écrivain et romancier Richard Henry Dana Jr, *Lectures on Art and Poems of Washington Allston* (1850, p. 292). Hawthorne connaissait les travaux d'Allston et sans doute Allston lui-même par l'intermédiaire des Peabody, la famille de sa future femme Sophia ; il visita en 1839 l'exposition commémorative de ses œuvres. Tous les détails sur les références à Allston chez Sophia et Nathaniel sont donnés dans l'index qui accompagne l'édition des lettres du peintre, *The Correspondence of Washington Allston* (1993, p. 556-557).

12. Le Massacre de Boston se produisit le 5 mars 1770 : cinq personnes tuées par les troupes royales pendant une manifestation qui dégénéra en émeute. Si l'on en croit Bernard Baylin qui, dans *The Ordeal of Thomas Hutchinson* (1974), défend la mémoire de Hutchinson en soulignant sa circonspection, ce dernier, rassuré de savoir les troupes britanniques présentes à Boston pour parer à toute éventualité, connaissait aussi le danger de leur présence et le risque de heurts graves avec la population dans une ville où les esprits étaient particulièrement échauffés depuis les tentatives de mise en application du « Stamp Act » de 1765, et des taxes qu'il prévoyait. Certes ambitieux comme pouvait l'être un homme de sa condition et de sa naissance, il n'était pas dévoré par le goût du pouvoir et ne semble pas avoir particulièrement tenu à assumer les fonctions de gouverneur mais assurait l'intérim en faisant face aux difficultés de sa charge et avait demandé à son prédécesseur, Sir Francis Bernard, qui venait de quitter son poste le 1^{er} août 1769, de faire savoir qu'il

retirait sa candidature au poste de gouverneur. Il ne fut finalement nommé que contre son gré, parce que sa lettre de démission n'était pas parvenue à destination avant que le roi George III approuve sa nomination. Il ne pouvait alors plus se dédire. Baylin fait valoir que Hutchinson semblait avoir prévu au jour près ce qui allait se produire et redoutait ces funestes événements. Des conversations et rencontres du type de celles dont fait état le texte de Hawthorne (point de vue des « selectmen », demandes de retrait des troupes) ont bien eu lieu, non pas avant le massacre, qui prend de court tout le monde, mais après : comprenant que s'il cède aux demandes de retrait des troupes, c'est toute la province qui risque d'échapper au contrôle de la Couronne et de ses représentants, Hutchinson refuse et limite ainsi les dégâts, mais il est dans le même temps victime d'une campagne acharnée de dénigrement conduite notamment par ses vieux ennemis, Samuel et John Adams. Par la suite, c'est sans enthousiasme mais avec le sens du devoir qu'il assume la charge de gouverneur à laquelle il vient d'être nommé. Les adversaires de Hutchinson font quant à eux valoir qu'il emboîta le pas à son prédécesseur en cautionnant et entérinant une politique de la métropole contraire aux droits garantis de la province, et qui accordait crédit, pour se justifier, aux rumeurs mal fondées d'insubordination permanente, exagérant les risques de désordre pour justifier l'envoi de troupes, démarche qui ne faisait qu'accroître les dangers qu'elle était censée prévenir.

13. Le nom de ce restaurateur de tableau, Howorth, n'est pas plus fictif que ne l'est celui de Bela Tiffany, et ce n'est pas seulement un anagramme approximatif de « Hawthorne », comme l'écrit M. Colacurcio dans *The Province of Piety* (p. 422). La fonction de cette allusion est fort complexe, et mérite qu'on s'y attarde même si elle est en soi rapide. Elle utilise l'entremise d'un nom propre pour maintenir dans l'implicite des problématiques sous-jacentes, celles-ci renvoyant à l'éphémère d'une actualité qui ne connaît pas de rédemption par la modernité, au risque de sombrer dans la caducité dont seul peut la sauver un critique reconvertis en détective-restaurateur. Celui-ci trouve une première récompense à ses efforts dans le catalogue de la Bibliothèque du Congrès, qui lui indique qu'un dénommé Howorth est l'auteur d'une brochure de seize pages intitulée *The Restoration of Oil Paintings with a few Practical Hints to the Owners of Pictures* (1859). Bowdoin College, l'*alma mater* de Hawthorne, fait également appel à un restaurateur de Boston portant le même nom pour restaurer certains de ses tableaux au début des années 1850. En outre, et à une date beaucoup plus proche de celle de la composition du texte de Hawthorne, se trouve la mention suivante dans le catalogue de la *Third exhibition and Fair of the Massachusetts Charitable Mechanic Association at Quincy Hall in the City of Boston, September 20, 1841*, p. 90 :

289. G. HOWORTH, *Boston*. Five specimens of Picture Cleaning. Superior specimens of the process. The restoration of the color appears almost perfect. The specimen of transferring from wood to canvass, evinced great success in this difficult art. *Silver Medal*.

Il est donc hautement probable que ce « G. Howorth » ait effectivement été un restaurateur établi à Boston et jouissant de quelque réputation dans son domaine. Le *Boston Directory*, registre des professions de l'époque, mentionne dans son édition

de 1848 puis dans celle de 1851 un « George Howorth, restorer of oil paintings, house 1 Bradford place » et en 1857 et 1864 lui donne pour adresse « 26 Kneeland ». Ce George Howorth serait alors, si l'on veut donner un repère généalogique qui le mette en rapport avec l'histoire littéraire américaine, l'arrière-grand-père paternel de Cora Ethel Heaton Howorth (1865-1910) : d'abord femme richement entretenue puis tenancière d'une maison close de Jacksonville, Floride, baptisée « Hôtel du rêve », elle opéra une reconversion au journalisme à la suite de son mariage avec l'écrivain Stephen Crane. Le procédé particulier de restauration qu'avait inventé, du temps de Hawthorne, son ancêtre Howorth, largement utilisé à l'époque, aurait assuré à ce dernier une certaine fortune. La mention dans le texte de Hawthorne du nom d'un véritable restaurateur réputé pour sa compétence n'est pas purement anecdotique et prend son sens à s'inscrire dans une incertitude entretenue par le narrateur sur les frontières de l'art en Amérique. Alice Vane connaît les secrets des restaurateurs italiens et en fait mention comme d'un « art » ; le narrateur, lui, émet l'hypothèse que la réapparition momentanée de l'image de Randolph est en fait le fruit des talents de restauratrice d'Alice, qui n'est évidemment pas l'auteur du tableau mais a permis de le « restituer à ses couleurs ». Restaurer fait art aussi bien que peindre, et fait même mieux car alors le sens du tableau n'est pas confisqué par son attribution à un artiste. Il n'est pas le produit narcissique de la force intérieure du génie de l'artiste mais tributaire pour son sens uniquement du moment et des circonstances de sa réception collective. Le restaurateur est celui qui crée le tableau pour cette réception, le met à disposition pour l'acte qui va le recevoir et le faire re-voir, sans en être l'auteur. Or en ouverture de la section « Beaux-Arts » du catalogue mentionné ci-dessus (comme d'ailleurs au même endroit dans les catalogues précédents), le jury chargé d'évaluer les objets présentés lors de l'exposition qui est aussi un concours fait part de la difficulté qu'il a eue à distinguer ce qui relevait des beaux-arts et ce qui relevait à l'opposé de l'utilitaire et du fonctionnel :

In the examination of the numerous articles intrusted to their judgment, the Committee on the Fine Arts, have endeavored to render strict justice to every contributor ; though, perhaps, the « sin of omission » may be charged to them. The great number of specimens of various denominations dignified with the opposite title to those of the useful, have rendered the labors of the Committee very arduous [...]. (p. 87)

Si précisément, en l'absence de critères prédéfinis, on n'est pas en mesure de discerner ce qui relève de l'art et ce qui n'en relève pas, la restauration des images est, de ce point de vue, indiscernable de la création de nouvelles images ; surtout, on ne fait pas de différence entre l'image comme matière peinte et l'image comme produit immatériel de la perception imaginative. L'art « utile » du restaurateur rend le tableau utilisable comme vecteur matériel d'une signification qui tient, dans le texte de Hawthorne, à un facteur d'un autre ordre, une anamnèse personnelle de l'histoire collective indépendamment de la question de la beauté intrinsèque de l'image et de l'évidence d'un quelconque génie propre de l'artiste créateur (inconnu dans le cas du portrait de Randolph). La question de l'image et celle de son « créateur » sont

ainsi dissociées. Il peut, d'un point de vue historique, paraître simplement ironique (comme le sous-entend M. Colacurcio) que le narrateur veuille gager l'authenticité d'un tableau imaginaire sur le travail d'un restaurateur qui a pignon sur rue dans le Boston d'alors, mais l'hommage rendu à l'art du restaurateur et à la restauration de l'image comme égale à sa création n'est en fait qu'une demi-ironie : certes l'intégrité du support matériel de l'image est une chose alors que l'image elle-même en est une autre, mais le restaurateur fait bien art sans être artiste car si l'existence matérielle de l'image n'est pas concevable sans son support, les frontières théoriques entre image matérielle et image perçues sont faciles à poser mais véritablement presque impossibles à situer ; en effet, les effets empiriquement constatables de la matière peinte ou ouvrée sur l'œil du spectateur ne s'adressent et ne parlent qu'à l'imagination, qui, fût-elle capricieuse (« fancy »), reste à coup sûr impalpable et irréductible à toute matérialité si elle doit servir et permettre l'expérience d'une image. Mais l'image est ancrée dans la matière. Le restaurateur assure la survie de l'image dans sa dimension matérielle par transfert de matière d'un support vers un autre. L'œil reste dépendant, pour les voir, de cette survie matérielle. L'écriture narrative est quant à elle, ici comme ailleurs (voir « Le Grand Visage de pierre »), le principal opérateur du retour de l'image à l'immatériel et le rappel de l'ancre de la perception du « réel » dans l'imaginaire complexe de celui qui perçoit moins une image « en direct » que sa ou une perception faisant image. L'écrivain et son texte sont alors les véritables restaurateurs de la qualité et de la valeur imaginaire de l'image qu'ils sauvent de la matérialité où le restaurateur de tableau ne peut que la maintenir : un Howorth fait glisser l'image, la fait changer de support matériel pour la préserver, mais ce transfert n'est que la caricature matérielle de la puissance métaphorale (et pas seulement métaphorique) de l'écriture qui prend la relève du regard.

Entailles au ciseau

1. Aujourd'hui villégiature des riches et des puissants, l'île rude et rocheuse de Martha's Vineyard, située au sud-ouest de la péninsule du cap Cod servait au XIX^e siècle, à l'instar de l'île voisine de Nantucket, de port d'attache à une importante flotte de baleiniers. Pourtant elle accueillait déjà des touristes. Hawthorne connaissait l'île pour s'y être rendu à un moment donné, inconnu mais antérieur à 1836, comme semble l'indiquer le contenu d'un article qu'il rédigea pour *The American Monthly Magazine of Useful and Entertaining Knowledge*. L'article qui semble de type encyclopédique, est surtout tourné vers le passé de l'île ; il occupe sur deux colonnes la totalité des pages 341 à 343 du volume 2 ; assez vite toutefois, le souci d'exactitude historique du locuteur laisse place à la fantaisie pour tenter d'imaginer l'état d'esprit qui régnait sur cette île qui fut quelque temps une province indépendante : « We love to dwell upon the history of this little province, and eke out its unwritten portions by the aid of fancy » (p. 341). On retrouve dans « Entailles au ciseau » nombre d'éléments qui figurent dans cet article dont la dernière colonne est consacrée à l'évocation de tombes rencontrées par le locuteur. Dans sa biographie de Hawthorne, Arlin Turner, citant un des précédents biographes de Hawthorne, rapporte (p. 409) une information de source

incertaine : c'est à Martha's Vineyard que Hawthorne aurait, dans des circonstances non élucidées, proposé le mariage à une certaine Eliza Gibbs, demande apparemment restée sans suite. Henry James dans son ouvrage consacré à Hawthorne rapporte la même information. Le « carnet perdu » de Hawthorne (*Hawthorne's Lost Notebook, 1835-1841*) mentionne Edgartown à une date comprise entre le 7 septembre et le 17 octobre 1835, ce qui semble indiquer un séjour sur l'île à cette période.

2. Horatio Greenough (1805-1852). Né dans une riche famille de Boston qui l'encouragea à étudier les arts, il fut également poussé dans cette voie par le peintre d'histoire Washington Allston ; en 1825, une fois en poche son diplôme de Harvard, il part pour l'Italie. Exemplaire d'une génération de sculpteurs américains fidèle aux canons du néoclassicisme, il fut le premier à vivre de son ciseau, notamment grâce aux commandes publiques et à quelques riches commanditaires privés. Il montra aussi la voie à ses nombreux successeurs et émules en se fixant en Italie, à Florence en l'occurrence où, après être rentré aux États-Unis pour quelques mois de convalescence, il réside à partir de 1828 et pendant la presque totalité du reste de sa vie. Il est principalement connu comme l'auteur d'une gigantesque et massive statue de Washington assis le bras droit levé, vêtu d'une toge et chaussé de sandales : originellement destinée à être placée dans la rotonde du Capitole, elle s'inspirait d'une statue de Phidias représentant Zeus et répondait par là aux canons du néoclassicisme le plus patricien ; mais elle avait un aspect par trop naturaliste et le torse dénudé du grand homme fut jugé suffisamment indécent pour que la statue fût reléguée dans un recoin de musée à la Smithsonian Institution. Greenough est également connu pour ses écrits, regroupés dans *The Travels, Observations, and Experience of a Yankee Stonecutter* (1852). D'obédience démocrate, il publie quelques textes dans la *Democratic Review*. Il est l'un des premiers promoteurs du fonctionnalisme, dont il aurait emprunté l'idée au père franciscain italien Carlo Lodoli (1690-1761). Or Lodoli n'a pas lui-même écrit de traités théoriques pour délivrer son enseignement ; loin d'aller droit au but, il utilisait des aplogues parfois énigmatiques et Greenough lui-même ne répugne pas à ce procédé. Le texte de Hawthorne peut se lire comme une fable morale qui se dissimule sous l'aspect d'une collection d'anecdotes, dont la leçon en forme de paradoxe n'est pas toujours évidente. De ce point de vue, il y aurait bien dans le texte de Hawthorne une mise en œuvre du fonctionnalisme. Si le principe du fonctionnalisme se résume aisément par la formule « la forme découle de la fonction » (« form follows function »), elle laisse intacte et ouverte la question de savoir ce qu'on entend par « fonction » (« function ») si on n'en fait pas le simple équivalent de « but à atteindre » (« purpose ») défini et connu par avance. Aller droit au but n'est pas toujours le meilleur moyen de déterminer la fonction du fictif mais observer les formes qu'il prend peut en donner une idée : le détour parfois tortueux que constitue la fiction n'en est pas moins une des fonctions de l'idéalité dans la quête et la conquête du ou d'un « réel ».

3. Ce nom effectivement associé à l'histoire du puritanisme en Nouvelle-Angleterre évoque en premier lieu Michael Wigglesworth (1631-1705), qui émigra en Nouvelle-

Angleterre avec ses parents en 1638. Rien ne le destinait à devenir en son temps le plus célèbre des poètes puritains, auteur, avec *The Day of Doom*, du premier « best-seller » américain : le poème adopta la forme populaire d'une ballade en vers réguliers de sept pieds dits « fourteeners », mais, frappé d'hypertrophie, il devint le long récit du Jugement Dernier qui s'étend, dramatique et monocorde, sur pas moins de 224 strophes. Tiré à 1 800 exemplaires et même imprimé sous forme de placards afin que nul ne puisse échapper au réveil de sa conscience, il met en scène les conséquences du péché lorsque brusquement le jugement divin s'abat sur le monde abîmé dans la satisfaction de ses appétits charnels. De constitution peu robuste, souffreteux, souvent malade et manifestement peu fait pour les rudes travaux des champs qui eussent dû être son lot, celui que Cotton Mather qualifia de « little feeble shadow of a man » fut, au vu de l'évidente inadéquation de son physique, finalement orienté par son père vers des études qu'il goûtait peu. Après une scolarité à Harvard College où il enseigna ensuite quelque temps, il devint pasteur de l'église de Malden, y pratiqua pendant cinquante ans la médecine des corps en même temps qu'il travaillait à élucider le mystère du salut des âmes, se maria trois fois, eut dix enfants et y écrivit non seulement *The Day of Doom* mais aussi *God's Controversy with New England* pour inciter la Nouvelle-Angleterre à rentrer dans les droites voies du Seigneur : par la terrible sécheresse de 1662, Dieu envoyait à son peuple adonné au péché un châtiment certain. Toutefois, pour tenter d'expliquer la mention du nom de Wigglesworth dans le cadre du texte de Hawthorne, le terrible récit du Jugement ou cette « jérémiaude » en vers sont des ouvrages de moindre pertinence qu'une œuvre moins connue du même auteur (également en vers) intitulée *Meat out of the Eater ; or Meditations concerning the Necessity, End and Usefulness of Afflictions unto God's Children ; all tending to prepare them for and comfort them under the Cross*. Publié en 1669, l'ouvrage connut quatre éditions en l'espace de dix ans : encore un succès. Son titre énigmatique tiré de Juges 14, 14 peut être lu comme l'énonciation de ce paradoxe consolateur que la mort dévoratrice fournit l'aliment et la substance de la vie : dans le texte biblique la formule fait référence à la carcasse et à la peau d'un lion tué par Samson dont il a tiré du miel déposé là par un essaim d'abeilles. Le titre choisi par Wigglesworth est, biographiquement parlant, ironique : cette insoluble énigme est posée aux Philistins par Samson, incarnation biblique de la force physique au service du Seigneur. Par contraste et parallèle à la fois, Wigglesworth aura tiré de sa faiblesse somatique, qui le dévore et fait de son corps le signe même de la mort à laquelle il est promis et destiné, la substance de sa foi vive en la rédemption dont la croix de Jésus, pourtant signe de sa souffrance, est devenue le type. Cette foi anime son existence. On peut considérer que le texte de Hawthorne offre à sa manière, plus « laïque » ou plus sécularisée, une solution au problème de la finitude humaine qui suscitaient le modèle proposé par Wigglesworth dans un contexte de foi ; lorsque le problème se pose de nouveau dans un nouveau contexte, où l'on n'attend plus d'une divinité qu'elle soit l'opérateur d'une rédemption, la consolation doit venir d'ailleurs, s'obtenir autrement, et sa quête occuper un Wigglesworth nouvelle manière qui sculpte ses monuments funéraires sous l'œil d'un observateur-narrateur

s'autorisant de ses incertitudes pour égrener ses multiples petits récits comme autant de solutions adaptées aux cas divers qui se présentent.

4. «that the proposed monument should be ornamented with a carved border of marine plants, intertwined with twisted sea-shells». Allusion probable ici, comme dans tout ce paragraphe, à l'un des passage les plus connus de *La Tempête* de Shakespeare, la chanson d'Ariel (Acte I, scène 2) :

*Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes :
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
Sea-nymphs hourly ring his knell.*

Le sujet de cette longue scène dans la pièce de Shakespeare est le pouvoir transformateur de l'art, sa «magie» évoquée ici comme une capacité de transformation matérielle que Prospero est en mesure d'opérer. Le point soulevé par l'allusion de Hawthorne est ironique : par bonheur, Wigglesworth n'est pas Prospero. Sculpteur vernaculaire, il n'a aucun talent : dépourvu des capacités techniques idoines, il se révèle bien incapable d'opérer par son art la moindre métamorphose ; l'effet spiritualisant du chagrin de la veuve, relevé par le narrateur, ne sera donc pas anéanti par sa matérialisation en ce monument habile, complexe et somptueux qu'elle lui demande, croyant ainsi honorer l'époux défunt qu'elle regrette alors même que ce regret entretenu a nourri sa vie et contribué en tant que tel à sa consolation. Le madré Wigglesworth, à la fois cynique et lucide, se prévaut alors de son incapacité à sculpter autre chose qu'une rose, préservant ainsi l'intégrité du souvenir en lui épargnant l'épreuve d'une expression matérialisée.

5. En anglais «some black-letter clergyman of the Cotton Mather School [...] from the Orthodox church [...]. Sauf à voir ici une allusion à un sermon de Cotton Mather sur ce sujet (*American Tears upon the Ruins of the Greek Churches...*, 1701), il est très improbable qu'il s'agisse ici de l'église orthodoxe au sens de l'église chrétienne d'Orient. Le nom de Cotton Mather est associé à la faction la plus traditionnelle et traditionaliste du puritanisme en Nouvelle-Angleterre, et l'adjectif «orthodoxe» peut être pris ainsi pour désigner, de manière assez vague, le caractère conservateur des doctrines et des rites observés par une communauté religieuse. Cependant l'adjectif, un peu trompeur, recouvre sans doute une situation historique spécifique : il s'agit plus vraisemblablement ici d'une référence à l'obédience connue sous le nom d'«Orthodox Congregational Church». Les églises (au sens de communautés de fidèles assemblés en autant de congrégations) qui en relèvent se constituèrent à la suite d'une importante controverse théologique (dite controverse unitarienne) qui, commencée au siècle précédent en Grande-Bretagne, se déroula, dans sa version américaine, entre 1815 et 1825 où, ayant atteint son point culminant, elle déboucha sur la scission au sein de nombreuses congrégations entre d'une part unitariens qui croient à l'unicité de

la personne divine, ne reconnaissent pas la divinité du Christ et rejettent la doctrine du péché originel et, d'autre part, trinitariens qui voient dans le désaccord des unitariens sur tous ces points une violation (notamment socinienne : Jésus est un homme) de la doctrine chrétienne. Les orthodoxes en question sont donc en fait la fraction demeurée trinitarienne d'anciennes églises congrégationalistes datant souvent de l'époque puritaine. D'où le rapprochement avec Cotton Mather, puisque ces «orthodoxes» peuvent être considérés comme les continuateurs de la tradition puritaine en ce qu'ils mettent l'accent par exemple sur la dépravation absolue de l'homme et sur le rôle de la grâce inconditionnée dans sa rédemption. La situation dans le détail est complexe, mais les unitariens, plus «libéraux», tiennent Harvard University tandis que les «orthodoxes» ont établi leur principal bastion à Yale.

La halle de la Fantaisie

1. Trois des principales places financières de la planète situées à Paris, Venise et Londres. Le «Banco della Piazza di Rialto» fut fondé en 1587 comme institution financière publique de la république de Venise pour faciliter et réguler les transactions financières entre marchands, déjà installés depuis longtemps dans le quartier du Rialto. Il servit de modèle à pratiquement toutes les bourses ultérieures, notamment celles de Paris et de Londres, fondées non loin de leur emplacement actuel et qui sont devenues des lieux «réels» inscrits dans la topographie des villes concernées. Cette «réalité» des lieux importe moins toutefois que le but de l'institution qu'ils abritent : accroître les transactions tout en assurant leur sécurité, et pour cela libérer les flux financiers de l'existence matérielle d'espèces monétaires, de valeur variable et parfois incertaine. C'est probablement cette dématérialisation de l'argent lui-même que vise l'allusion de Hawthorne : le capitalisme et les mécanismes de l'échange de marchandises pourtant réelles ne sont eux-mêmes ni de l'ordre du réel ni entièrement rationnels, mais relèvent de la spéculation (à tous les sens du terme) qui est l'une des conditions de possibilité de la croissance du capitalisme et du commerce. Le terme «fantaisie» peut donc englober dans son acception de larges pans de la réalité. On lira au sujet de la fondation des bourses au XVI^e siècle ce qu'écrit Fernand Braudel dans *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV-XVIII^e siècle* (1979), t. 2, p. 90 sq.
2. L'auteur que désigne cette périphrase est Charles Brockden Brown (1771-1810) qui, après une longue éclipse critique, est de nouveau considéré, depuis une vingtaine d'années maintenant, comme le principal écrivain de fiction de ce qu'on appelle «the early national period», celle qui suit immédiatement la Révolution américaine. *Arthur Mervyn or Memoirs of 1793*, quatrième de ses sept romans, était le plus connu et le plus apprécié à l'époque de Hawthorne, où la réputation de Brown, qui s'était longtemps maintenue, commençait un rapide déclin. Publiée en 1799, cette sombre histoire d'amour, de mort et de vraie et fausse monnaie se déroule pour partie sur fond d'épidémie de fièvre jaune en exposant une de ces intrigues complexes à souhait qui sont la marque de fabrique des romans de Brown avec les événements improbables ou les aberrations mentales qui poussent au crime des personnages en proie au somnam-

bulisme ou abusés par les talents pervertis de quelque ventriloque aux visées obscures. La critique a fait ressortir la portée implicitement politique et sociale de ces romans souvent rattachés au genre « gothique » pour leurs aspects les plus sensationnels. On voit que l'imagination sous sa forme la plus noire joue effectivement un grand rôle dans les romans de Brown. Le côté « obscur » de l'auteur et de ses ouvrages explique la localisation de son buste dans une « niche » latérale : méconnu et marginal, il voisine néanmoins avec les plus grands. Hawthorne, qui parlait de lui-même autant que de ses textes en se référant à « the obscurest man of letters in America », manifeste discrètement son affinité avec « l'auteur de... », périphrase qui, souvent utilisée dans les périodiques, empêchait l'auteur de « se faire un nom » et, fondant son identité dans l'anonymat, n'affichait son existence que dans sa dépendance envers le médium de publication qui diffusait ses textes.

3. L'une des six principales fontaines sacrées de la Grèce antique, à côté d'Aganippe, Alphée, Aréthuse, Hippocrène et Pirène. Elle est située au pied du mont Parnasse non loin du sanctuaire de Delphes dédié à Apollon. Le dieu est censé s'être baigné dans ses eaux, et on s'y purifiait pour se préparer à prendre les oracles. Les principaux poètes latins de l'époque augustéenne en ont fait l'une des sources premières de l'inspiration et de l'imagination poétiques. On trouvera un répertoire très complet des textes antiques faisant références à Castalie dans l'article de Herbert W. Parke, « Castalia » (1978).

4. Ce météorologue né à Philadelphie travailla d'abord dans le sillage et dans l'ombre immense de Benjamin Franklin et de ses expériences sur les orages et l'électricité atmosphérique. Le nom de James Pollard Espy (1785-1860) était assez célèbre en son temps et son autorité assez grande pour qu'on lui attribue un sobriquet inspiré par les légendes indiennes, « The Storm King », que la presse de l'époque lui décerna après la parution en 1841 de son petit ouvrage intitulé *The Philosophy of Storms* dans lequel il expose sa théorie de la formation des orages, trombes, ouragan, cyclones et tempêtes. Les débuts de cette jeune science qu'était la météorologie furent aussi agités que l'atmosphère pendant la survenue des phénomènes naturels et autres turbulences qu'elle tentait d'expliquer, et Espy ne fut pas le dernier à rendre coup pour coup dans la célèbre « controverse des orages » (« the American storm controversy ») qui fit rage pendant quelque trente ans (1830-1860) et opposa Espy à William C. Redfield (1789-1857) et accessoirement à Robert Hare (1781-1858) sur le point de savoir si les tourbillons des cyclones, qui tournent dans l'hémisphère nord en un sens opposé à celui des aiguilles d'une montre, sont dus à des propriétés dynamiques inhérentes aux fluides ou s'ils sont provoqués par des phénomènes thermiques. Partisan de la théorie « thermique », Espy eut longtemps le dessous dans la dispute car le camp opposé avait le soutien de Sir John Herschel et de la Royal Society, tandis que, à Paris, Arago et l'Académie des Sciences soutenaient plutôt la théorie inverse. Il est probable qu'Espy figure dans le texte de Hawthorne gentiment caricaturé en porteur d'un orage miniature en conserve parce que l'imagination jouait à coup sûr un grand rôle dans l'élaboration d'une théorie permettant de rendre raison des quantités invraisemblables

de données brutes et d'observations collectées et accumulées par chacun des deux camps à l'appui de ses thèses respectives. Du point de vue du sens commun, ces théories abstruses relèvent de la fantaisie et le professeur Espy devient l'équivalent dans le monde réel du très nuageux professeur Nimbus et autres avatars et parents de notre savant Cosinus, qui des deux côtés de l'Atlantique sont volontiers supposés vivre dans quelque nébuleux royaume. On voit aussi cependant que la nébulosité imaginaire du sujet n'empêche nullement des disputes et des affrontements bien réels. Voir à ce sujet John Cox, *Storm Watchers : The Turbulent History of Weather Prediction from Franklin's Kite to El Nino* (2002), ainsi que Richard Hamblyn, *The Invention of Clouds* (2001).

5. «the shepherds of the Delectable Mountains showed Christian the far-off gleam of the Celestial City». Allusion à un passage de la première partie de l'ouvrage didactique et allégorique de John Bunyan (1628-1688), *The Pilgrim's Progress* (1678 pour la première partie, 1684 pour la seconde), qui décrit sous la forme d'un voyage onirique à travers des paysages et lieux allégoriques l'itinéraire et le progrès de Chrétien et Espérant vers le salut de leur âme et les portes de la Cité céleste. L'épisode en question se situe vers la fin de la huitième étape, au moment où les deux voyageurs ont reçu les conseils et avertissements des quatre bergers nommés Connaissance, Expérience, Le Vigilant et Le Sincère sur les dangers qui les guettent s'il leur arrivait de choisir la mauvaise voie qui les mènerait aisément à la Forteresse du Doute ou, s'ils espéraient prendre un raccourci ou un itinéraire réputé plus facile, les conduirait là où les attendra à coup sûr le Géant Désespoir, si le Marais de Mélancolie ne les a pas engloutis au préalable. Avant d'apercevoir dans une lunette d'approche les tours de la Cité céleste, bien imparfaitement dessinée à leur regard car leur main tremble après le spectacle de tant de monstrueux dangers, les deux compagnons de route ont surtout contemplé à mi-distance ou directement au pied de la montagne les cadavres non ensevelis de tous ceux qui pour une cause ou une autre ont eu des faiblesses et se sont égarés hors du droit chemin. Le choix par Hawthorne de ce détail concernant la Cité céleste est particulièrement significatif si l'on sait qu'il constitue en fait le seul moment d'optimisme (tempéré par la crainte) dans le chapitre de Bunyan dont il est tiré. Il y a dans l'ouvrage de Bunyan un incroyable déploiement de cruauté pour enjoindre au croyant de se maintenir dans la voie droite. C'est peut-être parce que cette cruauté fait aussi le fond de nombreux contes pour enfants, spécialité caractéristique de l'époque victorienne, que le livre de Bunyan, toujours très lu au XIX^e siècle, était un classique constamment réimprimé et présent, avec la Bible, même dans les foyers qui avaient peu de livres. Hawthorne se sert de la trame et de quelques épisodes célèbres de l'ouvrage dans son conte «The Celestial Railroad» qui décrit le progrès du chrétien moderne vers le salut comme un voyage en chemin de fer. On sait aussi que Hawthorne s'était fait une spécialité de retranscrire dans des ouvrages pour enfants l'histoire et la mythologie, où la cruauté ne manque pas.

6. «“You are at least a Democrat”». De longue date compagnon de route du Parti démocrate, à l'influence duquel il dut d'occuper par deux fois des emplois publics

dans les douanes puis un poste consulaire, Hawthorne ne se présente pas ici en militant propagandiste obéissant et convaincu au service d'une doctrine explicite, mais met l'accent sur sa conviction qu'il n'existe pas de moyen d'ordre strictement matériel de rendre l'humanité meilleure, et simultanément sur l'idée que toute amélioration ou progrès viendra non pas du volontarisme réformateur, mais de la nature des choses dont l'évolution apportera seule la solution que les efforts humain cherchent en vain à promouvoir. Pour autant, cette position, qui met en doute la valeur des efforts du « reform movement », n'accompagne nullement un pessimisme, et ne l'alimente pas non plus. Au contraire elle implique une confiance dans une forme diffuse de providence, dont on ne sait trop si elle est divine ou historique. C'est notamment le cas dans le domaine de l'esclavage, sujet particulièrement sensible à l'époque et singulièrement dans les milieux démocrates : l'abolitionniste est présenté dans le texte comme un fanatique ironiquement armé d'une sorte d'instrument à lanière de fer, si bien qu'il ressemble à la figure, pourtant condamnable à ses propres yeux, du contremaître ou du meneur d'esclaves (« slave-driver ») cruel et sans remords, dont le fouet est l'instrument de prédilection pour se faire obéir de la main d'œuvre servile. Ici, assez implicitement, comme ultérieurement de manière plus explicite, Hawthorne condamne les efforts des abolitionnistes qui poursuivent leur but tels des monomanes inconscients des dégâts collatéraux que causent leur exigence d'une abolition forcée et rapide de cette « institution particulière » – dont le principe est jugé condamnable mais dont l'abolition exigée par les uns et refusée par les autres divise trop la Nation pour qu'on courre le risque d'en faire en permanence un sujet de contentieux politique et social. Pour d'autres précisions, notamment historiques, sur les positions de Hawthorne et du Parti démocrate, voir la notice sur « Le Grand Visage de pierre », *infra*, p. 245-257.

7. Le texte renvoie ici à une figure mémorable parmi les prophètes auto-proclamés et animateurs de mouvements millénaristes qui se sont fait une spécialité de prévoir au jour près la date de l'Apocalypse. Le vénérable William Miller (1782-1849) n'y manqua pas, même s'il se crut plus prudent que la moyenne : dans *Evidence from Scripture and History for the Second Coming of Christ : About the Year 1843 ; Exhibited in a Course of Lectures* (1840), se fondant sur une interprétation très complexe du livre de Daniel et d'autres livres prophétiques de la Bible, il détermina que la date de la fin du monde se situerait dans une fourchette comprise entre le 21 octobre 1843 et le 21 mars 1844, avant de repousser par la suite cette date limite au 23 octobre 1844. Lorsque paraît le texte de Hawthorne, l'Apocalypse prévue par Miller doit donc survenir d'un instant à l'autre. La carrière de prêcheur apocalyptique de Miller commença assez tardivement en 1831 dans le fameux « burned-over district » où il avait grandi, zone qui englobe une part non négligeable du nord-ouest et du centre de l'état de New-York, tellement parcourue, aux dires du prédicateur Charles Grandison Finney qui lui inventa ce nom, par les flammes intenses de deux Grands Réveils religieux qu'un nouveau retour de ferveur ardente y semblait improbable : les flammes de la foi n'y sauraient plus trouver de nouvel aliment. Pourtant la région, toujours fertile, fournit aux utopismes d'inspiration fouriéristes nombres de leur adhérents, comme aux Shakers leurs adeptes,

et les sœurs Fox y inventèrent le spiritisme et les tables tournantes. Au départ simple mais prospère fermier, déiste puis franc-maçon, Miller quant à lui se tourna vers la prédication sur une base doctrinale qui allait à contre-courant des tendances de son époque : il devint l'un des principaux partisans d'une conception dite pré-millénialiste du Second Avènement du Christ, s'opposant ainsi au post-millénialisme partagé par la majorité des églises américaines et des mouvements réformateurs. Dans ce dernier cas, la période de mille ans qui, dans le livre biblique de l'Apocalypse, accompagne le retour du Christ, précède celui-ci et le prépare ; ce retour du Christ se produit donc au terme de la période de mille ans et la suit (d'où l'appellation un peu confuse et trompeuse mais couramment utilisée de *post-millénialisme* : le retour du Christ se situe au terme et non au début du millénaire : il lui est donc postérieur). Dans cette perspective, l'histoire humaine fait partie de cette période de mille ans (les années en question n'étant pas nécessairement décomptées selon un calendrier humain de 365 jours par année) et il est ainsi donné à l'humanité de progresser toujours davantage vers plus de justice, de connaissance, de savoir, d'égalité, de démocratie... Toutes les «réformes» politiques ou sociales – lutte contre l'alcoolisme ou amélioration des prisons, des asiles et des hôpitaux, et bien d'autres causes encore, grandes ou petites – ont ainsi une dimension religieuse car elles s'accomplissent dans la lumière de la Rédemption dont elles sont les étapes nécessaires si celle-ci doit, au Grand Jour de Sa Colère, faire que les justes soient épargnés et peut-être l'humanité dans son ensemble sauvée à condition que le temps lui soit laissé de continuer à gagner pas à pas sur les ombres fatales du péché. Pour un pré-millénialiste, au contraire, dans un monde intégralement laps et relaps, le pessimisme est de rigueur : les signes d'imminence sont omniprésents, les prophéties des Écritures en passe de s'accomplir et Christ de régner à nouveau pendant mille ans, au cours desquels, combattant les légions des mauvais anges, il détruira tout ce qui a péché et ne s'est pas déjà repenti dans l'immense Babylone écarlate qu'est devenu le monde, voué à la destruction par une conflagration purificatrice mais pas nécessairement salvatrice – celle qui, dans le Jugement de la fin des temps, exhaussera les justes mais précipitera tous les méchants, vivants ou ressuscités pour l'occasion, dans les interminables fournaises de la damnation éternelle. Le narrateur de Hawthorne, qui ne prend pas parti, loin s'en faut, pour les «réformateurs», n'adopte pas leur point de vue pour reprocher à Miller son pré-millénialisme, mais retient contre lui sa volonté de voir détruire la terre pour avoir le plaisir de vérifier sa prophétie alors même que les raisons de la préserver invoquées, lorsqu'on leur pose la question, par les réformateurs, apparaissent triviales et d'une insigne faiblesse. Il n'y a donc personne à part le narrateur pour envisager d'apprécier la terre pour ce qu'elle offre de terre-à-terre, ce pléonasme montrant la difficulté qu'il y a à formuler en termes rationnels les raisons de l'attachement qu'on a pour un monde qu'il convient d'accepter comme tel, dans ses limites propres et compte tenu de sa coupure avec l'ordre du spirituel, sauf à vouloir le faire entrer dans un schéma prétendument rédempteur qui débouche en fait sur sa destruction. En quête d'une poétique de l'ordinaire terrestre que les «fantaisies» des réformateurs ne sont guère en mesure de lui procurer, il proclame et assume néanmoins les invraisemblances

de LA fantaisie car elle a cet avantage sur tout ce qui cherche à susciter la croyance, la foi et la conviction de ne pas générer une autre variété de ces fanatismes qu'elle invite à révoquer, mais qu'elle ne cherche pas directement à combattre de crainte de le faire en imitant les moyens peu recommandables de l'adversaire, qui croit dur comme fer à de vaporeuses et inhumaines fictions.

8. « “Will you partake of my vegetable diet?” » La question des régimes alimentaires va de pair avec celle de la réflexion philosophique au moins depuis Pythagore (qui fonde sur des interdits alimentaires une partie de sa doctrine); et Plutarque lui-même a écrit sur la question. Le régime végétarien envisagé ici par Hawthorne n'est évidemment pas dû à la nécessité ou à la contrainte économique : on y vient par choix et il est le résultat de l'adhésion à un principe, de même que le choix de boire de l'eau mentionné ailleurs dans le conte. De ce point de vue être végétarien est un exemple d'incidence de l'imagination, voire de la fantaisie, sur le comportement matériel de l'intéressé et la consommation exclusive d'eau n'est pas moins un choix relevant de l'adhésion à un principe abstrait. L'idée de « tempérance » englobe d'ailleurs les deux : on ne fait pas vraiment abstinence si l'on ne s'abstient pas également de consommer tant de l'alcool que de la viande. Améliorer le comportement humain par le choix d'un régime végétarien faisait partie des multiples objectifs de certains agents dans certains secteurs du vaste mouvement de réformation de la société dont Hawthorne détecte et critique l'emprise : transcendentaliste convaincu, Amos Bronson Alcott s'était converti au régime végétarien et le fit adopter en 1842 par toute sa famille sous l'influence de son cousin William Andrus Alcott, médecin et auteur prolifique de manuels pratiques de cuisine, de savoir-vivre et de conseils domestiques – comme cet ouvrage de 236 pages intitulé *Vegetable Diet, as sanctioned by Medical Men and by Experience in all Ages* (1838), ainsi que *The Young Housekeeper or Thoughts on Food and Cookery* (1838) où il écrit : « Admit but this ; let it be granted that the physical welfare of man will not suffer from the exclusive use of vegetable food, and we are satisfied – nay, driven – in view of its moral and intellectual benefits, to adopt it without delay. The moral and social advantages of living on farinaceous vegetables and fruits, it is believed, have never been enough considered. » (p. 82) Nombre d'intellectuels de l'époque de Hawthorne, dont Thoreau, pratiquaient une forme ou une autre de végétarisme pour des raisons intellectuelles et morales, voir religieuses. Hawthorne, qui se méfiait des romantiques anglais et du sérieux forcené avec lequel certains envisageaient la mission du poète, n'ignorait sans doute pas non plus qu'un poète comme Shelley (qui voyait justement dans les poètes « the unacknowledged legislators of the world ») adhérait à une forme évoluée de végétarisme politico-religieux et avait laissé des écrits à ce sujet. Byron lui aussi a mentionné à de multiples occasions sa profonde aversion pour les nourritures carnées (mais, étant donné le nombre de ses aventures extra-conjugales, les ironistes de l'époque ont pu se demander si c'était par choix moral ou parce que le taraudait un sens du péché impliquant par contrecoup le souci de préserver toutes les créatures vivantes que Dieu a faites).

Le Grand Visage de pierre

1. «And what was the Great Stone Face ?» Bonne question, à laquelle il est répondu dans le texte même p. 1081 : «your Old Man of the Mountain» (*supra*, p. 84). Ce nom, et le Grand Visage du texte, évoquent en effet une formation géologique très célèbre déjà du temps de Hawthorne, et située près de Franconia Notch dans les White Mountains, zone aujourd’hui intégrée au Franconia State Park dans l’état du New Hampshire. Ce monument naturel a figuré sur des timbres, des pièces de monnaie et même sur certaines plaques d’immatriculation délivrées localement par le Registry of Motor Vehicles. Il fut découvert par hasard en 1805 par des ouvriers qui travaillaient à la construction d’une route, et a aujourd’hui cessé d’exister. Il s’est brusquement effondré suite à un phénomène d’erosion naturelle qui l’a précipité au bas de la montagne dans la nuit du 2 au 3 mai 2003. L’existence de cette curiosité géologique est très tôt signalée par les guides touristiques : dès la fin des années 1820 la région était ouverte au tourisme. On tenta d’imaginer quel grand homme, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson ou Daniel Webster, pouvait bien être représenté par le profil majestueux qui se laissait voir à flanc de montagne. On étudia aussi la figure sous l’angle géologique, en y voyant la preuve que l’Auteur de la Nature avait façonné de sa main la géomorphologie des lieux tandis que les tenants d’une géologie plus évolutive y voyaient le résultat d’une forme particulière de d’erosion glaciaire caractéristique de la région. Le texte pourrait être rapproché d’autres récits courts de Hawthorne (comme «The Ambitious Guest» ou «The Great Carbuncle») qui se présentent comme inspirés par des légendes propres à la région où il s’était rendu en 1832. La littérature sur les White Mountains et le «Vieil Homme de la montagne» est abondante. On en trouve une bonne partie réunie dans une collection spéciale constituée par la Baker Library de Dartmouth College, Hanover, New Hampshire ; le Hood Museum of Art, qui dépend de la même institution, a également organisé plusieurs expositions sur ce thème. Il existe des anthologies de textes d’époque comme celle de John T. B. Mudge (éd.), *The Old Man’s Reader : History and Legends of Franconia Notch* (1995). Une iconographie très représentative, y compris un daguerréotype connu du célèbre profil de pierre, est réunie dans le volume-souvenir publié peu après l’effondrement par Robert Hutchinson, *The Old Man of the Mountain* (2003).
2. «The child’s name was Ernest». Cf. p. 1084 : «He gazed earnestly into the poet’s glowing eyes.» (*supra*, p. 88) Ce prénom est homophone d’un adjectif et d’un nom commun, «earnest», même s’il n’en est pas homographe. Le nom désigne un signe à valeur prédictive ou prophétique qui laisse présager avec un fort degré de certitude des événement encore à venir (voir la note suivante), ou encore une somme d’argent versée pour marquer la conclusion d’un contrat et l’engagement pris d’exécuter dans le futur les obligations qu’il stipule. L’adjectif qu’on traduit un peu hâtivement par «sérieux» fait référence, de façon plus complexe, à une qualité morale et d’esprit éminemment victorienne, et qu’on reconnaît aux grands intellectuels de l’époque comme Carlyle et Ruskin. «Earnestness» est la qualité de celui que se consacre de toute son âme à sa tâche. Dans l’ouvrage de John Angell James *An Earnest Ministry a Want of the*

Times (1847), on lit ceci : « In the first place then earnestness implies – The Selection of some object of special pursuit and a vivid perception of its value and importance [...] The earnest man is a man of one idea, and that one idea occupies, possesses and fills his soul [...] To that one thing he is committed. [...] No one is in earnest who has not thus made up his mind ; his attention is so strongly and tenaciously fixed upon it that even at the greatest distance, “like the Egyptian pyramids to travellers it appears to him with a luminous distinctness [...]” It is so conspicuous before him that he does not deviate a step from the right direction [...] » (p. 14-15). La notion implique donc un dévouement entier, sincère et sans borne à une tâche unique et utile que l'on accomplit au nom d'un idéal ou d'une cause sans se laisser distraire par les apparences ou les opinions contraires. L'unité absolue de l'esprit avec lui-même est présupposée. Les antonymes sont « *frivolous* » pour l'adjectif et « *levity* » pour le nom. « *Jest* », la farce, la plaisanterie bouffonne, sont bannies. L'« *earnestness* » s'oppose donc à la fantaisie, au caprice de l'imagination (« *fancy* ») et donc à tout art ou toute tâche qui distrait l'esprit et le fait jouer avec lui-même, et douter de lui-même et de son unité. Il s'oppose aussi au narcissisme et à l'enfermement dans le moi comme dans les détours de la langue, que les Victoriens redoutaient tout particulièrement. Tout usage de la langue qui n'a pas de portée morale n'a en principe pas lieu d'être. Un représentation plaisamment imaginaire (donc produite par la « *fancy* ») de l'« *earnestness* », telle qu'on la trouve ici, est évidemment une contradiction dans les termes.

3. La prophétie en effet ne date pas d'hier; le texte fait allusion à tout un courant politico-prophétique et nationaliste désormais multiséculaire qui aperçoit, annonce et proclame la grandeur imminente de l'Amérique et la gloire insigne de sa destinée future en s'inspirant d'un passage de l'Ancien Testament tiré du chapitre II du livre de Daniel, cité ici dans le texte de l'« *Authorized Version* » de 1611 :

31 : Thou, O king, sawest, and behold a great image. This great image, whose brightness was excellent, stood before thee; and the form thereof was terrible.

32 : This image's head was of fine gold, his breast and his arms of silver, his belly and his thighs of brass,

33 : His legs of iron, his feet part of iron and part of clay.

34 : Thou sawest till that a stone was cut out without hands, which smote the image upon his feet that were of iron and clay, and brake them to pieces.

35 : Then was the iron, the clay, the brass, the silver, and the gold, broken to pieces together, and became like the chaff of the summer threshingfloors; and the wind carried them away, that no place was found for them : and the stone that smote the image became a great mountain, and filled the whole earth.

Le roi Nabuchodonosor a fait un rêve et exige instamment des devins du royaume qu'ils lui en fournissent une interprétation mais refuse de leur révéler quel est ce rêve afin de s'assurer qu'ils ne le tromperont pas. Daniel obtient du Seigneur que ce rêve lui soit révélé afin d'éviter que lui, prophète du Seigneur, ne soit massacré avec les autres (qui seront aussi épargnés) et il accepte d'interpréter le rêve du roi. Dans d'innombrables sermons et commentaires, et encore à l'époque de Hawthorne, ce

passage était associé aux chapitres XVII et XVIII de l'Apocalypse de saint Jean (« *The Book of Revelation* ») qui annonce la renaissance et la chute de la Babylone mystique, assimilée par les prédicateurs puritains et leurs nombreux successeurs à la Grande Prostituée et mère des abominations qu'est l'Eglise catholique romaine avec ses alliés volontaires ou objectifs (notamment ceux qui se prêtent à la diffusion des idées issues de l'abominable chapelet des horreurs et terreurs de la Révolution française et de son athéisme honni). La grandeur qui semble promise au quatrième Royaume était assimilable à la destinée glorieuse de l'Amérique et des États-Unis qui en avaient fait leur territoire, où inévitablement le dessein du Seigneur allait s'accomplir. Le pasteur David Austin, diplômé de Yale et prédicateur presbytérien patenté, a fourni avec *The Downfall of Mystical Babylon...* (1794) l'un des multiples exemples de ce prophétisme patriotique, qui figure cependant parmi les plus engagés et les plus enragés de la période post-révolutionnaire : il fait des États-Unis la pierre taillée dans la Montagne qui bientôt recouvrira la terre tout entière ; l'Amérique est le Royaume de la pierre fondé un 4 juillet et qui en annonce un autre plus glorieux encore : « *Behold the regnum montis, the kingdom of the mountain, begun on the Fourth of July, 1776, when the birth of the MAN-CHILD... took place in these United States [...]* ». L'attente du millénium national est une composante constante du discours qui imprègne la vie politique, culturelle et spirituelle américaine depuis l'époque puritaire ; Cotton Mather lui-même espérant pour 1716 la seconde venue du Christ tenta en publiant *The Stone cut out of the Mountain, and the Kingdom of God in those Maxims of it that cannot be shaken. / Lapis e Monte excisus, atque Regnum Dei ejusdemque Principia in eternum stabilienda* (Boston, 1716) d'exposer de la façon la plus dense et la plus concise les maximes qui inciteraient les hommes à fraterniser, tant et si bien que le Seigneur ne pourrait tarder plus longtemps à envoyer sur terre son royaume, précipitant ainsi l'accomplissement de la promesse du millénium. En 1857, le Révérend Fountain E. Pitts conduit encore la n-ième exploration de la Bible à la recherche des signes annonciateurs de la grandeur de l'Amérique et de l'imminence du millénium dans un ouvrage intitulé *A Defense of Armageddon or Our Great Country Foretold in the Holy Scriptures in two discourses delivered in the Capitol of the United States at the Request of Several Members of Congress on the Anniversary of Washington's Birthday in 1857* (1862). Hawthorne, lui-même né le 4 juillet 1804, jour anniversaire de la fondation de la République, eût dans cette perspective pu se voir comme cette image achériropoïète (« *cut out without hands* ») du visage de la montagne, assumant ce à quoi semblait le prédestiner l'heureux hasard de sa date de naissance : assurer la grandeur littéraire de la Nation. Mais des textes comme « *Earth's Holocaust* » distillent surtout le scepticisme envers les positions millénaristes, et d'autres la méfiance amusée vis-à-vis des apôtres, prophètes et annonciateurs du millénium, comme le Révérend William Miller qu'il évoque dans « *La halle de la Fantaisie* » (voir *supra*, p. 162-164, note 7). Sur la conception du rôle de l'Amérique dans le millénium et sur le rôle que jouent dans sa diffusion les grands intellectuels et théologiens d'obéissance puritaire et post-puritaire comme Cotton Mather et Jonathan Edwards, la bibliographie est abondante ; on peut consulter Ernest Lee Tuveson, *Redeemer Nation* :

The Idea of America's Millenial Role (1968) et Ruth H. Block, *Visionary Republic : Millenial Themes in American Thought, 1756-1800* (1985), ainsi que, plus spécialisé, puisqu'il porte sur la plus illustre famille de prédicateurs de Nouvelle-Angleterre, l'ouvrage classique de Robert Middlekauf, *The Mathers, Three Generations of Puritan Intellectuals, 1596-1728* (1971).

4. «Gathergold». Le nom de ce ploutocrate est suffisamment parlant : quels que soient les mérites personnels des détenteurs de grandes fortunes, le règne de l'argent est une menace contre la démocratie. Le président Andrew Jackson refusa pour cette raison de céder aux demandes pressantes de création d'une banque centrale sur le modèle de celles qui existaient dans les états européens.
5. «his own Midas-hand» : la référence mythologique est peu surprenante. Ce personnage a souhaité obtenir de Bacchus que tout ce qu'il touche fût transformé en or, et a été exaucé, pour son malheur. Hawthorne a écrit un amusant et édifiant récit pour enfants intitulé «The Golden Touch» pour son recueil *A Wonder-Book for Boys and Girls* (1852). La source antique est comme souvent Ovide, *Métamorphoses*, XI, 100-130, mais Hawthorne a sans doute utilisé l'ouvrage de Charles Anthon, professeur à Columbia College et autorité éminente concernant les «classiques», *A Classical Dictionary : Containing an Account of the Principal Proper Names Mentioned in Ancient Authors*.
6. «Old Blood-and-Thunder» : les sobriquets formés sur ce modèle Old + *** sont courants dans la propagande électorale et politique ; on ne compte plus dans l'histoire américaine les hommes politiques de premier ou second plan qui en ont reçu un (Old Hickory, Old Zack) et l'ont assumé pour montrer leur proximité avec le peuple. Celui auquel nous avons affaire ici est plus descriptif et moins allusif qu'à l'ordinaire puisqu'il rappelle très (trop) directement que son porteur est un guerrier tonnant et sanguin (au lieu de mettre l'accent sur une qualité personnelle éminente qu'on reconnaît universellement au candidat). À l'exemple de Washington lui-même, nombre de généraux, qu'ils aient combattu les Indiens, les Espagnols ou les Mexicains pour assurer la maîtrise des États-Unis sur de nouveaux territoires, ont été élus à la présidence de l'Union : Andrew Jackson (1828), Zachary Taylor (1848) et Franklin Pierce (1852). Ce dernier nomma Hawthorne, son condisciple à Bowdoin College au début des années 1820, consul à Liverpool : il lui avait écrit sa biographie de campagne, sobrement intitulée *The Life of Franklin Pierce* (1852).
7. «Old Stony Phiz» : le mot «phiz» est un raccourci familier de «physiognomy» ; le sobriquet est formé sur le même modèle que précédemment mais la légitimité de cette espèce-là d'aspirant au pouvoir est différente. Après le militaire qui doit sa renommée à ses victoires, voici l'orateur puissant et inspiré dont le modèle par excellence était à l'époque Daniel Webster, sénateur du Massachusetts, qui doit sa carrière au verbe et à l'intellect.
8. Allusion ironique : c'est bien un poète, même si guère nouveau, Byron en l'occurrence, qui a le mieux résumé et par avance le propos de tout ce qui précède dans le conte de Hawthorne. Il écrit en ouverture de son *Don Juan* (1819) : «I want a hero,

an uncommon want, / When every year and month sends forth a new one, / Till after
cloying the gazettes with cant, / The age discovers he is not the true one.» (Canto
I, 1-4) Le poète de Hawthorne, plus lucide que la moyenne mais plus républicain
et moins aristocratiquement irrespectueux que le trop méprisant Lord Byron, vient
pour cette raison en dernier dans l'ordre des prétendants à la légitime ressemblance
au Grand Visage car si sa profession relève du maniement du verbe comme celle de
l'orateur, il n'exerce pas son magistère dans le domaine politique. C'est donc lui qui
ressemble le plus au grand visage sans en être l'incarnation, mais il est celui qui valide
la ressemblance d'Ernest. Hawthorne ne met pas l'artiste (ou plutôt l'écrivain) en tête
de son cortège des prétendants au pouvoir car il situe son magistère dans une autre
sphère que celle de la cité. De ce point de vue il se sépare très nettement de l'idée
exprimée, dans la préface dédicatoire notamment, par l'ouvrage de C. Edwards Lester
(1815-1890), *The Artist, The Merchant and The Statesman of the Age of the Medici
and of our own Times* (1845). L'auteur de cette compilation plutôt décousue, dont
le propos et surtout le titre ont pu inspirer Hawthorne pour le schéma de son conte
(qui en bouleverse l'ordre de priorité), demande le soutien de l'État et le mécénat
public en faveur des artistes sur le modèle de la cité florentine, afin qu'ils soient mis
en avant et jouent un rôle civique reconnu qui donnerait pleine dimension à leur
génie. Hawthorne, lui, fait passer le poète en dernier et s'abstient de mettre en avant
son rôle public d'artiste à la gloire duquel la cité contribue, pour que cette gloire
rejaillisse sur elle. L'année suivante, le même Lester récidive et publie un ouvrage sur
le modèle décidément toujours vivace des «Vies» de Vasari pour déplorer le manque
de reconnaissance de la Nation, et peut-être surtout l'absence de soutien de l'État et
des institutions, envers des artistes américains comme le peintre Washington Allston
ou le sculpteur Hiram Powers : *The Artists of America : A Series of Biographical
Sketches of American Artists with Portraits and Designs on Steel* (1846).

L'image de neige. Miracle enfantin

1. Nous ne pouvons situer ici ce texte, comme peut-être il le mériterait, dans son rapport à une conception évolutive de l'intérêt scientifique et poétique pour la glace et la neige qui, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, se déplace, passant d'une terreur sacrée face à l'énormité blanche des masses glaciaires (montagnes enneigées ; glaciers gigantesques ; baleine blanche ?) à une attention nouvelle portée à la forme et à la structure cristalline des minuscules flocons. Voir sur ce changement d'échelle, dans lequel un nouveau regard scientifique crée de nouveaux objets poétiques, la séduisante étude d'Eric G. Wilson, *The Spiritual History of Ice : Romanticism, Science and the Imagination* (2003), notamment le commentaire de certains textes de Thoreau et d'Emerson (en particulier «The Snow-Storm»). Voir aussi, pour une histoire culturelle de la neige aux États-Unis, Bernard Mergen, *Snow in America* (1997) et *Weather Matters : An American Cultural History since 1900* (2008) ; ainsi que, moins universitaire, Bob Eckstein, *The History of the Snow-Man : From the Ice-Age to the Flea-Market* (2007).

2. «Violet». Dans le contexte où le conte est publié, il est fort possible que le nom des deux enfants soit inspiré par le langage des fleurs, très en vogue à l'époque de Hawthorne. Les ouvrages sur ce sujet sont innombrables. Hawthorne publie son texte dans un volume à la mémoire de Mrs Osgood, qui est l'auteur de recueils et florilèges comme *The Poetry of Flowers and Flowers of Poetry* (1841) et de *The Floral Offering : A Token of Friendship* (1847). Les fleurs sont «l'haleine des anges», censée pouvoir exprimer les sentiments que l'on peut ainsi présenter de façon bienséante sous un habillage botanique. Le tout serait de savoir si la très active petite fille du conte fait honneur au symbolisme floral de la réputée humble et timide violette. «Violet» est le prénom d'un des trois elfes dans le conte de Louisa May Alcott (1832-1888), «The Frost King ; or the Power of Love» : elle doit convaincre le roi Gelée de ne plus occire les fleurs de son souffle glacé. Elle crée pour cela un palais bien plus beau que le triste château de glace du roi qui, de tyran sans pitié, devient une créature au cœur chaud et généreux, prouvant ainsi que l'amour peut surmonter la peur. C'est à peu près l'inverse de ce qui advient avec M. Lindsey dans le conte de Hawthorne, qui a pu avoir vent de ce texte. Celui-ci paraît certes dans le recueil *Flower Fables* (1855), mais il fut écrit à l'âge de 16 ans par Louisa May Alcott, pour Ellen Emerson, fille de Ralph Waldo, dont elle était la préceptrice. Cependant, si l'on considère le réseau d'allusions aux poèmes romantiques britanniques qui se met en place dans ce texte (voir les notes ci-dessous), ce pourrait en être le premier maillon : il n'est pas impossible de voir aussi dans le prénom de Violet un écho aux vers 3 à 6 du poème de Wordsworth «She dwelt among the untrodden ways», le deuxième des cinq «Lucy poems» dans lesquels le poète médite sur la mort de la mystérieuse «Lucy», assimilée à une rose dans le poème précédent : «A Maid whom there were none to praise/ And very few to love/ A violet by a mossy stone/ Half hidden from the eye ! » Cet écho élégiaque, particulièrement pertinent puisque le texte est publié dans un volume à la mémoire d'un poëtesse récemment décédée, a un effet ironique d'une grande cruauté mais il a peu de chance d'être même simplement relevé si on fait confiance à Hawthorne lorsqu'il affirme avoir écrit le texte «pour un autre usage». On peut penser que cet usage devait être extrêmement voisin de celui auquel il aura finalement servi ! Le texte est bel et bien métalittéraire : les fleurs de poésie sont ce qu'on trouve, par définition, dans les anthologies et la défunte Mrs Osgood en avait assemblé un bon nombre, et des plus florales.

3. «Peony». De la pivoine, Sarah Josepha Hale, rédactrice en chef du magazine féminin *Godey's Lady's Book* et grande prêtresse de la vie domestique dans les États-Unis du milieu du XIX^e siècle, nous dit lapidairement, dans *Flora's Interpreter, Or the American Book of Flowers and Sentiments* (1833), qu'elle a pour signification la colère (p. 147 dans l'édition de 1848), ce qui est hautement pertinent si l'on considère celle qui s'empare du petit Pivoine, fort emporté contre son père à la fin du texte. S'il nous restait un doute, Mrs Henrietta Dumont dans *The Floral Offering : A Token of Affection and Esteem comprising the Language of Flowers...* (1851) seconde cette opinion de manière plus expansive : «The peony is chosen as the emblem of Anger from its red and fiery hues. It is a large double flower, and presents a superb appearance ;

but is almost destitute of scent» ; et la pivoine de précéder les orties comme la colère, sans doute, présage la cruauté. On consultera utilement sur ces question le livre de Beverly Seaton, *The Language of Flowers : A History* (1995). Il faudrait pouvoir vérifier si « Peony » peut avoir été un prénom (éventuellement féminin) à l'époque victorienne. Que ce soit ici un prénom masculin est cependant conforme à son origine mythologique : Paeon, disciple quelque peu maladroit et mal avisé d'Asclepios, fut changé par Jupiter en la plante qui porte son nom; il lui assura ainsi l'éternité car une querelle de dieux, jaloux qu'il ait soigné l'un et pas l'autre, le menaçait de mort. En revanche, on donnait des graines de pivoine (*Paeonia officinalis*) pour soulager les douleurs des postparturiennes. Or Pivoine joue ici les adjutants masculins au processus de la création assimilable à une forme spiritualisée de la procréation et conduit le processus jusqu'au bout. Hawthorne, lecteur des ouvrages de l'éminent classiciste Charles Anthon, était grand amateur de mythologie et il est l'auteur de volumes de contes mythologiques récrits à l'usage des enfants. Il n'ignorait sans doute rien de ces références mythologiques, et ne se désintéressait pas des vertus médicinales des plantes, comme la simple référence à son conte « Rappaccini's Daughter » suffit à le suggérer. Dans la pharmacopée romantique, la pivoine est l'un des moyens de soulager la mélancolie : Keats au vers 17 de son « Endymion » mentionne les « globed peonies » comme plantes auxquelles on s'adresse pour y remédier. Il est significatif, dans la perspective qui est ici la nôtre, que Hawthorne ait préféré mettre en avant la « superficialité » du langage des fleurs, contre le sérieux de la mélancolie romantique.

4. « Jack Frost », personnification traditionnelle du gel et de l'hiver, avec son froid sec et rigoureux. Hawthorne a recours assez fréquemment à ces expressions vernaliaires qui font cliché et qu'il file comme des métaphores au gré de son aimable ironie : « Old Man Winter » dans son conte « Fire Worship » et même « le préposé au temps qu'il fait » dans son conte « A Visit to the Clerk of the Weather ». Le climat joue un rôle important.

5. Le narrateur va à plusieurs reprises insister pour caractériser le type de sculpture dont il est question ici : il s'agit bien de modelage et non de sculpture au ciseau dans le marbre ou le bois. Voir aussi p. 1092 : « Peony bringing fresh snow and Violet applying it to the figure as scientifically as a sculptor adds clay to the model » (*supra*, p. 96). La différence entre ces types de sculpture est essentielle pour la conception que Hawthorne semble se faire de la valeur de la figure qu'il présente à son lecteur. Le texte de référence est ici celui des *French and Italian Notebooks* (1858-1859). Plusieurs passages de *The Marble Faun* (1859) reviennent sur ces questions. Comme Hawthorne le découvrira lors de son séjour à Rome en 1858, mais comme c'est déjà le cas lorsqu'il écrit son texte, et comme personne ne l'ignorait, la presque totalité des sculpteurs américains de l'époque travaillent hors des États-Unis. Ils ont émigré en Italie et y sculptent essentiellement le marbre, ou plus exactement y font sculpter le marbre par des régiments d'artisans anonymes auxquels sont fournis des modèles en argile. Les artisans italiens ébauchent largement la figure de marbre à réaliser, les sculpteurs font la finition puis expédient par bateau aux États-Unis des œuvres

en marbre à eux commandées par des Américains mais très largement exécutées par d'autres à l'étranger. Au moment où Hawthorne écrit son texte, c'est le cas par exemple de Horatio Greenough (1805-1852), l'un des premiers sculpteurs choisis pour honorer des commandes publiques aux États-Unis. Et nombre de sculpteurs sont des femmes, qui ne procèdent pas différemment. Le matériau ici choisi n'est pas le marbre mais la neige. Il est produit par le climat de l'Amérique. Avec le modelage, la main produit directement la forme sans délégation de la tâche, d'où la précision de la formule «with her own delicate fingers». Par ailleurs, ce *modus operandi* procède non par soustraction mais par addition ou ajout de matériau contrairement à la sculpture au ciseau. Il augmente, ajoute et accroît là où le ciseau suppose une action destructrice. Dans le cadre d'une typologie différentielle, le modelage de la neige s'oppose aussi bien à la sculpture sur marbre qu'à la sculpture sur bois, liée chez Hawthorne à un mode grossier et vernaculaire qui a au moins l'avantage d'être «du terroir» mais, sauf miracle, comme dans le conte «Drowne's Wooden Image», ne produit que des images qui restent figées dans leur matérialité inerte. Inspiration et souffle du vent glacé de l'ouest, le climat du nord de l'Amérique fournit ici l'essentiel de ce qui anime l'effigie de neige.

6. «she [...] had merely a sweet impression that they were in a most loving mood, and were enjoying themselves highly, and that the business of making the snow image went prosperously on» et plus loin, p. 1091, «Violet and Peony wrought together with one happy consent. [...] the little urchin had a proper understanding of the matter too.» Dans plusieurs passages du texte, il n'est pas certain que les formulations choisies pour décrire l'acte de création de l'image de neige n'aient pas une parenté insidieuse mais inavouable avec les périphrases fort suggestives empruntées aux activités d'un certain «commerce», terme dont on userait pour éviter de décrire directement l'acte de procréation. Les deux enfants qui «font» une petite sœur sont d'«humour fort amoureuse», et «s'amusent au plus haut point» en se livrant, donc, à ce «commerce» («business», terme employé précédemment à propos de l'activité de M. Lindsey) qualifié d'«affaire qui marche». Violette et Pivoine «s'affairent ensemble» et le petit garçon «comprend parfaitement» de quoi il retourne, bref il «est parfaitement au fait de la chose». Dans le genre de contexte où on s'attend à ce qu'elles aient cours, des tournures de cet ordre font partie de ces euphémismes qu'on reconnaîtrait sur le champ pour ce qu'ils sont. Dût le lecteur oser même concevoir d'aussi vilaines pensées, le contexte du conte semble lui interdire de leur conférer la moindre validité. Pourtant ce sont bien ici deux jolies fleurs qui, friponnes, convolent car le langage des fleurs a toujours eu sa face cachée, sinon honteuse : l'honorable Erasmus Darwin, grand-père de Charles, consacre la troisième partie de son long poème scientifique et didactique *The Botanical Garden* aux «amours des plantes» («Loves of the Plants», 1791) : «Blush not, fair ones!» Cependant, sous l'influence de Karl Linné, le XVIII^e siècle britannique a fait de la botanique une activité convenable vers laquelle les femmes peuvent diriger leur esprit. Cette tendance a ses prolongements américains au XIX^e siècle : dans son introduction aux *Familiar Lectures on Botany* (1829), un classique du genre qui sera régulièrement réimprimé pendant plus de quarante ans, Almira Hart Lincoln

Phelps explique que «the study of Botany seems peculiarly adapted to females; the objects of its investigation are beautiful and delicate; its pursuit leading to exercise in the open air is conducive to health and cheerfulness» (éd. de 1849, p. 14) – même si l'appel des grands espaces américains lui fait préciser que ce n'est pas une science pour femmes d'intérieur sédentaires, car les objets qu'elle vise sont situés loin dans les montagnes et les vallées. Mrs Phelps ajoutera aux éditions ultérieures de son ouvrage un chapitre sur le langage des fleurs. Mais tout indique, pour revenir au XVIII^e siècle britannique, que dans nombre de publications peuvent s'introduire sous couvert de botanique des formulations et métaphores aussi ingénieuses que le biais descriptif qu'elles autorisent : en 1741, un certain Thomas Stretser publie sous le pseudonyme évocateur de «Roger Pheuquewell» («M. Méladon de Bézephort» pour risquer une approximation) un opuscule agrestement intitulé *Arbor Vitae, or the Natural History of the Tree of Life...* Parmi les études sur ces questions, voir par exemple Karen Harvey, *Reading Sex in the Eighteenth Century. Bodies and Gender in English Erotic Culture* (2005).

7. Une référence romantique n'est pas à écarter ici si l'on considère la présence de ce souffle de «vent d'Ouest» qui évoque immanquablement Shelley et son «Ode to the West Wind». Le texte est parcouru par un réseau d'allusions aux textes des romantiques anglais ; il conteste en général la prédominance de leur modèle d'inspiration et oppose sourdement le conte au poème. Le «vent d'Ouest» n'a pas la même signification dans un «climat» différent, celui de l'Amérique.

8. «[...] and fluttering in the breeze» : nous avons conservé le terme, improbable en contexte, de «brise» même s'il s'agit ici d'un fort vent glacé car l'expression fait écart dans la langue d'origine comme elle fait aussi citation. «Fluttering and dancing in the breeze» est le vers 6 et dernier de la première strophe de l'un des plus célèbres poèmes de William Wordsworth *The Daffodils* (1804). Nouvelle allusion, donc, à un classique de la première génération des romantiques anglais. L'expression est ironique, voire un rien polémique, et l'écart au réel à prendre au pied de la lettre, comme preuve de l'inadaptation du modèle romantique d'une poésie «sérieuse» au «climat» propre de la Nouvelle-Angleterre.

9. «snow-birds». E. A. Spoll, le deuxième traducteur français de ce conte en 1866, traduit le terme par «oiseaux d'hiver». Or ce terme n'est nullement générique ou vague ; il désigne une espèce bien identifiée, le junco ardoisé (*Junco hyemalis*). Cet oiseau est répertorié dans la catégorie des «aves passerines» comme *Fringilla hyemalis* par Linné (*Systema Naturae...*, éd. de 1758, vol. 1, p. 183) qui donne pour habitat de l'espèce l'Amérique ; la première traduction française connue de ce conte, celle de Scheffter parue en mars 1853 dans *L'Illustration*, parle de «bruants». Il s'agit d'une transposition qui acclimate l'oiseau à la France, car le bruant des neiges (*Plectrophenax nivalis*) ne vit pas en Amérique du Nord, et à l'époque (malgré ce qu'en dit Nuttal qui semble le confondre avec une autre espèce, voir ci-dessous), le junco n'avait pas traversé l'Atlantique pour venir en Europe – ce qui, semble-t-il, n'est plus le cas aujourd'hui. Notre traduction par «niverolle» (nom emprunté à Buffon) a l'inconvénient

de faire référence plutôt à une espèce européenne fréquentant les altitudes élevées, mais l'étymologie (qui renvoie à la neige) est ici un facteur de choix décisif, et penche dans le même sens que Spoll tout en tenant compte du fait que l'oiseau est bien d'une espèce précise, comme chez Scheffter. Cependant la référence à une espèce précise n'est pas une fin en soi dans le texte : on peut y déceler le souci de bien lier cet « oiseau des neiges » au climat du Nord et à son froid caractéristique. Certes dans les faits cet oiseau est migrateur et son habitat (ou au moins celui des cinq sous-espèces existantes) s'étend jusqu'au Texas et au Nouveau-Mexique pendant la saison hivernale (cf. la base ornithologique mondiale http://avibase.bsc-eoc.org/species.jsp?lang=FR&a_vibaseid=05FF3C9B3C854D53). Mais les représentations importent plus ici que ses mœurs et l'étendue réelle de son habitat. Une sourde lutte politique et idéologique semble en effet se jouer entre texte et image sur le terrain décalé de l'ornithologie et de la représentation des oiseaux dans la science, la gravure, la peinture et les textes qui les accompagnent ou s'en font l'écho. Ce n'est pas une découverte : on consultera à ce sujet, outre la substantielle monographie d'Elsa Guerdrum Allen, *The History of American Ornithology before Audubon* (1951), l'article de Kevin R. McNamara, « The Feathered Scribe : The Discourses of American Ornithology before 1800 » (1980), et, pour une perspective élargie, Sue Ann Prince *et al.*, *Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge : Natural History in North America, 1730-1860* (2003). À l'époque de Hawthorne encore, trois grands noms font référence en matière d'ornithologie : Mark Catesby (1682-1749), Alexander Wilson (1766-1813) et John James Audubon (1785-1851) qui est mort le 27 janvier de l'année de publication du conte. Ils sont chacun l'auteur d'albums monumentaux et coûteux sur les animaux, et notamment les oiseaux, d'Amérique. Deux d'entre eux, Catesby et Audubon, ont opéré leurs observations dans les régions du sud des États-Unis et fait publier leurs énormes albums en dehors du territoire américain. Seule la série des albums de Wilson y fut publiée, mais elle fut achevée par Charles-Lucien Bonaparte après la mort de Wilson en 1813. Les charmants petits oiseaux bien vivants et familiers évoqués dans le texte sur le mode un peu sentimental que Hawthorne aime à ne pas dédaigner, étaient représentés dans les gravures de nos artistes à partir de spécimens tués pour le besoin de la cause. Non seulement le narrateur de Hawthorne prend sur ce plan leur contre-pied, prouvant au passage la supériorité du texte sur l'image en matière de représentation des sensations de la vie animée, mais il a recours pour ce faire à une version plus démocratique, patriotique et nordique sinon nordiste de ce petit passereau, dont, à en juger par ce qui les rapproche, il a pu trouver la description dans l'ouvrage de Thomas Nuttal (1786-1859), *Manual of the Ornithology of the United States and Canada* (1834), qui parle de « common snow-bird ». Dans ce volume de petit format simplement illustré de gravures sur bois dans le texte, c'est une dénomination significative, presque une métonymie de la modestie savante du propos de l'ouvrage par comparaison avec les gigantesques répertoires très documentés de Catesby, Wilson et Audubon, appréciés seulement d'une élite, et que Nuttal cite néanmoins en référence (vol. 2, p. 491) :

COMMON SNOW BIRD (*Fringilla nivalis*, LIN. (*F. hudsonia*), WILSON, II p. 129. pl. 16. fig. 6. [in winter plumage], *F. hiemalis*, AUDUBON, pi. 13. Orn. Biog. I. p. 72. Phil. Museum, No. 6532). THIS hardy and very numerous species, common to both continents, pours in flocks from the northern regions into the United States about the middle of October, where their appearance is looked upon as the presage of approaching winter. At this season they migrate into the Southern States in great numbers, and seem to arrive in augmenting hosts with the progress of the wintry storms and driving snows, before which they fly for food rather than shelter; for, even during the descent of the whitening inundation, and while the frightful tempest still rages without abatement, these hardy and lonely wanderers are often seen flitting before the blast [...]

Cette description d'allure factuelle n'est pas neutre, surtout replacée dans le contexte de l'époque. C'est tout un peuple de « vaillants » petits « snowbirds » qui est prompt à investir en nombre des régions du Sud réputées pour les langueurs aristocratiques de leur climat. L'oiseau est emblématique d'une culture « nordique » et des plaisirs démocratiques de la saison qu'il incarne ; il est à ce titre le sujet de nombreux contes, poèmes et chansons publiés dans les magazines de l'époque qui mettent l'accent sur la concomitance de sa venue et de l'arrivée de l'hiver porteur, avec ses froides beautés, d'un dynamisme démocratique qui secoue les torpeurs méridionales de tout ce qui s'étend de la Géorgie au Delta.

10. « Pray do not touch me ! » C'est le « *Noli me tangere* » biblique, dans l'évangile selon saint Jean, chapitre 20, versets 11 à 18. Le dimanche de Pâques, Jésus adresse ces paroles à Marie-Madeleine qui la première le voit ressuscité. Par inversion à valeur ironique, la petite fille de neige semble adresser les mêmes à son aimable exécuteur qui évidemment ne les entend pas.

11. « A Heidenberg stove ». Les appareils de ce type étaient d'un usage déjà répandu au milieu du XIX^e siècle, mais il est douteux qu'il ait existé une fabrique ou marque de poêles à charbon portant ce nom. Consultés, les ouvrages de référence ayant trait à la culture matérielle de l'époque ne viennent pas infirmer cette conclusion négative : Margaret et Robert Hazen, *Keepers of the Flame. The Role of Fire in American Culture, 1775-1925* (1992) ; plus spécialisé et sorte de bible en la matière, Christy Miller, *The Bryant and May Museum of Fire-Making Appliances. Catalogue of the Exhibits, with Supplement* (1926-1928) ; et enfin Josephine H. Peirce, *Fire on the Hearth : The Evolution and Romance of the Heating Stove* (1951), dont le titre est à lui seul tout un programme. Il y a donc peu de chance qu'il s'agisse d'un détail « réaliste » dans un texte qui l'est par ailleurs fort peu. Décortiquée, l'étymologie de ce nom propre à consonance germanique n'est pas très parlante non plus (« mont des païens », « mont des gentils »). C'est un toponyme mosellan et le nom d'un important camp romain, site de fouilles archéologiques, connu depuis longtemps. En revanche, on trouve un Heidenberg illustre dans la même région mais à un autre titre : ce patronyme rappelle et appelle celui de Johannès von Heidenberg (1462-1516), plus connu sous le nom de Jean Trithème du nom sa ville natale de Trittenheim près de Trèves ; bénédictin, il passe pour théosophe et occultiste, et fut abbé de Spannheim pendant plus de

vingt ans puis, dans les dernières années de sa vie, du monastère Saint-Jacques de Wurzbourg en Bavière. Il est l'inventeur de la stéganographie, forme de cryptographie qui non seulement véhicule un sens caché mais permet aussi de dissimuler qu'il y a un sens caché à chercher dans le document traité par ce procédé. C'est dans une épître de Heidenberg en date du 12 août 1507 et adressée à un familier, le théologien et mathématicien Guillaume de Velde, du pays de Gueldres, qu'il fut pour la première fois proposé de donner le nom d'« America » au nouveau monde et quatrième partie de la Terre qu'Amerigo Vespucci venait de découvrir. C'est ce que nous apprend la consultation des *Annales des voyages... dirigées par Victor Adolphe Malte-Brun*, (1866), p. 165 sq. La lettre en question est citée, et l'auteur mentionne incidemment et comme une évidence que le passage en question a été déjà maintes fois cité et publié. Nous n'avons pas su découvrir où ni quand. Dans une note de son *Kosmos*, dans une édition américaine de 1845, Wilhelm von Humboldt, autre phare mondial de la géographie, est plutôt d'avis que c'est le célèbre géographe de Saint-Dié des Vosges, Martin Waldseemüller, qui est l'inventeur de ce nom. Il semble que Waldseemüller ait été en fait le premier à diffuser ce nouveau nom sous forme imprimée : il le fait figurer sur la première carte du monde comportant mention des terres nouvellement découvertes. Heidenberg serait bien le premier à l'avoir proposé, mais c'était dans une correspondance privée publiée par la suite. Détail curieux mais significatif : la vocation religieuse de Heidenberg lui vint pendant un séjour forcé au monastère de Saint-Martin à Spannheim dans le diocèse de Mayence, où il avait trouvé refuge pendant... une tempête de neige. Tout convergerait donc pour indiquer qu'une allusion lourde de sens réside dans ce nom propre de Heidenberg et les conséquences pour la lecture du texte n'en sont pas minces. Celui-ci se présenterait alors comme support apparent et guère « sérieux » d'un sens caché rendu méconnaissable par stéganographie, et qui est, lui, de beaucoup plus de portée. Ce qui est à « découvrir », c'est bien l'Amérique, à couvert sous l'image de neige, mais elle menace de fondre sous l'effet de la chaleur du poêle. Découvrir donc, mais en évitant la surchauffe !

12. On passe directement, nous dit le texte, du « froid » au « chaud », car, comme on dit en jouant à cache-tampon, on « chauffe » et même on « brûle » quand on approche du but, et on est « froid » quand on s'en éloigne. Il n'y aurait donc qu'un pas de la Nouvelle-Zemble glacée à la zone la plus torride de l'Inde. C'est bien en effet ce qui se passe, si l'on sait s'y prendre pour déchiffrer comme un véritable rébus stéganographique le texte qui nous livrerait ici sa clé de déchiffrement, à utiliser avec mesure et prudence : on croit parler des choses (« de rebus loquitur ») alors qu'on parle de ce que la langue nous fait ouïr à propos de sa façon d'instaurer un rapport aux choses qu'on croit plus direct qu'il ne l'est vraiment. Ce que nous croyons saisir et voir, il faut surtout l'entendre. Connue depuis le XI^e ou XII^e siècle, et explorée par les Européens au XVI^e, l'archipel de la Nouvelle-Zemble est certes, à plus de 70 degrés de latitude Nord, une terre fort septentrionale sur nos portulans et nos cartes, mais surtout son nom en russe est « новая земля », « novaia zemlya », ce qui signifie « nouvelle terre ». Le toponyme anglais ou français en est le simple décalque phonique ; lorsque la « nouvelle terre » qu'était l'Amérique fut découverte, Colomb crut être

arrivé aux Indes. Puis, dans le doute, on passa des Indes à la « nouvelle terre », car, découverte sous un autre nom, l'Amérique se trouva être une terre encore inconnue. On s'était simplement trompé de nom, mais on parlait bien de cette chose-ci, c'est à dire, justement, d'autre chose que ce qu'on croyait avoir trouvé, et qui était en attente d'un nom. On lui inventa son vrai nom à partir du nom propre d'un découvreur pour entériner toute sa nouveauté. Il suffit à partir d'un nom propre (« Heidenberg » par exemple, qui serait le nom de l'inventeur du nom de l'Amérique, à défaut qu'il soit l'inventeur du nouveau continent) de faire le parcours inverse, et de découvrir que, sous le vocable de « nouvelle terre », l'Inde et l'Amérique ne font qu'un, ce qui permet un transit immédiat pour peu qu'on sache le parcours et la règle du jeu. On passera par le bruit des noms de la langue et on oubliera la géographie. Car évidemment le but est de jouer avec l'image de neige, pas de la faire fondre. Mais il vaut mieux savoir, pour comprendre, à quel jeu on joue.

13. « Oh, this was a fine place for the little white stranger ! » L'expression peut se lire comme allusive et presque parodique ; la scène du conte est à comparer avec celle dont elle serait l'inversion caricaturale. On la trouve dans le poème hivernal « Frost at Midnight » de Coleridge (vers 12 *sq.*) : la méditation poétique devant le feu qui se consume doucement laisse apercevoir au poète la « companionable form », forme fraternelle appelée « stranger » par oxymore car elle assure à l'esprit que la figuration du jeu de ses propres idées ne l'a point rendu étranger au monde et à lui-même, qu'il ne se perd pas irrémédiablement à ainsi s'absorber dans la quête d'une figuration de lui qu'il se donne à lui-même lorsque la mémoire fait son œuvre en le ramenant au passé.

*With all the numberless goings-on of life,
Inaudible as dreams ! the thin blue flame
Lies on my low-burnt fire, and quivers not ;
Only that film, which fluttered on the grate,
Still flutters there, the sole unquiet thing.
Methinks, its motion in this hush of nature
Gives it dim sympathies with me who live,
Making it a companionable form,
Whose puny flaps and freaks the idling Spirit
By its own moods interprets, every where
Echo or mirror seeking of itself,
And makes a toy of Thought.
But O ! how oft,
How oft, at school with most believing mind,
Presageful, have I gazed upon the bars,
To watch that fluttering stranger ! and how oft...*

En bon bourgeois et littérateur victorien inquiet, à l'instar d'un Tennyson dans son poème « The Lady of Shalott », de l'enfermement de l'esprit réduit ou ramené à ses seules ressources propres, et dès lors perdu voire abîmé dans les vices et malheurs

inhérents à cette clôture délétère et par trop féminine, Hawthorne était indisposé, dès lors qu'ils étaient pris au sérieux, par les effets de miroir, échos visuels que l'esprit ne reçoit que de lui-même, et il ne partageait pas à ce sujet l'optimisme rassuré des romantiques, dont le poème de Coleridge est une des meilleures expressions et des plus typiques. L'objectivité fantasque et fantaisiste de la petite inconnue (« stranger ») du conte relève d'un jeu narratif que l'on rapprocherait sans doute avec profit de celui où le narrateur de Hawthorne joue face au miroir les étrangers à lui-même et procure à son lecteur le sentiment d'étrange familiarité qui hante son conte « Monsieur du Miroir » (titre en français dans le texte). Voir, sur l'origine et la portée de certains de ces effets de l'anglais comme pseudo- « langue étrangère », la postface de Ronald Jenn, *infra*, p. 287 sq.

14. « And the Heidenberg stove, through the isinglass of its door, seemed to glare at good M. Lindsey, like a red-eyed-demon. » Déjà dans le conte de Hawthorne « Fire-Worship » [Le culte du feu], le poêle est de fait un instrument satanique pour le narrateur un peu vieux jeu et nostalgique des cheminées à feu ouvert, emblèmes de la communauté patriotique, lorsque le souffle des armées ennemis se mêle aux « pure cold breezes of our country ». Dans ce texte, la chaleur du poêle est traitée comme une émanation de l'enfer car faute de savoir réchauffer les coeurs, elle refroidit les conversations en les transformant en débats politiques : dès lors que le poêle menace de supplanter la cheminée, « conversation will contract the air of a debate, and all moral intercourse be chilled with a fatal frost ». Le poêle est un oxymore complexe : il est emblématique de ce qui, en gelant la parole, interdit l'expression verbale de la chaleur du sentiment (ici patriotique) comme sentiment digne des hommes (le foyer n'est pas l'apanage de la femme) parce que le poêle « moderne » est pure matérialité, et c'est bien ici, donc, l'instrument emblématique du « common sense » destructeur qu'incarne le brave quincaillier qui ne voit pas que l'objet matériel peut être le véhicule d'un « sens moral » (par opposition à une simple présence physique) sans être ni un symbole ni une allégorie. L'aspect satanique du poêle est pertinent aussi dans le prolongement de l'allusion à la stéganographie de Heidenberg, Afin de faire la démonstration de l'efficacité de sa méthode de cryptage, celui-ci avait rédigé à titre d'échantillon un traité d'angélo-démonologie pour servir de vecteur à un message secret, mais le procédé fonctionna si bien que le traité fut, en son temps, pris très au sérieux : l'expérience valut à l'auteur une réputation de sataniste patenté et à son ouvrage une mise à l'index. Le bon M. Lindsey regarde ici, sans comprendre de quoi il s'agit, le « démon » qui semble lui retourner le regard fixe et ébahie d'un idiot (« glare »). Cela dit, la description que donne Hawthorne du poêle rougeoyant n'est pas complètement ironique et fantasmatique, car la comparaison du narrateur ne fait pas du poêle en fonte un lourd « symbole », juste un objet pesamment utilitaire. Cette comparaison est donc aussi et surtout, pour un contemporain de la première parution du texte, une façon amusante et familière, voire un peu désinvolte, d'en parler, ce qui va susciter la connivence amusée du lecteur. Le détail (où décidément le diable réside) concernant le mica de la porte donne à l'objet une dimension matérielle et familière très reconnaissable et c'est d'ailleurs pour cela que la scène devait avoir

(car les deux peuvent coïncider) quelque chose d'à la fois crédible et « peu sérieux » à l'époque de la parution du texte : d'une part le « design » des poêles au milieu du XIX^e siècle constitue un langage en soi, qui offrait un véritable message sur les beautés toutes matérielles de la technologie et, d'autre part, sur fond de rivalité entre poêle à bois et poêle à charbon, les poêles étaient l'objet de nombreuses discussions, car la Nouvelle-Angleterre de ce temps-là semblait déjà menacée par des phénomènes de déforestation. Faute de pouvoir poursuivre ici l'examen de cette question, nous renvoyons à l'article de Joel Pfister, «A Garden in the Machine : Reading a Mid-19th-century, Two-Cylinder Parlor Stove as Cultural Text» (1991), ainsi que plus généralement à l'ouvrage de Priscilla J. Brewer, *From Fireplace to Cookstove : Technology and the Domestic Ideal in America* (2000). L'assimilation du poêle à un « démon » aurait pu être reçue sur ce fond d'un discours d'actualité sans qu'on y voie malice, et sans qu'on se demande trop comment Hawthorne a pu passer de la représentation du diable et du mal qui est donnée dans « Young Goodman Brown » à celle de cet appareil de chauffage haut ou large, rond ou ventru, mais fort banal, dont le démonisme tout relatif prend en général un air ordinaire et bénitement domestique, et peut passer pour un exemple d'humour familier gentiment décalé. Le lecteur, lisant ce texte dans son salon douillettement (sur) chauffé par un tel « démon », pouvait voir dans la comparaison de Hawthorne une hyperbole plaisante comme il s'en lisait bien d'autres dans les magazines de l'époque, et douter du « sérieux » global de ses enjeux, qui en étaient du coup déréalisés, d'autant qu'effectivement ils ne sont pas d'ordre matériel. Ce démon de service est tout à fait rassurant, en somme, et s'adresse au sens commun dans son idiome. Nous voici désormais certains que le texte nous parle, avec un certain sourire oblique, du monde matériel qui nous entoure.

Touffe-en-Plume. Légende moralisée

1. Ce patronyme non standard forgé par Hawthorne dérive sans doute de l'expression familière « What the dickens ! » dans laquelle c'est le diable qui est ainsi désigné.
2. « as everybody must have heard » : il est hautement probable que cette remarque du narrateur soit ironique. Le nom de Rigby semble en effet obscur dans les annales de la contrée ; ainsi aucune des prétdentes « sorcières » recensées dans l'affaire de Salem en 1692, référence en la matière, ne porte ce nom comme on peut le constater en consultant l'ensemble des archives réunies en un gros volume par Bernard Rosenthal dans *Records of the Salem Witch Hunt* (2009). Cette notoriété forgée de toute pièce semble ici invoquée pour le besoin de la cause : la « mère Rigby » est une sorcière de fantaisie plutôt folklorique, et vaut surtout pour sa fonction d'adjvant narratif qui indiquerait même une certaine rupture de ton avec les tragédies de l'histoire de la Nouvelle-Angleterre. Son nom forgé à partir de la racine du verbe « to rig » est particulièrement bien choisi au vu de la teneur du conte : le verbe s'applique à des habits que l'on endosse ou fait endosser à quelqu'un ; le résultat atteint n'est pas l'élégance, mais le côté grotesque ou surprenant de la tenue. Si certains contes de Hawthorne, comme le célèbre « Young Goodman Brown », évoquent sabbats et manifestations

du mal, les personnages de sorcières, un rien trop « gothiques », sont rares et jouent, comme Mrs Hibbins lorsqu'elle apparaît épisodiquement dans *La Lettre écarlate*, un rôle à mi-chemin entre comédie et ironie (même si le nom de cette dernière n'a, lui, rien de fictif, pas plus que son triste sort aux mains des puritains).

3. «scarecrow». On lit ceci dans les *Carnets américains* à la date du 4 janvier 1839 : «To make a story out of a scarecrow, giving it odd attributes. From different points of view, it should appear to change – now an old man, now an old woman, a gunner, a farmer, or the Old Nick.» (*American Notebooks*, p. 185) Le conte que nous lisons, s'il concerne bien un épouvantail, semble à première vue assez éloigné de ce synopsis, même si l'élément «diabolique» («the Old Nick») est bien présent, alors que manque totalement l'idée initiale du changement de sexe ou de profession commandé par les modifications du point de vue. En revanche la formulation en anglais «make a story out of a scarecrow» est étrange car elle donne à penser qu'il ne s'agit pas seulement d'une histoire «à propos d'un épouvantail» : la matière ou le matériau dont est faite l'histoire est un ou cet épouvantail même, et donc cet épouvantail consiste en l'histoire qui raconte son histoire, et l'histoire racontée en cet épouvantail ; cette continuité entre l'objet du récit et le récit lui-même rend difficile de ne pas voir dans l'épouvantail une mise en abîme des caractéristiques du récit qui raconte ses aventures et ses mécomptes. Il faudrait pouvoir suivre l'idée d'épouvantail à mesure qu'elle chemine dans les textes de Hawthorne, même si elle n'est pas si fréquente ; on la retrouve sous une forme explicite au début de «Howe's Masquerade» : lorsque le gouverneur royal Sir William Howe donne un bal costumé qui tourne en dérision les rebelles, les principaux officiers de l'armée américaine sont représentés par une série d'épouvantails («and the other principal officers of the American Army [...] were represented by similar scarecrows», p. 620) habillés avec de vieilles défrôques qui remontent pour certaines au siège de Louisbourg («Portions of their attire had probably been worn at the siege of Louisbourg [...]», p. 620). Louisbourg est également mentionné dans «Touffe-en-Plume» (voir ci-dessous la note 5). Tout se passe comme si Hawthorne avait utilisé «Howe's Masquerade» comme ce réceptacle rempli de vieux uniformes anglais ou français mis depuis longtemps au rebut («some receptacle of the cast-off clothes of both the French and British Armies») pour y prélever de quoi donner piètre consistance à son (nouvel) épouvantail, dont les aventures s'inscrivent ainsi dans le sillage historique des «Contes de la Maison provinciale» (voir la notice sur «Le portrait d'Edward Randolph», *infra*, p. 213-223 *sq.*).

4. Tout ce qui précède semble provenir en droite ligne d'une des entrées des *Carnets américains* en date du 16 mars 1849 : «A modern magician to make the semblance of a human being, with two laths for legs, a pumpkin for a head &c – of the rudest and most meagre materials. Then a tailor helps him to finish his work, and transforms this scarecrow into quite a fashionable figure. N.B.-R.S.R. At the end of the story, after deceiving the world for a long time, the spell should be broken; and the gay dandy be discovered to be nothing but a suit of clothes, with these few sticks inside of it [...] a mere thing of laths and clothes, without heart, soul or intellect. And so this wretched old thing shall become a symbol of a large class.» (*American Notebooks*, p. 286)

5. Son nom était apparemment Louis Dupont, sieur du Chambon (1680-1765) ; d'origine saintongeaise comme bon nombre des colons qui peuplaient la région, il n'assurait le commandement que par intérim et presque par hasard. Mais cela importe peu à Hawthorne qui ne le mentionne pas nommément. Quant à la forteresse de Louisbourg, construite d'après les plans de Vauban sur une île au lieu-dit Cap-Breton à l'embouchure du fleuve Saint-Laurent, c'était un poste militaire important qui protégeait efficacement les routes maritimes françaises alors victimes des attaques conjuguées des corsaires anglais et de la marine britannique dans le contexte agité de la « Guerre du roi George » (1739-1748), autrement connue sous le nom de guerre de Succession d'Autriche. C'est en 1745 que, du côté anglais, la décision d'attaquer cette place-forte fut prise lors d'une réunion secrète de la « General Court of Massachusetts » (l'assemblée législative de la province) à l'instigation du gouverneur William Shirley. Celui-ci fit miroiter à des parlementaires peu enthousiastes et près de leurs deniers les avantages stratégiques et surtout territoriaux qui pourraient en être tirés, et ils votèrent sans reculer les fonds nécessaires au financement de la campagne. Dans le *Journal of the Board of Trade and Plantations*, on lit à la date du jeudi 19 septembre 1745 : «Massachusetts. Read a letter from M. Shirley, Governor of the Massachusetts Bay, dated the 10th of July, 1745, giving an account of the taking of Cape Breton, and containing some observations upon the importance of that place; and a letter to his Grace the Duke of Newcastle, for inclosing an extract of so much of the said letter as relates thereto, having been ordered to be prepared, the same was agreed to, transcribed and signed. Ratification of the terms of capitulation for the surrender of Louisbourg and territories adjacent, to the obedience of his Britannic Majesty, the 16th of June, 1745. The Cape Breton fishery, etc., as it was carried on from France before the present war.» (vol. 8, janv. 1742-déc. 1749, p. 178-180 ; <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=81772>) Hawthorne dans « Old News » mentionne la perruque nommée « feathertop » ; il y mentionne également l'attaque et le siège de Louisbourg en faisant ressortir, de façon délibérément vague et non exempte de sous-entendus, l'incidence de l'expédition de Louisbourg sur le « caractère » du peuple : «The people at large had been somewhat changed in character, since the period of our last sketch, by their great exploit, the conquest of Louisbourg.» (p. 261) La victoire de Louisbourg, remportée par des troupes certes britanniques mais essentiellement composées de miliciens armés, payés et (mal) équipés par la province du Massachusetts, fut en effet l'occasion d'un déchaînement d'enthousiasme proto-patriotique dont on retrouve la trace dans les documents d'époque, et particulièrement dans un poème de Samuel Niles, *A Brief and Plain Essay on God's Wonder-Working Providence for New-England in the Reduction of Louisbourg* (1745), qui renoue pour l'occasion, et pour la plus grande gloire de la province, avec le providentialisme et les modalités du prophétisme typologique caractéristiques des écrits et sermons puritains, comme aux plus beaux temps de la Colonie. Dans la célébration d'un exploit guerrier légitime qui contient moult promesses de grandeur, est mis en lumière le rôle éminent joué à cette occasion par des Américains certes loyaux sujets du Roi mais plus encore fils de la Nouvelle-Angleterre, patrie régionale de proximité. Sur ce point et en général

sur la littérature produite à cette époque dans les provinces britanniques d'Amérique du Nord, voir David S. Shields, *Oracles of Empire : Poetry, Politics and Commerce in British America, 1690-1750* (1990), notamment p. 215 *sq.* Hawthorne, dans « Old News », semble bien procéder à une manière d'analyse des mœurs et de la vie quotidienne de ce temps-là, analyse teintée d'ironie critique à l'égard de ces signes annonciateurs du patriotisme révolutionnaire américain que l'on décèle un peu vite dans la « Old French War » (1744-1748). La discréption un peu gênante de son narrateur dans le deuxième volet de « Old News » peut aisément se lire comme signe de son embarras : face à ce problème particulier de la signification patriotique de la victoire de Louisbourg, il n'ose guère risquer un commentaire sceptique. Ce scepticisme que l'on sent poindre est prolongé, et explicité, dans « Feathertop » où cet exploit jugé pré-révolutionnaire une fois la Révolution survenue est cette fois rappelé pour être, somme toute, tourné en ridicule : « prise de guerre » dérisoire mais flamboyante, la culotte rouge du gouverneur est un mémorial de pacotille égaré au milieu des haillons. Le sens en est dévoyé plus encore par le grotesque de la situation. Souvenir d'une grandiose « déculottée », elle est rétrocédée par un sorcier indien en mal de boisson à une sorcière de comédie qui en habille un épouvantail. Même les historiens actuels, il est vrai, ne s'accordent pas toujours sur la portée et la signification exacte de la victoire de Louisbourg. À ce sujet, voir Fairfax Downey, *Louisbourg : Key to a Continent* (1965) ; Robert Emmet Wall, Jr., « Louisbourg, 1745 » (1964) ; Jack M. Sosin, « Louisbourg and the Peace of Aix-la-Chapelle » (1957). Il y a en effet dans la « réalité » historique de quoi donner raison aux sarcasmes de Hawthorne et désespérer des patriotes trop prompts à s'enflammer : en 1748 le traité d'Aix-la-Chapelle rendit à la France la forteresse si héroïquement conquise trois ans auparavant. Elle fut de nouveau enlevée aux Français par les Britanniques sous la conduite du général Amherst en 1758 puis détruite.

6. « her dead husband's wig ». Dans ses *Carnets américains*, à la date du 22 août 1837, Hawthorne qui raconte sa visite à l'Essex Historical Society de Salem est frappé par l'accumulation de tableaux, d'objets historiques et de vieux vêtements datant de l'époque pré-révolutionnaire, qui provoquent chez lui fascination et dégoût, et, à les énumérer, se rend compte qu'ils lui communiquent l'idée d'une vieille aristocratie rongée aux vers ; le dernier objet de sa liste est une perruque d'écclesiastique : « the identical old white wig of an ancient minister producing somewhat the impression that his very scalp, or some other portion of his personal self, would do » (*American Notebooks*, p. 155). Autrement dit, l'idée lui vient que le ministre n'a jamais consisté qu'en la défroque qu'il portait : il était de son vivant l'occupant d'une sorte de costume qui le recevait comme moteur de son animation. L'idée, contraire au sens commun et à l'intuition ordinaire, de l'individu comme ce qui est fait pour donner vie aux vêtements et costumes qu'il porte, alimente ici la conception de Hawthorne qui fait de la figure animée un simulacre d'individu, un être factice dont la réalité est constituée par ses vêtements, qui vivent de la vie qu'ils empruntent ou confisquent à ceux qui s'en sont revêtus. Le nom propre du « héros » du conte est celui d'une perruque ecclésiastique, d'un accessoire vestimentaire qui aurait pris vie (voir notes ci-dessous).

7. Que l'épouvantail trouve le ressort de son existence dans les effets magiques de la fumée d'une pipe allumée aux braises d'un foyer satanique peut n'être pas seulement une amusante fantaisie mais une allusion, et un hommage rendu, à Washington Irving (1783-1859) et au souvenir des scènes mémorables, aussi bien dans *The Knickerbocker History of New-York* (1810) que dans son conte «Rip Van Winkle» (1819-1820), dans lesquelles les pipes des protagonistes, qui vivent à l'époque bénie et mythique où l'Amérique n'était pas encore austère et puritaine mais hollandaise et ployant sous un embarras de richesses, émettent bouffées et nuages de fumée qui tiennent lieu de mode d'expression des opinions de chacun, remplaçant avantageusement les flots de parole des interminables débats et bavardages caractéristiques de cette «logocratie» insupportable qui prévaut en régime démocratique. Irving, comme d'ailleurs Hawthorne dans sa prime jeunesse où il composa à lui tout seul un périodique inspiré du modèle britannique le plus éprouvé, avait une préférence marquée pour la langue du XVIII^e siècle et pour le mode de publication inspiré du grand modèle que fut le *Spectator* d'Addison et Steele. Le regard de Hawthorne sur la Révolution américaine et la période qui la précède, qu'on devine critique et ironique, n'est sans doute pas incompatible avec celui d'un Irving, jamais très porté à approuver la démocratie jacksonienne et qui, sous le règne du «roi Andrew», renonça à la littérature pour embrasser plutôt les belles-lettres. Déjà, il élude et élude la Révolution américaine lorsque, au moyen de son conte éponyme, il plonge dans le sommeil son personnage de Rip Van Winkle qui échappe alors à son déroulement, contestant ainsi la pertinence et l'importance de l'événement fondateur de la Nation comme matériau adéquat pour la fiction.

8. «Why, thou shalt babble like a mill-stream if thou wilt». Contrairement à ce qu'elle pourrait laisser penser, car, mise dans la bouche de la mère Rigby, elle en a l'allure, cette formule un peu énigmatique n'a rien de proverbial, elle n'est pas la reprise d'un dicton répertorié et ne relève pas d'un désir d'exprimer une vérité ressortissant à une quelconque forme de sagesse populaire ou folklorique. Plutôt le contraire : fort savante, l'allusion, si c'en est bien une, serait à un poème de Goethe, «Der Junggesell und der Mühlbach» [Le jeune homme et le ruisseau du moulin], dans lequel le protagoniste s'adresse à un ruisseau qui alimente le bief d'un moulin pour s'enquérir de la présence de la fille du meunier ; il souhaite charger le ruisseau de lui dire son amour, tandis que, dans des strophes alternées, le ruisseau répond en rappelant l'ardeur de son propre amour et l'impossible désir de remonter son propre cours pour demeurer près de la jeune fille. Le rapprochement et le contraste, à valeur ironique, sont patents avec la situation d'un Touffe-en-Plume programmé futur séducteur de Polly Gookin par des moyens sans rapport avec la beauté des affects. Plusieurs traductions de ce poème avaient paru à l'époque de Hawthorne ; dans «German Literature in American Magazines Prior to 1846» (1907), Scott Holland Goodnight en signale deux – une sans doute assez ancienne et d'origine britannique vu l'identité du traducteur-imitateur (vraisemblablement le poète William Falconer, auteur du célèbre poème-catastrophe *The Shipwreck*) dans *Graham's Magazine* : «Imitated from the German of Goethe. By William Falconer. (8 stanzas.)» (entrée 1508), et une autre dans la recension d'un volume de poèmes traduits de l'allemand : «Review of Select Minor Poems translated

from the German of Goethe and Schiller. By John B. Dwight » (entrée 1260). Il est à noter que le poème de Goethe est évoqué (avec le titre « The Youth and the Mill-Brook ») par un des protagonistes au chapitre VII, intitulé « Of Mill-Wheels and Other Wheels », du roman de Henry W. Longfellow *Hyperion : A Romance* paru en 1839. À propos de ce ruisseau, Flemming, le personnage principal, déclare : « Can you not, even now, hear this brooklet telling you how it is on its way to the mill, where at daybreak the miller's daughter opens her window, and comes down to bathe her face in its stream, and her bosom is so full and white, that it kindles the glow of love in the cool waters ? » (éd. de 1853, p. 109)

9. « a broken bubble » : le terme de « bulle » pour décrire le résultat de manœuvres financières et d'activités spéculatives risquées ou frauduleuses n'a rien de moderne ; la réalité qu'il recouvre non plus ; vers le milieu du XVIII^e siècle, moment où Hawthorne situe son histoire d'épouvantail maléficié, on n'a pas oublié les mirobolantes promesses de gain qui ont conduit à l'éclatement progressif, au cours de l'année 1720, de la tristement célèbre « South Sea Bubble » et à l'effondrement parallèle du « Mississippi Scheme ». Cette « bulle » renvoie à la faillite, l'une des plus retentissantes de tous les temps et alors encore fraîche dans les mémoires, de la South Sea Company fondée en 1711, qui prétendait avoir acquis et détenir du gouvernement de sa Majesté britannique, désireux de refinancer sa dette, le monopole du commerce maritime « dans les mers du Sud ». Des sommes colossales, de l'ordre de dix millions de livres de l'époque, furent levées pour constituer le capital de cette entreprise commerciale dont les profits paraissaient assurés par son statut. Un autre facteur de confiance fut l'implication du roi George II, que les administrateurs de la Compagnie avaient convaincu, par des versements d'argent et en jouant sur l'influence de ses maîtresses allemandes, de servir de caution « morale » et (en partie) financière à un montage complexe et hasardeux qui nécessita même le vote d'une loi par le Parlement. Le « Mississippi Scheme » ou Affaire de la Compagnie du Mississippi est le pendant, sinon le prolongement outre-Manche, de la même affaire ; elle conduisit à la célèbre banqueroute de Law quasi-contemporaine. À ce sujet, on peut consulter, outre l'ouvrage de Virginia Cowles, *The Great Swindle : the Story of the South Sea Bubble* (1960), celui de John Carswell, *The South Sea Bubble* (1960) et, un peu plus récent, celui de Larry Neal, *The Rise of Financial Capitalism : International Capital Markets in the Age of Reason* (1990). Les États-Unis ont, au XIX^e siècle et donc dans le contexte historique où le conte de Hawthorne fut publié, une histoire monétaire troublée ; l'absence de banque centrale induit la possibilité pour des institutions incertaines d'émettre de la monnaie, évidemment douteuse. De ce côté-là, et depuis longtemps, la colonie puis la province du Massachusetts n'étaient pas en reste, comme Hawthorne pouvait le savoir en se référant à une histoire monétaire classique de son époque, l'ouvrage de Joseph Barlow Felt, *A Historical Account of Massachusetts Currency* (1839), organisé selon un plan strictement chronologique (p. 110 sq. pour la période concernée par le conte). Comme le fait observer Michael Colacurcio (*The Province of Piety*, p. 646, note 36) à propos d'un autre texte (« Old Esther Dudley ») dont l'action fictive se déroule dans le cadre historique de la Révolution américaine, « Hawthorne plays with money as a

metaphor for trust» : ici il pousse plus loin encore la défiance vis-à-vis de ce symbole de la confiance car l'usage de la monnaie relève carrément des manipulations de la magie. L'ironie s'est donc accentuée. Cet épouvantail, simulacre qui prend vie et entre en scène, a un caractère outrancier, mais qu'on pourrait néanmoins qualifier d'historique lui aussi. Il n'est pas impossible, même s'il reste difficile de l'affirmer, que Hawthorne ait connu un ouvrage publié à l'époque et encore très lu aujourd'hui de Charles Mackay, *Memoirs of Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*; il paraît en 1841, et une deuxième édition en 1852. Consacré à la psychologie et au comportement aberrant des foules et des collectivités, il traite des grandes spéculations qui ont jalonné l'histoire avec aussi l'occultisme, la démonologie et la sorcellerie auxquels il fait une large place.

10. «a copper farthing of Birmingham manufacture». Cette allusion monétaire obscure cultive l'ambiguité et l'ironie. À Birmingham, ville réputée pour cette activité de frappe de monnaie, furent en effet produites aussi bien de vraies que de fausses monnaies, et des monnaies parallèles. Il est fait référence ici aux vicissitudes de la plus petite pièce de monnaie britannique, dont les premiers exemplaires (en argent) furent frappés au XIII^e siècle ; elle représente la 960^e partie d'une livre sterling. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, elle était en cuivre, pesait un peu plus de 4 g et mesurait 22 à 23 mm. Sa très faible valeur faciale n'empêcha jamais les contrefaçons de tous ordres, notamment en raison de la pénurie persistante de petites monnaies « officielles », ni, pour la même raison, les émissions incontrôlées, par des commerçants ou des sociétés minières, d'espèces de ce type, sous forme de jetons portant la même valeur. Ces jetons, ou leur successeurs, circulaient encore largement dans le premier tiers du XIX^e siècle et représentaient des sommes très importantes. Parmi les plus connus, ceux émis en grandes quantités par la Parys Mines Company à partir de 1787 étaient frappés à Birmingham, deuxième ville du Royaume, où reposent dans le même cimetière, aux côtés de James Watt et des grands industriels de la fin du XVIII^e siècle, le plus célèbre faussaire de son temps, William Booth (1776-1812), arrêté à Birmingham dans sa ferme-atelier de Perry Bar et pendu non loin de là à Stafford, et Matthew Boulton (1728-1809), associé de Watt et fondateur à Birmingham du Soho Mint, le premier et l'un des plus grands fabricants industriels de monnaies métalliques et de ces jetons, qui firent concurrence aux pièces émises par le Royal Mint jusqu'en 1821, où ces émissions parallèles furent déclarées illégales. Boulton et Booth vivaient à proximité l'un de l'autre et fréquentèrent de leur vivant la même église paroissiale. Faussaire de talent, Booth utilisait à petite échelle les mêmes technologies sophistiquées que Boulton. Sur l'industrialisation des émissions monétaires, voir George A. Selgin, *Good Money : Button Makers, the Royal Mint and the Beginnings of Modern Coinage, 1775-1821* (2008). Sur l'histoire monétaire des colonies, voir John J. McCusker, *Money and Exchange in Europe and America, 1600-1775* (1978) ; Leslie V. Brock, *The Currency of the American Colonies 1700-1764. A Study in Colonial Finance and Imperial Relations* (1975) ; Joseph A. Ernst, *Money and Politics in America, 1755-1775* (1973).

11. Notre traduction s'efforce de tenir compte d'une difficulté du texte qui mérite attention : l'expression en langue originale est « a great deal of brass, which she applied to his forehead [...] » suivie de « “With that brass alone thou canst pay thy way all over the earth” ». La mère Rigby a ici recours pour placer sous d'heureux auspices l'existence financière de son « pantin » à une sorte de geste propitiatatoire qui comporte un allusion à la situation monétaire du Massachusetts : la province connaît une inflation chronique à partir des années 1730, et les émissions réitérées de monnaie papier font que les espèces se déprécient rapidement, favorisant ainsi les débiteurs. Ceux-ci n'ont pas à s'acquitter de leurs dettes en monnaie métallique. Mais la situation est volatile : elle semble changer lorsque, en 1740, le gouvernement de Londres décide de faire appliquer dans le Massachusetts la législation adoptée en 1720 lors de la crise de la « South Sea Bubble », puis l'inflation reprend ses droits lorsque se pose, après 1745, la question du financement de l'expédition de Louisbourg. On peut consulter pour plus de détails ce qu'écrivit à ce sujet Richard L. Bushman dans *King and People in Provincial Massachusetts* (1985), notamment p. 144 *sq.* Toutefois la remarque de la mère Rigby est pertinente et s'explique non pas en allant dans le sens de l'histoire, à laquelle elle n'est que très partiellement fidèle, mais par un jeu de mots révélateur de la nature non strictement matérielle et historique mais à coup sûr sociale et verbale des enjeux de sa « magie ». Difficilement traduisible, ce jeu de mot a été transposé pour lui conserver en partie la saveur de sa double entente. Si le mot « brass » désigne bien en anglais un métal, le laiton ou cuivre jaune, autrement dit l'« airain » des anciens Romains, dont la couleur évoque celle de l'or, et que l'on utilise notamment pour frapper des espèces monétaires, essentiellement des pièces de faible valeur, il est également utilisé en un sens familier plus guère usité aujourd'hui mais encore courant au XIX^e siècle, pour désigner l'audace sans borne, l'effronterie sans retenue, l'outrecuidance sans complexe, le « toupet » ou le « culot » qui, avec la faconde et le boniment, sont des qualités sociales requises pour réussir dans une société où, parce qu'y prévalent les valeurs fiduciaires, la bonne foi n'a plus cours, n'étant pas plus efficace que la mauvaise, voire moins. Le pantin est donc invité à se comporter en « rake » (roué), à abuser des prestiges que lui confèrent son habit et la classe sociale qu'il dénote pour parvenir à ses fins, car c'est là sa seule ressource véritable. Son être tout entier est gagé sur ce que sa mise vestimentaire laisse supposer de sa situation de fortune et de rang. Il se doit d'inspirer confiance car cette supposition est à elle seule constitutive d'une bonne part de la réalité sur laquelle elle est susceptible de reposer. Le « pantin » est bien ici « simulacre » à un double titre, non seulement artifice produit comme imposture par l'artiste mais image de l'artiste lui-même, produit à son tour comme imposteur et simulacre par l'artifice dont il est producteur. Le jeu de mots ne recouvre pas ici, à proprement parler, un détail autobiographique mais il n'est pas sans résonance du côté d'un Hawthorne qui vit comme un échec sa carrière d'écrivain pourtant arrivé, ce que confirme le critique Robert Milder dans un article où est mentionné un rêve, raconté par Hawthorne à son éditeur James T. Fields : en se comparant lors d'une réunion d'anciens à tous ses condisciples de Bowdoin College qui ont réussi dans l'existence, il se rend compte

qu'il n'est parvenu à rien. Sont également cités par R. Milder des fragments, plus significatifs encore eu égard au vocabulaire employé, d'une correspondance suivie entre Horatio Bridge (son ami et le commanditaire secret des *Twice-told Tales*) et un Hawthorne peu adepte de la « confiance en soi » (« self-trust ») : Bridge lui écrivit ainsi en décembre 1836, « The bane of your life has been self-distrust », avant d'ajouter en février de l'année suivante, « I wish to God I could impart to you a little of my own brass. But you will never have confidence enough in yourself though you will have fame ». [« La défiance envers vous-même est depuis toujours la plaie de votre existence. »] [« Plût à Dieu que je fusse en mesure de vous communiquer un peu de mon culot. Mais jamais vous n'aurez suffisamment de confiance en vous-même, même si vous êtes célèbre et vous le serez. »] Voir Robert Milder, « Hawthorne and the Problem of New-England » (2009).

12. « making it yellower than ever » : en anglais comme en français, les connotations du jaune, couleur du soleil et de l'or mais aussi de l'infamie et du déshonneur, font qu'il n'a pas toujours bonne presse. Cette ambivalence est à prendre en compte pour mesurer l'effet ironiquement incertain de la remarque du narrateur.

13. Ce nom, associé ici à l'idée d'un pacte démoniaque, rappelle celui du diacre dans « Young Goodman Brown » : Brown, dissimulé dans un fourré, entend sa voix comme celle du ministre de Salem qu'il accompagne ; ils devisent familièrement tous deux, se réjouissant d'être en route vers le sabbat en forêt et le rendez-vous avec le démon. Le nom est également historique : il évoque celui de Daniel Gookin (1612-1687), magistrat de la Colonie pendant plus de trente ans, major-général de la milice et qui s'intéressa aux Indiens dans le but de les évangéliser.

14. « [...] and thy wig is of the fashion they call feathertop – so be Feathertop thy name ». Ce nom curieux provient du jargon d'allure technique employé vers le milieu du XVIII^e siècle dans le domaine de la coiffure. Dans *Plocacosmos or the Whole Art of Hairdressing...* de John Steward (1782), on lit ceci : « Before you begin to cut the young gentleman's hair, you are to remark, that the front is divided into the top, and what is usually called the sides. The top is the brush, or feathered part, which bends backwards like that of the ladies. The sides is that which is done into curls, buckles, and ringlets, and takes, when more than one row of curls is wore, about two inches of the front hair, from the top of the ear upwards ; the rest, of each side, all belong to the top, and is drest as vergette, or feather, or brush. » (p. 305) Parmi les nombreuses gravures et ouvrages de l'époque qui représentent des perruques, nous n'avons pas été en mesure de trouver d'illustration montrant ce modèle particulier. Il ne figure pas ou n'est pas identifiable, pour s'en tenir aux images les plus connues, sur la célèbre gravure satirique de Hogarth « Five Orders of Periwigs... », pourtant presque contemporaine (1761) de l'époque où semble se dérouler l'action du conte. En revanche l'existence de ce modèle de perruque ne fait aucun doute : à en croire quelques occurrences glanées dans la littérature de l'époque, elle avait la faveur particulière des ecclésiastiques à la mode soucieux de leur apparence et dotés de quelque fortune. Dans *Juvenile Indiscretions, A Novel in Five Volumes, by the Author of Anna, or the Welch [sic] Heiress* (1776)

est dépeint ainsi un pasteur nommé M. Orthodox : « about five feet high, and about the same round ; his forehead being large, round, and shining, gave inimitable grace to the feather top of his well-dressed wig » (vol. I, chap. vi, p. 100). Elle est raillée dans le prologue de *Bon-Ton or High Life Above Stairs* (1775 ?), pièce de théâtre attribuée à un certain George Colman (1732-1794), maintes fois réimprimée et jouée, jusque dans le premier tiers du XIX^e siècle :

*Fashion in every thing bears say'reign sway,
And words and periwigs have both their day;
Each have their purlieus too, are modish each
In stated districts, wigs as well as speech
The Tyburn scratch, thick club, and Temple tye,
The parson's feather-top, frizz d broad and high!
The coachman's cauliflower, built tiers on tiers!
Differ not more from bags and brigadiers,
Than great St. George's, or St. James's styles,
From the broad dialect of Broad St. Giles [...]*

Que la « feathertop » passe pour la perruque de prédilection des ecclésiastiques est un facteur d'ironie supplémentaire, et peu importe que Hawthorne l'ait su ou non. La perruque « parle », elle est langage. Dans ce qui fut autrefois la Plantation du Seigneur, la piété et la vocation ecclésiastique ont été rattrapées et effacées par le souci du bien paraître, et les ministres du culte remplacés par les victimes de la mode. L'habit et la perruque de Touffe-en-plume en font un homme du monde vêtu avec la dernière élégance. Un tel personnage évoque du coup, par son nom, le service de Dieu dévoyé et rendu aux seules élégances d'ici-bas. La franche fascination que Touffe-en-plume exerce sur eux montre les successeurs des Puritains désormais plus sensibles aux attractions du luxe qu'attentifs à l'appel du Seigneur, séduits, et contents de l'être, par les atours compliqués de la mode masculine d'alors, à quoi se réduit l'objet du seul culte qu'ils sont capables de rendre. Comme l'explique John Sekora dans *Luxury : The Concept in Western Thought, Eden to Smollett* (1977), le luxe perd peu à peu sa valeur négative au cours du XVIII^e siècle dans une société britannique (et coloniale) en pleine mutation. La société de consommation fait son apparition dans le sillage d'un premier capitalisme et toute une littérature, de Defoe à Mandeville et Adam Smith, apparaît pour attacher au luxe des valeurs morales positives qui repoussent dans l'ombre les accusations séculaires de dégénérescence morale et physique dont il serait le signe certain (le maître à danser efféminé, dont les mœurs suspectes vont de pair avec l'éducation française, est, pour ceux qui ont le luxe en détestation, son incarnation, son type idéal un peu monstrueux). Le narrateur de Hawthorne se montre conscient de ces enjeux moraux et culturels mais, s'il signale l'aveuglement de la foule, il se garde bien de ranger Touffe-en-plume dans la catégorie critiquable du fat surhabillé pour la désignation et la réprobation de laquelle l'anglais dispose d'une palette étendue de noms et d'adjectifs à connotation péjorative (« fop », « beau », « effete » ...) qui brillent par leur absence dans le texte. La consultation de publications récentes plus

spécialisées sur le rôle de la perruque au XVIII^e siècle laissera inévitablement penser que Hawthorne était assez bien informé et documenté sur la mode du début des années 1750-1760 ; il situe les élégances de son petit-maître à un moment où arrive la folie de la perruque qui atteint son point culminant vers 1760. Voir à ce sujet Michael Kwass, « Big Hair : A Wig History of Consumption in Eighteenth-Century France » (2006) ; Margaret K. Power et Joseph R Roach, « Big Hair » (*Eighteenth Century Studies*, 38/1, 2004), et plus généralement l'ensemble du numéro « spécial chevelure » de ce périodique savant ; également le substantiel article de Lynn Festa, « Personal Effects : Wigs and Possessive Individualism in the Long 18th Century » (2005). Le choix de donner comme nom propre à un individu celui décerné à pareil accessoire crée entre la réalité présente de la province et un passé remontant à l'époque coloniale un lien de nature paradoxale : le passé puritain n'y est plus présent qu'à titre implicite et résiduel, à raison du contraste qu'il fait avec l'actualité de ce temps-là : « Quantum mutatus ab illo ». Le port de la perruque était évidemment anathème pour les puritains ; il évoquait par trop la Cour, les mondanités et les corruptions d'une monarchie toujours prompte à faire des concessions aux papistes et autres crypto-catholiques. La perruque était donc un objet à l'utilisation sévèrement réglementée, et l'ostentation en était réprouvée. Sur ce sujet voir Richard Goodbeer, « Perversion of Anatomy, Anatomies of Perversion : the Periwig Controversy in Colonial Massachusetts » (1997). Moins universitaire mais délicieusement erudit, l'ouvrage d'Alice Morse Earle, *Customs and Fashions in Old New-England* (1893), donne un copieux florilège de textes et sermons puritains à ce sujet, malheureusement pas toujours identifiés.

15. Cette remarque incidente devrait permettre de dater les événements avec une certaine précision, mais ce n'est pas tout à fait le cas. Elle semble s'inscrire dans le sillage de l'allusion précédente à la culotte rouge du gouverneur de Louisbourg. Mais dix-huit ans s'écoulent entre la première conquête de Louisbourg et la cession à la Grande-Bretagne des possessions françaises du Canada. On peut donc se demander si cette remarque ne fait pas ressortir chez le locuteur une illusion quant au rôle effectif que la province et les autorités locales sont susceptibles de jouer dans des négociations avec les Français, auxquels la forteresse est, on l'a vu, restituée en 1748, pour leur être reprise, définitivement, en 1758. Il n'est pas certain que les intérêts propres de la province aient en définitive pesé lourd dans ces allers-retours, ou lors de la signature du traité de Paris qui, en 1763, prive la France de son espace colonial en Amérique mais ne procure guère de bénéfices aux colonies britanniques existantes. Ceux qui, comme le gouverneur Thomas Pownall, tentèrent de ménager les intérêts de la province face au puissant Board of Trade and Plantations furent assez rapidement démis de leurs fonctions. Il n'est pas impossible que ce soit un locuteur en fait « naïf » qui prenne ici la parole sans mesurer ce que son propos a de révélateur pour le lecteur informé : la Nouvelle-Angleterre se méprend d'importance sur son véritable rôle et se juge elle-même en jugeant crédible le « pantin » qu'elle prend pour un possible ambassadeur au seul vu de son élégance.

16. Le recours aux corsaires ou aux pirates dans la guerre maritime entre la France et la Grande-Bretagne est monnaie courante aussi bien pendant la guerre de Succession d'Espagne que pendant la guerre de Sept Ans. Les années 1720-1730 sont effectivement une sorte de premier âge d'or de la piraterie maritime moderne. Voir Marcus Rediker, *Villains of All Nations : Atlantic Pirates in the Golden Age* (2004), entre autres ouvrages du même auteur. L'allusion, avec son allure précise, est toutefois énigmatique. S'il s'agit bien du gouverneur Shirley – et la chronologie implicite du conte tendrait à le suggérer –, on lit simplement ceci dans le *Journal of the Board of Trade and Plantations* à la date du mercredi 22 mai 1745 (vol. 8, janv. 1742-déc. 1749, p. 163-166. <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=81768&#amp;>) :

Massachusetts./ Plantations General./ Read an Order of the Lords of the Committee of Council, dated the 16th May, 1745, directing this Board to transmit to Mr. Shirley, Governor of the Massachusetts Bay, a copy of an Act of Parliament lately passed, entitled, *An Act to amend an Act made in the Eleventh Year of the Reign of King William the third Entituled, An Act for the more effectual Suppression of Piracy*, in order to remove some doubts the Governor mentions (in a letter of the 2nd January last, to the Earl of Harrington, then Lord President of the Council), that he is under, in relation to the tryal of pirates. Ordered that the Secretary prepare the draught of a letter for enclosing and transmitting a copy of the said Act to the Governor of the Massachusetts Bay.

Thursday, May 23. Present : Lord Monson, Colonel Bladen, Mr. Pitt. Massachusetts. The draught of a letter to Mr. Shirley, Governor of the Massachusetts Bay, ordered by the preceding minute of yesterday, having been prepared, was laid before the Board, agreed to, and ordered to be transcribed.

Ainsi, rien n'indique explicitement que Shirley, administrateur apparemment consciencieux et efficace, « ferme les yeux » sur le moindre acte de piraterie vers l'époque de la victoire de Louisbourg (en fait c'est plutôt le contraire) ni, si l'on s'en tient à la même source, à une autre époque pendant la durée de ses deux mandats de gouverneur du Massachusetts. Les choses sont différentes si l'on se réfère à une période postérieure d'une dizaine d'années à son premier mandat, et de quelque mois au second, où Shirley, à la suite de diverses péripéties politiques, intrigues de couloirs et retournements de situation, est nommé gouverneur des Bahamas et, après avoir échappé miraculeusement à un naufrage, prend son poste à Nassau dans les premiers jours de l'année 1760. En 1756 la Grande-Bretagne a déclaré la guerre à la France dans le cadre de la guerre de Sept Ans. L'Espagne est en principe neutre dans ce conflit. Shirley, furieux de voir de nombreux marchands d'Amérique du Nord utiliser des vaisseaux espagnols et quelques ports des possessions espagnoles des Antilles pour continuer de commercer secrètement avec les ennemis français, décide de ne pas interdire aux corsaires (« privateers »), nombreux à être enregistrés à Nassau, de s'en prendre aux vaisseaux espagnols tout en ménageant diplomatiquement l'Espagne. Cet exercice risqué lui vaut la méfiance de ses autorités de tutelle, qui craignent de voir l'Espagne entrer en guerre contre la Grande-Bretagne aux côtés de la France. La situation ainsi décrite correspond presque parfaitement à celle dont semble faire état l'allusion contenue dans le texte de Hawthorne, mais s'il s'agit

bien de Shirley celui-ci n'est plus « notre Gouverneur » si l'on s'en tient à un critère purement chronologique et à un locuteur issu de Nouvelle-Angleterre. S'il s'agit d'un autre gouverneur en fonction à une époque différente, celle-ci est difficile à déterminer à partir des indications chronologiques implicites contenues dans le texte. Il en est de même pour l'identité du gouverneur concerné, sachant que, dans le cadre chronologique putatif suggéré par le texte, les candidats possibles ne sont pas légion. Sur l'action de Shirley aux Bahamas on lira l'article très détaillé de William M. Truxes, « The Most Beneficial and Almost Only Profitable Trade : The Nassau Privateers and North American Shipping During the Seven Years' War » (2010). Sur Shirley et l'empire britannique, voir John A Schutz, *William Shirley : King's Governor of Massachusetts* (1961), et Fred Anderson, *Crucible of War : The Seven Years' War and the Fate of Empire in British North America, 1754-1766* (2000). Il est à noter que dans « Les bureaux de la douane », prélude à *La Lettre écarlate*, le gouverneur William Shirley est nommément mentionné : il a signé de sa main et validé de son sceau la lettre de nomination sur parchemin qui fait M. Pue contrôleur des douanes et accises. C'est donc sous l'un de ses deux mandats (1741-1749 et 1756-1759) que s'est produit l'archivage de la lettre écarlate et c'est donc Shirley qui, bien indirectement, est au départ de la chaîne d'événements qui ont rendu possible sa transmission. Implicitement au moins, le déroulement de l'action de « Feathertop » s'inscrirait donc dans la même zone du calendrier. Ce lien certes oblique entre le conte et le roman de Hawthorne mériterait de plus amples commentaires, sachant que le roman comporte aussi son lot de pirates.

17. « gouty footsteps », et plus loin « gouty as the old fellow is » : cette caractéristique de marchand podagre rappelle un personnage historique célèbre qui l'était aussi, John Hancock. Ce « détail » peut fonctionner comme une allusion à cette figure de la Révolution américaine, héritier de la plus grosse fortune de Nouvelle-Angleterre, aussi bien qu'à un précédent texte de Hawthorne dans lequel Hancock apparaît en successeur podagre des gouverneurs royaux de Nouvelle-Angleterre. C'est en effet par ses atteintes de goutte que le narrateur le caractérise dans « Old Esther Dudley », le dernier des quatre textes de la série des « Tales of the Province-House » : « He was richly dressed, but wore a gouty shoe, which, however did not lessen the stateliness of his gait. » Dans un geste hautement symbolique, Esther Dudley, dernière occupante et loyaliste attardée depuis bien longtemps comme un fantôme de chair dans la Maison provinciale vide, lui en remet les clés, mais confond ironiquement Hancock, représentant du gouvernement instauré par la Révolution, avec un envoyé de Sa Majesté accompagné de la pompe d'un cortège. Michael Colacurcio commente sobrement : « [...] it is obvious that not all “revolutionary” changes in the personnel or even in the constitutional mechanics of government issue in a radical or “democratic” redistribution of wealth and power » (*The Province of Piety*, p. 469). Ici, Hawthorne fait de l'ironie en ajoutant une couche nouvelle à l'ironie pré-existante de son texte antérieur : le riche marchand contraint par pacte démoniaque d'accepter les prétentions de l'épouvantail est un peu la caricature d'un Hancock qui n'agirait ici que sous l'effet d'un simulacre, tout en étant lui-même ce simulacre, principe de domination reconduit sous des habits neufs (il faudrait analyser la scène « en costume » de l'arrivée

de Hancock dans « Old Esther Dudley » en parallèle avec les exhibitions vestimentaires de Touffe-en-Plume). Devenu créature autonome à part entière, le simulacre entérine l'effet de méconnaissance dans son application aux autres, car l'épouvantail s'aperçoit lui-même au miroir et y prend la mesure de son insignifiance : il est leur vérité, mais le leur laisse ignorer en prenant seulement conscience de lui-même. Tel serait le véritable résultat de la « magie » de la caricaturale « mère Rigby ». La méconnaissance persiste voire se renforce avec le retour du facteur de vérité, qui est le seul à la reconnaître lorsqu'il se reconnaît ; décidément, mental ou politique, le retour du refoulé n'est plus ce qu'il était.

Notices

Le diable en manuscrit

Titre original : « The Devil in Manuscript »

Le texte est paru en novembre 1835 dans le *New-England Magazine*, vol. IX, p. 340-345, sous le pseudonyme d'« Ashley A. Royce ». Il fut republié tardivement en recueil dans *The Snow Image and Other Tales* en décembre 1851 (mais l'ouvrage est daté de 1852). Le même numéro de ce magazine comportait aux pages 321-326 un autre texte de Hawthorne, « Sketches from Memory », publié anonymement avec la simple attribution « by a pedestrian », et qui ne fut republié que plus tard encore dans la troisième édition de *Mosses from an Old Manse* parue en août 1854. À la fin de ce qui sera l'ultime volume de *The New-England Magazine*, son nouveau rédacteur en chef, Park Benjamin, annonce aux lecteurs et correspondants qu'il débaptise le périodique dont la responsabilité lui a échu pour lui donner le nouveau nom de *The American Monthly Magazine* qui prend effectivement le relais, mais est publié à New York au lieu de Boston. C'est, par la force des choses, la fin d'une collaboration entre Hawthorne et le *New-England Magazine* qui durait depuis 1834 : le magazine avait publié, quoique toujours sans nom d'auteur, seize autres textes de Hawthorne, notamment en novembre et décembre 1834 (*New-England Magazine*, vol. VII, p. 352-358 et 449-459) deux séries de courtes « esquisses » rassemblées sous un titre fédérateur, « The Story-Teller I » et « The Story-Teller II ». Celles-ci offrent la particularité d'être vraisemblablement les restes épars du dernier des trois grands cycles de textes courts composés par Hawthorne à l'extrême fin des années 1820 et tout au début des années 1830, avec « Seven Tales from My Native Land » et « Provincial Tales ». La critique qui, avec Nelson

F. Adkins¹ ou Alfred Weber², s'y est essayée en rassemblant et confrontant les sources d'information disponibles, n'est jamais parvenue à déterminer combien de textes exactement composaient ces cycles, ni quels textes en faisaient ou non partie. De même, il s'est révélé difficile de reconstituer avec un degré raisonnable de certitude la structure des cycles, ou la répartition entre eux des textes qui ont été conservés. Les cycles de textes courts étaient en effet prévus pour être publiés directement sous forme de volume, mais afin de pouvoir, contrairement au projet initial, publier certains d'entre eux en périodique, leur seul débouché désormais, il fallut, par la force des choses, procéder au démembrément des recueils projetés après que Hawthorne eut vainement cherché un éditeur. À la suite de cet échec, il conserva certains textes qui furent publiés ultérieurement et en détruisit d'autres. Il semble que le démembrément de « *The Story-Teller* » n'ait pas été volontaire. En même temps que certains textes envoyés à Samuel G. Goodrich paraissaient dans son « *annual* » *The Token*, gros volume à publication annuelle qui, comme ses semblables et concurrents, paraissait à temps pour pouvoir être offert en cadeau à Noël, d'autres (une quinzaine en tout) finissaient dans les mains de Park Benjamin, sans qu'on comprenne aujourd'hui avec certitude dans quelles circonstances ou selon quels principes. Une version noire de l'affaire prévaut : elle veut que Goodrich, à qui le volume avait été envoyé, ait gardé pour lui les textes dont la publication l'intéressait et transmis le reste à Benjamin, démembrant ainsi le recueil sans l'accord de Hawthorne, à la suite de quoi il semblerait que Hawthorne ait rendu Goodrich et Benjamin responsables à différents titres du démembrément du recueil, qu'il n'aurait pas véritablement anticipé, cherché ou accepté. Des critiques comme Arlin Turner³ ou Lilian B. Gilkes⁴ ont bien évoqué des difficultés, voire des rivalités

1. « *The Early Projected Works of Nathaniel Hawthorne* » (1945).

2. *Die Rahmenerzählungen Nathaniel Hawthornes : « The Story-teller » und andere frühe Werke (1825-1836)* (1973).

3. *Nathaniel Hawthorne : A Biography* (1980), chap. 7, p. 68-79.

4. « *Hawthorne, Park Benjamin and S. G. Goodrich : a Three-Cornered Imbroglio* » (1971).

et mésententes byzantines entre les trois hommes mais ici encore, on a peut-être affaire essentiellement à des spéculations qui ont crû et prospéré sur le sol lacunaire, incertain ou contradictoire des sources documentaires. Hawthorne lui-même, dans une lettre à sa belle-sœur Elisabeth Palmer Peabody datée de Liverpool le 13 août 1857 (soit plus de vingt ans après les faits supposés) et publiée dès longtemps par sa fille Rose Hawthorne Lathrop (*Memories of Hawthorne*, 1897, chap. xi, «English Days III»), rend un arbitrage qui exempte assez largement Goodrich mais accable Benjamin. Pourtant une autre lettre de son ami Horatio Bridge, plus proche de l'époque des «faits», car datant, elle, de 1837¹, laisse penser que Hawthorne, malgré la méfiance persistante à laquelle Bridge l'incite, s'était réconcilié avec Benjamin dès cette époque, et il est vrai que sa lettre de 1857 certes exonère Goodrich, mais ne lui épargne pas les sarcasmes. Il paraît donc difficile de lui donner une portée générale. Si nous revenons, plus ponctuellement, au cas considéré, qui nous sert d'exemple, le titre résiduel directement venu du projet avorté disparut lors de la tardive republication des textes dans la troisième édition de *Mosses* (1854) où ils reçurent l'appellation de «Passages from a Relinquished Work» [Extraits tirés d'un ouvrage abandonné], titre descriptif qui rappelait tout en les dédramatisant les enjeux douloureux de l'abandon des projets et de la destruction des manuscrits que «Le diable en manuscrit» se fait un devoir de présenter, au contraire, avec un maximum d'intensité.

Dans le contexte ainsi posé, et avec ce que l'on sait des mésaventures de Hawthorne et de l'échec de ses tentatives de publication de cycles de textes courts, il semble naturel de voir la critique presque unanime supposer que «Le diable en manuscrit» est pour une assez large part un texte autobiographique, avec cependant des nuances car, comme le note Alison Easton², on y aperçoit surtout des personnages qui

1. Publiée dans Julian Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and his Wife* (1884), «Boyhood and Bachelorhood», vol. 1, p. 149.

2. Dans *The Making of the Hawthorne Subject* (1996).

semblent vouloir s'émanciper du rôle que leur créateur voulait leur donner, mais sans y parvenir :

This tale from the early 1830s, given the parallels between some of its material and extra-literary accounts of the fate of Hawthorne's early writing, is apparently a retrospective, fictionalized and apparently self-dramatising account of the composition of *Seven Tales* : [...] The young writer-narrator links defeat by the devil within his stories with the artistic failure of the tales themselves. The «devil» here represents the inability of the work to free itself from the compulsions and limitations of its creator's or of its character's psychic life, with the result that it remains trapped within this. (p. 18)

Remarquons cependant que le texte (qui ne se réduit pas au seul récit) comporte en fait non pas un mais deux pseudonymes de Hawthorne, l'un à l'intérieur de l'univers diégétique et l'autre dans le paratexte historique du magazine. Le personnage principal du récit est en effet désigné par le narrateur anonyme sous ce nom d'Oberon, le même précisément auquel ses condisciples de Bowdoin College auraient eu recours pour donner un surnom à Hawthorne. Le texte, lui, est attribué à « Royce », pseudonyme que Hawthorne s'est choisi ; il sera de nouveau utilisé par lui et à plusieurs reprises, et connaîtra des variations. Il réapparaît avec une initiale médiane spécifiée afin de pourvoir d'un auteur le texte intitulé « The Threefold Destiny, a Faery Legend by Ashley Allen Royce », publié dans *The American Monthly Magazine* en 1838. C'est ensuite à un supposé ecclésiastique, le « Rev. AA Royce », qu'est attribué « John Inglefield's Thanksgiving », texte publié dans *The United States Magazine and Democratic Review* en mars 1840. Curieusement, il faut ensuite attendre douze ans pour que ce nom propre de substitution serve de nouveau : Hawthorne en utilise la deuxième version « Ashley Allen Royce » afin qu'un nom d'auteur figure sur deux livres pour la jeunesse composés à partir des mythes et légendes de l'antiquité, *A Wonder Book for Girls and Boys* (1852) et *Tanglewood Tales for Girls and Boys, Being a Second Wonder Book* (1853). La nature des textes expliquerait que « Royce » perde à cette occasion la qualité de pasteur qui rappelait peut-être que le narrateur itinérant de « The Story-Teller » avait eu pour compagnon de route un prêtre d'ailleurs guère doué d'éloquence. Lorsque les textes dont

« Royce » prétend être l'auteur deviennent des contes mythologiques pour enfants, ils ne sont pas de ceux qui sont censés susciter la foi et la croyance. L'usage de ce nom propre est réitéré mais mis en convergence avec ce que comporte la notion même de « légende » : un texte sans auteur. Il s'agirait moins alors de masquer une identité d'écrivain supposée « réelle » que de permettre et faciliter l'émergence publique d'un imaginaire impersonnel, qui peut être approprié par tous et chacun, sous couvert d'une attribution fictive à une « personne », laquelle ne sera jamais, en pratique, que le produit de l'activité imaginative de l'auditoire et du lecteur. L'indubitable existence empirique du texte remonte ainsi aux travaux d'un individu imaginé pour le besoin de la cause, créé par le texte non pour dissimuler « Hawthorne » (ce qui, à n'en pas douter, est un effet secondaire induit et désirable) mais surtout pour que le texte suscite un auteur comme fonction attachée à l'univers fictif et dépendante de lui.

Ce serait moins en effet de l'auteur-créateur que de tentatives pour masquer ou éliminer du texte les signes, marques et indices de sa présence qu'il serait question dans ce texte, publié, où un caractère « diabolique » est conféré par un personnage-écrivain à des manuscrits qu'il ne peut, lui, publier. L'auteur « réel » du texte publié met donc en scène une manière de pseudonyme-personnage (ou se met en scène sous couvert d'un « vrai-faux » pseudonyme) pour monter et montrer une opération par laquelle il se soustrairait effectivement à l'expression personnelle dès lors que, exhibée et publiée, cette (fausse ?) tentative de se dissimuler se trouverait à la fois annulée et redoublée par la dissemblance entre Hawthorne et Oberon qu'avère la publication du texte où se dit cette ressemblance nominale entre Oberon, masque du Hawthorne qui ne publie pas, et le Hawthorne qui publie quand même, mais sous un véritable pseudonyme (« Ashley A. Royce », véritable car encore inédit) qui pourtant, et par nature, ne trompe personne très longtemps, renvoyant en définitive au véritable nom d'auteur (« Hawthorne »). Qu'on le tienne pour un élément du discours fictif ou qu'on y voie, dans le discours tenu sur, autour ou à propos de la fiction un indice du réel dans le fictif, l'enjeu du nom propre est alors

de la même nature verbale, et le jeu du vrai et du faux, à mesure qu'il se joue, tend à rendre indiscernable la limite entre le réel et le fictif, même et surtout s'il s'agit de déterminer à quel moment les pseudonymes cessent de l'être, et quand l'auteur « véritable » s'exprime à travers des *personae* d'auteur conçues précisément pour qu'ils soit impossible d'en juger. Pourvoir le texte d'un auteur, c'est signifier que celui-ci peut toujours être fictif ou poétique, au même titre que l'univers de son œuvre et non pas, en convoquant un « principe de réalité » au cœur même de l'univers fictif, affirmer l'emprise de l'auteur réel sur le monde empirique, et vice-versa. Au moment d'effectuer le passage de la frontière entre pseudonyme et nom « réel », un certain estompelement de la démarcation constitue donc une gêne certaine (mais désirable) puisque le personnage fictif d'Oberon porte (mais ce n'est pas son vrai nom, d'autant moins qu'*« Oberon »* ne fut jamais un « vrai nom » et peut difficilement passer pour tel) le véritable faux nom de l'auteur réel avant qu'il devienne auteur, lequel s'en invente alors un deuxième pour indiquer que, devenu auteur, il n'entend pas révéler son vrai nom et souhaite le voir dissocié de la « vraie vie », qui est elle-même remplie de faux noms. Chez le lecteur, une fois qu'il est informé, se trouve suscité un certain vertige, un trouble de la réception qui pourtant ne s'arrête pas au seuil du texte : celui-ci semble tout entier construit pour entraîner son lecteur dans un tourbillon de situations qui s'apparentent à des chapelets de métalepses rarement déclarées, et en tout cas pas toujours nettement perceptibles, mais bien présentes, et en tout cas opératoires.

James N. Mancall¹ recense chez Hawthorne un certain nombre de ces débordements métaleptiques en étudiant des cas où la fiction brise ou franchit les limites de l'imaginaire. Il soutient la thèse qu'en s'inscrivant dans l'ordre des événements réels ils constitueraient une satire de toutes sortes de conceptions assez largement répandues à l'époque de Hawthorne qui, tout en dénigrant l'imaginaire et en l'assimilant à une inquiétante pathologie pouvant conduire jusqu'au

1. Dans *Thoughts Painfully Intense : Hawthorne and the Invalid Author* (2002), notamment p. 30 *sq.*

terrible vice de l'auto-pollution, exagèrent la puissance et amplifient jusqu'à la caricature la capacité de l'imagination à nuire au jugement et au bon sens lorsqu'elle occupe à l'excès l'esprit et les rêves, principalement ceux des jeunes gens. Les œuvres d'imagination sont alors de méchants ouvrages, et les dénoncer une manière de devoir moral. D'une certaine façon c'est ce que fait «Le diable en manuscrit» avec un Oberon victime de ses propres enchantements et se livrant à des soliloques endiablés tandis que semble l'emporter la folie qui peu à peu l'exalte et s'empare de lui.

Tel serait le cadre culturel où se trouve posée par le texte à la fois une ressemblance (interprétable comme identité par le lecteur prédisposé) et une différence, signifiée par un pseudonyme, qui est l'indice d'une volonté de l'auteur réel de n'être pas reconnu, ou du moins identifié à la figure intradiégétique d'auteur (Oberon). Un problème demeure toutefois car ce pseudonyme est tel à un double titre et fonctionne en fait comme synonyme, mais pas comme simple substitut au nom propre de l'auteur «réel». Celui-ci, reconnu, est fatallement identifié à puis par son «nom de plume» mais la différence ou la dissemblance essentielle entre «Hawthorne» et «Oberon» subsiste : c'est que l'un publie (fût-ce au prix de l'anonymat ou du pseudonymat, l'un ou l'autre presque de règle dans les magazines et périodiques à l'époque) et l'autre pas, et que de cette non-publication découle la «diabolisation» des manuscrits non imprimés et non diffusés d'Oberon qui, au moment de leur destruction matérielle par le feu, accomplissent ou paraissent acquérir l'intensité qu'ils n'avaient pas avant de brûler, lorsqu'ils étaient simplement dépositaires des propos et pensées de l'auteur transférées et couchées sur le support papier. Or, à cet égard et selon les termes mêmes d'Oberon, ces manuscrits entérinent par l'écriture une triste série d'échecs patents : ils ne constituent en somme que la transcription figée et refroidie de ses rêves qui étaient, eux, exaltés, passionnés et magnifiques, mais dont il ne reste rien dans les textes écrits qu'il entendait publier. L'existence des manuscrits ne lui est donc pas agréable : ils sont l'objectivation de son échec. La vision onirique de l'auteur fut en effet, selon ses propres termes, trahie et non traduite par la teneur des manuscrits

qu'il a composés, comme il le reconnaît lui-même sans beaucoup de réticence, même si, en premier lieu et dans le même temps, il déplore que les éditeurs renâclent et se dérobent à leur tâche en refusant ses manuscrits ou en lui offrant des conditions (notamment financières) de publication clairement inacceptables. Le lecteur se trouve alors face à la situation paradoxale où il est prêt à partager le dépit d'Oberon qui peut à bon droit s'autoriser de la non-parution de ses textes pour déclarer qu'il se sent floué de quelque chose comme le fruit légitime de son désir de publication, alors même qu'il est le premier à admettre, lorsqu'il s'adresse (en privé) à son interlocuteur qui est aussi le narrateur, et par le truchement de celui-ci au lecteur, que les manuscrits non publiés et voués pour cela à la destruction n'ont que de piétres qualités intrinsèques même si ce n'est pas principalement pour cette raison qu'il les détruit, mais du fait qu'aucun éditeur n'accepte de se charger de les publier. Cette contingence factuelle n'est pas présentée comme le résultat d'un jugement sincère de la part des éditeurs sur la valeur littéraire des textes manuscrits. Oberon se réserve ce jugement, se montre même sévère, mais pas lucide au point de faire le rapprochement entre absence de publication et l'intérêt pas seulement financier qu'il y a ou non à publier de tels manuscrits.

Le texte que nous lisons, texte publié, raconte alors la destruction du fait de leur auteur des manuscrits de ses textes qui n'ont pas atteint le stade de publication et cette destruction, faite récit, devient ainsi le moyen de les «publier» : le narrateur attitré laisse la parole à Oberon, et par glissement au style direct, les propos de celui-ci envahissent et monopolisent toute la fin du récit : on assiste à une sorte de métapublication des manuscrits par les commentaires dont ils sont l'objet de la part de leur auteur. Le narrateur, lui, semble peu à peu et comme d'avance, gagné à sa façon de s'exprimer. Alors les caractéristiques matérielles du support papier détruit par les flammes se communiquent par métonymie au contenu imaginaire qui «met le feu» à la cité. Ainsi s'exprime Oberon, qui retrouve au moment de leur destruction empirique toute l'énergie et les qualités «flamboyantes» qu'il n'avait pas su transposer de son imaginaire dans ses manuscrits avant leur

destruction. Une figure métonymique prend valeur de métalepse et sort du cadre rhétorique : sa figure de rhétorique devient pour Oberon référentielle. La métalepse est ici le fait du personnage de l'écrivain ; elle ne fonctionne plus exclusivement dans le cadre d'une auto-référentialité simplement ludique au sein de laquelle le texte ne renvoie finalement qu'à lui-même et à un univers fictif et poétique qui ne pose aucune menace ni violence pour le monde extérieur. Ici la clôture a sauté et la violence d'un incendie réel devient indiscernable, dans la version qu'en donne Oberon et que le narrateur ne dément pas explicitement, d'un effet direct de l'«*energeia*», de la vivacité de son imagination poétique devenue surpuissante, car elle a désormais prise sur le monde – fût-ce pour vouloir le détruire ou se féliciter de sa destruction, comme le fait le père Miller dans «La halle de la Fantaisie». La folle exaltation d'Oberon n'est guère critiquée ni mise à distance par le narrateur, et Oberon a le dernier mot. Dernier mot qui est susceptible de laisser le lecteur perplexe.

Il reste bien sûr la possibilité qu'Oberon ne soit pas le meilleur juge de la valeur des manuscrits qu'il se prend à dénigrer afin, en quelque sorte, d'épouser son destin et d'aller ainsi vaille que vaille dans le sens où le pousse son échec, qui serait alors la mesure (inverse) de sa vraie valeur, que le lecteur, séduit par l'idée, dessinée en filigrane, de l'échec comme marque ultime d'un génie que le siècle ne sait pas apprécier, se sent tenté de lui reconnaître. Mais de fait le caractère extrême, asocial, réellement et non plus symboliquement destructeur, que le texte finit par prêter à Oberon ne lui confère pas beaucoup de légitimité. Ce qu'il en conserve lui vient de la comparaison avec ces personnages de Hawthorne dont l'esprit est entièrement occupé par une idée matérialisée qui, prise au pied de la lettre, revêt alors des allures d'allégorie vivante, devenue vaguement monstrueuse par les débordements de ses proportions : ainsi le personnage de Roderick Elliston dans «Egotism, or the Bosom-Serpent» tellement convaincu qu'un serpent habite dans sa poitrine et sur son cœur qu'il réussit à en persuader pareillement tout son entourage et le monde entier ; mais le serpent disparaît lorsqu'il s'oublie dans le cœur d'une autre.

Oberon n'entretient pas une idée aussi délivrante et fascinée de soi ; sa volonté de destruction des manuscrits le protège en fait de toute forme de culte narcissique et égotiste de l'imagination subjective tellement éprise d'elle-même qu'elle ne se reconnaît plus pour telle ; le fait est que cette destruction aboutit à une forme de purgation et de « publication », de sortie de soi, certes récupérée par une volonté de puissance à la fois grotesque et inquiétante, mais qui joue sur le contraste entre le feu (métaphorique) de l'imagination et l'ambiance glacée qui règne dans la cité par une nuit d'hiver ; pour cette raison, la transgression métaleptique qu'effectue l'imagination d'Oberon n'est pas absolue au point de ne pas conserver à la métalepsis quelque chose des qualités de la simple figure qu'elle cesse d'être si l'on prend Oberon tout à fait « au sérieux » : le texte annonce un « conte d'hiver » comme « L'image de neige », qui permet à Hawthorne de présenter sous un jour singulièrement bienveillant une saison qui se prête avec une particulière adéquation aux exercices de la faculté d'imagination, conçue sous l'aspect ludique de la fantaisie, émancipée du réel, des idées et des images perçues. La puissance pure de l'imagination poétique s'associe trop à l'ardente force de la subjectivité souveraine, dictatoriale et excessive lorsqu'elle s'impose à l'esprit dans toute sa vivacité, alors que la fantaisie, dans une atmosphère rafraîchie par les frimas de l'extériorité, vient redonner la mesure d'une froideur désirable qui n'autorise pas à confondre, ou autorise à ne pas confondre, les jeux de ses intensités fantasques avec la tendre et aimable chaleur de « la vraie vie ».

La fantaisie et sa boîte aux images. Moralité

Titre original : « Fancy's Show Box. A Morality »

Le texte parut dans *The Token and Atlantic Souvenir*, Boston, Charles Bowen, 1837, p. 177-184, qui était l'un des plus réputés parmi les périodiques à publication annuelle, comme il en existait d'autres à l'époque. Si l'on en juge par les recommandations imprimées au verso de la page de titre, les collaborateurs pouvaient envoyer leurs contributions jusqu'en avril et un ouvrage de ce type paraissait généralement entre septembre et novembre, à temps pour être disponible sur le marché et pouvoir être offert en cadeau à l'occasion des fêtes de fin d'année. La date de référence indiquée sur le volume est donc celle de l'année encore à venir. Le numéro de 1837, qui était le dixième, parut ainsi en septembre 1836 ; on y trouve à côté du texte qui nous occupe sept autres textes courts de Hawthorne : « Monsieur du Miroir » (p. 49-64), « Mrs Bullfrog » (p. 66-75), « Sunday at Home » (p. 88-96), « The Man of Adamant » (p. 119-128), David Swann (p. 147-155), « The Great Carbuncle » (p. 156-175), « The Prophetic Pictures » (p. 289-307). À l'exception des deux premiers et du quatrième, ces textes seront, avec « Fancy's Show Box », intégrés à la première édition de *Twice-told Tales* qui, financée à l'insu de Hawthorne par son ami Horatio Bridge, parut le 6 mars 1837. Publié sous l'égide de l'omniprésent Samuel G. Goodrich avec lequel Hawthorne s'était plus ou moins réconcilié après l'affaire du démantèlement de ses recueils d'auteur, l'ouvrage rassemblait dix-huit textes dont un bon nombre avaient déjà été publiés par Goodrich dans *The Token*. Pour Hawthorne, ce premier recueil autographe offrait l'avantage, bien qu'il n'eût rien à voir avec le type de recueil d'auteur qu'il avait planifié et organisé, de faire figurer un nom d'auteur, le sien, sur la couverture du volume, qui était un peu le fantôme de ceux qu'il avait projetés car il s'agissait surtout d'une compilation de textes : leur ordre de succession ne répondait à aucun schéma clairement discernable, même s'ils étaient tous du même auteur. Avec cette attribution, toutefois, son statut changeait ; jusqu'alors Hawthorne était un simple « collaborateur », identifié dans le périodique pour les trois premiers textes comme « the author of

Sights from a Steeple », « the author of Wives of the Dead » et « the author of The Gentle Boy » (par référence à des textes déjà parus dans des éditions précédentes) puis, pour le reste, laissé tout simplement dans l'anonymat complet. Dans le contexte du périodique, les textes voisinaient avec des récits et des poèmes sentimentaux assez souvent écrits par des femmes qui, comme Lydia Sigourney, se spécialisaient dans une poésie élégiaque, parfois même déploratoire, empreinte de religiosité chrétienne. Elles étaient, elles, dûment identifiées comme auteurs. En devenant auteur à son tour, fût-ce sur un autre mode que celui qu'il espérait, Hawthorne pouvait revendiquer une certaine indépendance vis-à-vis des périodiques et de leur lectorat potentiel assez souvent féminin et familial et être identifié comme l'auteur (masculin !) de textes dont le statut évoluait en même temps que le sien : de simple « article » devenu « conte » par la grâce de l'appellation figurant sur la page de titre du volume, le texte pouvait être objet de rapprochements, apprécié dans un contexte générique et intégré à un dessein qui ne fût pas seulement tributaire de la politique commerciale des magazines et de leur précarité, ou du bon ou mauvais vouloir de rédacteurs pas toujours éclairés ou sensibles aux intérêts moraux et financiers des auteurs, peu ou rarement payés, dont l'anonymat ne facilitait pas l'émergence sur un marché de la littérature encore balbutiant et en proie aux attentes des critiques nationalistes qui comptaient sur les écrivains pour fournir une littérature à la hauteur des ambitions nationales.

Sur ce texte en particulier, la critique ne s'est guère penchée. Il semble en effet présenter, de façon presque routinière, le caractère moral qu'on attendrait d'un de ces récits volontiers allégoriques, une des spécialités de Hawthorne dit-on, avec quelque apparence de raison dans le cas présent : il est fort probable, comme on le sait depuis un court article de Neal Frank Doubleday¹, que Hawthorne, qui avait emprunté l'ouvrage au Salem Atheneum en 1834, ait pris pour point de départ de son conte un passage du *Ductor Dubitantium* de Jeremy Taylor (1613-1667). Sous-titré « The Rule of Conscience

1. «The Theme of Hawthorne's "Fancy's Show Box"» (1938).

in all her General Measure, serving as a Great Instrument for the Determination of Cases of Conscience», cet ouvrage de théologie morale publié en juin 1660 est la version anglicane d'un manuel de casuistique, un « guide pour ceux qui doutent ». Son auteur, pourtant éduqué à Cambridge comme la plupart des puritains, ne suivit pas la même voie que nombre de ses condisciples et devint aumônier de l'archevêque de Canterbury William Laud, ennemi juré des mêmes puritains, qu'il combattit avec la dernière vigueur. Taylor se montra si dévoué qu'il devint ensuite aumônier du roi Charles I et, après l'exécution de celui-ci en 1649, fut soupçonné de collusion avec les intérêts royalistes, et emprisonné à plusieurs reprises pendant la période du « Commonwealth » pour être rétabli dans les honneurs après la restauration de 1660. Il peut paraître étonnant (mais d'un certain point de vue révélateur) que Hawthorne ait choisi le texte d'un néo-catholique comme point de départ de son conte ; mais suivre les tenants et aboutissants de cette filiation spirituelle anti-puritaire nous entraînerait trop loin de notre propos.

Le point d'intérêt plus immédiat pour nous est que Taylor, qu'on ne lit plus guère aujourd'hui et qu'on mentionne rarement en dehors du domaine de la théologie, était, au XIX^e siècle, encore fort apprécié pour son style par Coleridge et De Quincey ; loin qu'il fût tombé dans l'oubli ou la méconnaissance, sa réputation, à l'époque de Hawthorne, était encore grande mais sujette à d'étonnantes variations selon les milieux et leurs orientations intellectuelles et politiques. Ainsi lit-on ceci dans un ouvrage, fort réputé à l'époque, écrit par Henry Hallam, un des phares de l'histoire littéraire en Grande-Bretagne, de tendance Whig et critique à l'influente *Edinburgh Review* :

3. The most extensive and learned work on casuistry which has appeared in the English language is the *Ductor Dubitantium* of Jeremy Taylor, published in 1660. This, as its title shows, treats of subjective morality, or the guidance of the conscience. But this cannot be much discussed without establishing some principles of objective right and wrong, some standard by which the conscience is to be ruled. « The whole measure and rule of conscience », according to Taylor, « is the law of God, or God's will signified to us by nature or revelation ; and, by the several manners and times and parts of its communication, it hath obtained several names – the law of nature ; the consent of nations ; right reason ; the Decalogue ;

the sermon of Christ; the canons of the apostles; the laws, ecclesiastical and civil, of princes and governors; fame, or the public reputation of things, expressed by proverbs and other instances and manners of public honesty... These, being the full measures of right and wrong, of lawful and unlawful, will be the rule of conscience and the subject of the present book.»

4. The heterogeneous combination of things so different in its character and nature and authority, as if they were all expressions of the law of God, does not augur well for the distinctness of Taylor's moral philosophy, and would be disadvantageously compared with the Ecclesiastical Polity of Hooker. Nor are we deceived in the anticipations we might draw. With many of Taylor's excellences, his vast fertility and his frequent acuteness, the *Ductor Dubitantium* exhibits his characteristic defects : the waste of quotations is even greater than in his other writings, and his own exuberance of mind degenerates into an intolerable prolixity. His solution of moral difficulties is often unsatisfactory : after an accumulation of arguments and authorities, we have the disappointment to perceive that the knot is neither untied nor cut ; there seems a want of close investigation of principles, a frequent confusion and obscurity, which Taylor's two chief faults – excessive display of erudition, and redundancy of language – conspire to produce. Paley is no doubt often superficial, and sometimes mistaken ; yet in clearness, in conciseness, in freedom from impertinent reference to authority, he is far superior to Taylor¹.

On voit bien, à lire la critique de Hallam, que pour lui la « prolixité » et le caractère « littéraire » de son style, et donc le manque de rigueur du raisonnement *stricto sensu*, sont justement ce qui doit inciter à se défier de l'ouvrage de Taylor, mais ce sont ces mêmes caractéristiques, positivement évaluées, qui le faisaient apprécier des écrivains de la mouvance romantique. Ce qui fait pour son ou ses détracteurs le principal défaut de l'ouvrage de Taylor est aussi ce qui en fait tout le prix si l'on est disposé à porter sur son style une appréciation plus esthétique qui écarte comme critère de jugement la subtilité et la pertinence des réponses apportées aux questions d'éthique que ce style sert à exposer, quitte à laisser bien des points dans l'incertitude. En somme, qu'on le déplore ou qu'on y soit indifférent, il y a accord entre détracteurs et partisans pour dire que le style de Taylor ne peut pas ne pas occuper une bonne part du champ de l'attention des lecteurs, pour qui la question éthique risque fort soit de passer au second plan, soit,

1. Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries* (1866), vol. 4, p. 148 [1838-1839].

surtout, de n'être pas tranchée sans que cela ôte rien au charme du texte malgré l'insignifiance, le peu de portée ou le caractère peu conclusif de l'argument développé. Dans cette perspective, si l'on admet que le texte de Hawthorne emprunte bien à l'ouvrage de Taylor, et les parallèles signalés par Doubleday sont assez frappants à cet égard, il n'est pas illégitime de penser que ce sera non pas pour établir ou rétablir un point d'éthique particulier mais pour reconduire, fût-ce sous une forme qui reste à spécifier, les interrogations sur les effets de son style, qui se met en avant par son «exubérance» plutôt qu'il n'est au service d'une démonstration ou d'un argument.

De ce point de vue, il n'est pas certain que la reprise de fragments du texte de Taylor par le texte de Hawthorne comporte (comme Doubleday semble le tenir pour acquis sans le dire) une adhésion même implicite à la substance de son propos moral ou aux subtilités de l'argument, ni que le but et l'objet d'un récit de «moralité» soient l'édification morale des lecteurs, dès lors que celle-ci n'est plus vraiment, aux yeux des admirateurs modernes de Taylor, la raison prioritaire de l'apprécier. Le sous-titre du texte de Hawthorne «A Morality» pourrait alors, sans beaucoup le solliciter, et au prix fort raisonnable de l'ajout d'un simple signe typographique, aussi bien se lire «A-morality» et mettre ainsi le texte en perspective pour suggérer qu'on l'aborde sous l'angle d'un amoralisme inhérent, mais dénié, aux fruits et produits de l'imagination y compris dans ce qu'elle a de fantasque et d'incontrôlable («fancy»), car, à l'inverse, on est enclin à les soupçonner plutôt d'immoralité dès l'instant où ils prétendent ne valoir que par eux-mêmes et ne sont pas les auxiliaires dociles d'un propos didactique édifiant et moralisant. Les fruits de la fantaisie peuvent-ils dès lors être «innocents»?

On les supposera, pour une démonstration par l'absurde, potentiellement coupables, mais, cette culpabilité imaginée étant prêtée à un personnage nécessairement imaginaire, il est difficile qu'elle ne soit pas en même temps, elle-même, la culpabilité imaginaire d'un personnage fût-il supposé réel, «M. Smith», autant dire «M. Tout-le-Monde». Entre les deux – l'imaginaire réel (et donc deux fois

imaginaire) d'un personnage inventé pour le besoin de la cause, et l'imaginaire, qui serait donc moins imaginaire, d'un personnage « réel » –, il n'y a, en fait, pas même l'épaisseur d'une feuille de papier, et la « démonstration » est aporétique, ou du moins peut être ainsi qualifiée. Ce terme d'allure philosophique ne doit toutefois, ou en effet, pas faire illusion : tout le propos n'est-il pas de faire sentir qu'on se et nous situe précisément, pour procéder à ce qui est plus une monstration (« show ») qu'une démonstration, dans un domaine qui a déjà échappé aux contraintes du raisonnement strictement éthique ? Il n'est pas certain que, en tant qu'images, les exemples de « moralité » entrent encore dans le champ d'observation des moralistes.

Disons d'emblée qu'on peut assez vite soupçonner le narrateur de Hawthorne de proposer à ses lecteurs une forme d'aggiornamento ironique moins de la teneur morale du propos de Taylor que des moyens qui permettent d'en prendre connaissance. À cet égard, et en faisant le parallèle avec ce qui vient d'être dit de l'ouvrage de Taylor, on pourrait présenter le texte comme jouant sur deux tableaux à la fois lorsqu'il met en scène simultanément la question du fonctionnement de l'imaginaire en régime de jugement éthique et celle inverse du fonctionnement des principes du jugement éthique en régime imaginaire. On se trouve donc confronté à un texte qui, à vouloir parler d'un point d'éthique en choisissant un exemple imaginaire conçu à cet effet, va retirer au lecteur ses repères habituels. Ce genre d'exercice est en effet risqué. Si exposer les difficultés du point d'éthique est le souci dominant, l'exemple devra, lui, être soigneusement et prudemment subordonné à cet objet principal ; il ne saurait tenir trop de place ni présenter des traits qui suggèreraient par tel ou tel aspect son autonomie par rapport à son but affiché. La lecture du texte de Hawthorne peut assez vite donner le sentiment que l'inverse se produit : le point d'éthique est un prétexte ou au moins un motif initial au service du développement d'un prétextu exemple, récit illustré qui va permettre de présenter, non pas le point éthique lui-même et la délicate question de savoir comment et dans quel sens le trancher, mais une image qui, par elle-même, retient au premier chef l'attention. La « fantaisie » en effet se voit attribuer

le premier rôle dans le récit : elle y est représentée comme un agent actif qui transforme en auxiliaires la conscience morale aussi bien que la très romantique et poétique faculté de réminiscence dans une entreprise que le premier paragraphe du texte ne place sous l'égide du point d'éthique que pour mieux rabattre l'éthique sur la question de la possible convergence entre un acte effectivement commis et un acte imaginé. À la fin du texte cette question resurgira : un acte effectivement imaginé comme commis peut être jugé condamnable d'un point de vue éthique ou moral, si bien qu'alors l'éthique aurait pour objet non pas de déterminer et guider la conduite effective des hommes mais en quelque sorte de se régler sur leur imagination sans plus devoir se soucier de ce qu'ils font effectivement. Ce qui est plutôt absurde qu'autre chose.

Mais n'anticipons pas et constatons que l'exemplum moral lui-même vient se placer sur le terrain de l'imaginaire pour rendre intelligible et en quelque sorte palpable la réalité de l'argument qu'il illustre pour le lecteur, sans quoi il n'y aurait pas exemplification mais pur et simple raisonnement logique. Dès l'instant où l'on a choisi de tomber hors de la logique du démonstratif pur pour choir dans les modalités de l'illustratif, dans l'image même imaginaire, le concept le plus abstrus fonctionne sous le régime de l'image et la fantaisie, devenue en quelque sorte « personne morale », devient un instrument qui participe à une démonstration certes, mais celle-ci relève alors, dans sa globalité, du régime de la fantaisie. Ainsi la fantaisie qui est représentée dans le récit comme le premier d'une trinité de personnages vaguement allégoriques est aussi le régime sous lequel fonctionne l'ensemble de l'allégorie morale et elle fournit le cadre effectif de ce fonctionnement.

Dans le texte, le terme de « fantaisie » (« fancy ») désigne donc à la fois l'objet représenté et la capacité dynamique à (se) le représenter, et cette capacité, à son tour, inclut dans sa représentation la possibilité de (se) représenter, dédoublée en deux entités distinctes, la puissance qui permet l'existence aux objets qu'elle se donne et, à ce titre, la capacité qu'elle a à se représenter (à) elle-même comme son principal objet. La

fantaisie procède donc par (auto-) dédoublement des indiscernables et, à se donner pour objet de se présenter elle-même à nous parmi les objets qu'elle nous propose, se pose comme puissance théique en se niant comme fantaisie, pour revêtir l'aspect le plus sérieux qui soit : celui d'une allégorie morale. Elle démultiplie les entités sous la forme de pseudo-allégories au sérieux fantaisiste qui, loin d'être ces « abstractions » qu'on les dit être, illustrent pour les sens l'efficacité esthétique et non éthique du pouvoir d'action de la fantaisie : elle donne ainsi de l'existence de la « culpabilité » (« guilt ») une preuve par la douleur que ressent dans l'image, du coup fort réelle, de sa chair imagée et imaginée, un sujet jugé par lui-même à la barre de son propre tribunal imaginaire.

Cette esthétisation de la « moralité » débouche sur un paradoxe qui en fait tout l'intérêt. Elle aboutit à faire voir, entendre, sentir et « toucher du doigt » non seulement une abstraction éthique mais une expérience intérieure. Passe encore qu'un sujet soit dédoublé par fantaisie ; en réalité, cette fantaisie est duplice parce que ce dédoublement se double fatallement d'un autre. Celui-ci est requis par la procédure narrative prévisible et presque codifiée de l'exemplum moral qui aboutit, par représentation sous forme de mise en images d'un processus mental intérieur supposé propre à chacun, à le rendre intelligible par tous : grâce à ce traitement « didactique » des pensées intimes d'un personnage, celles-ci sont offertes à la vue imaginaire du lecteur, et plus généralement à l'appréciation imaginaire de ses sens, sous forme de situations schématiques et impersonnelles qui constituent autant de « tableaux » disposés en séquences dans la boîte aux images d'un colporteur. Les débats intérieurs de la subjectivité sont alors extériorisés, rendus public, lisibles et visibles, avec ce résultat ambigu que le prix à payer pour les rendre ainsi intelligibles et susceptibles d'être appréhendés par l'expérience commune des sens et de la mémoire, fut de les exposer à une véritable réification, quitte à en détruire le caractère imaginaire et subjectif, puisque l'intériorité aura dû, pour paraître palpable et accessible à tous, sembler bien réelle à chacun ; mais dès lors qu'il en est ainsi elle aura *ipso facto* perdu

son caractère imaginaire et intime qui est constitutif de sa réalité dans «la vraie vie». Pour se matérialiser en objet offert à des perceptions sensorielles, et au lecteur, elle se refuse à elle-même tout caractère imaginaire dans la tentative même de le représenter. Et c'est par ce déni de sa nature imaginaire qu'elle fait s'insurger l'imagination du lecteur lucide enclin à la fantaisie ; celui-ci, en lisant, se rend bien compte qu'il est de plain pied dans un univers narratif fomenté par les fantaisies de l'imagination au moins autant sinon plus que par la question morale.

Comme dans le cas de la métalepse dont il fut question à propos du «Diable en manuscrit», il y a bien ici infraction à un présupposé de séparation mais pas uniquement ni même principalement entre des niveaux narratifs, ou entre l'intra – et l'extra-diégétique : plutôt entre «dedans» et «dehors», entre le monde «réel» et celui de la «fantaisie». Le problème, c'est que la rupture entre ces deux mondes est postulée et introduite dès l'instant où la distinction est posée, alors même qu'on a couramment affaire à des situations de chevauchement, et qu'on ne connaît et n'éprouve la puissance imaginante de la fantaisie que par sa capacité à nous présenter, précisément, des objets imaginés comme réels.

Ce qui se passe dans le texte relève d'une autre situation encore, qu'on pourrait qualifier de méta-imaginaire, où sont supposés passer pour réels voire matériels des «objets» qui ne sont proprement appréhendés que par l'esprit ou les affects, et que l'esprit doit soudain concevoir, pour les appréhender dans les termes où le texte les lui propose, comme saisissables par les sens : on est alors dans le domaine des «*adynata*» ou «*impossibilia*», c'est-à-dire des choses impossibles que le texte doit énoncer comme possibles afin de s'autoriser de cette énonciation pour rétablir, dans l'esprit du lecteur, la fantaisie dans ses droits. Et c'est en somme ce qui se produit : lorsque cette puissance d'imaginer est elle-même mise en image comme un objet d'imagination qu'il faut pouvoir imaginer et (se) représenter, c'est peut-être sa propre impossibilité qu'elle laisse apercevoir en tant qu'elle est puissance de l'impossible, réserve indéfinie d'images toujours

concevables qui ne conservent ce qu'elles ont de puissance qu'à la condition, justement, de n'être jamais actualisées. De ce point de vue, et ce n'est pas le moindre paradoxe du texte, le « réalisme » dont il cherche à faire preuve vient ainsi renforcer sa crédibilité comme fantaisie et mettre des références à l'existence matérielle, charnelle et esthétique du monde au service de la fantaisie. Elles cumulent alors leurs effets avec les références aux technologies certes primitives de l'image pour, en quelque sorte, faire sortir l'esprit de lui-même, et le restituer à l'emprise de la fantaisie : il se donne à voir à lui-même sous l'aspect, lui aussi paradoxalement, de sensations représentées, par fantaisie, comme tellement enracinées dans un substrat matériel que, par retournement, celui-ci, ainsi représenté, devient indiscernable dans ses effets de ceux que la fantaisie vient lui procurer.

Le portrait d'Edward Randolph

Titre original : « Edward Randolph's Portrait »

La première parution du texte eut lieu dans *The United States Magazine and Democratic Review*, vol. II, juil. 1838, p. 360-369, avec la mention « by the author of Twice-told Tales ». La première édition de ce recueil remontant à 1837, le texte fut intégré au volume II de la deuxième édition, Boston James Munroe & Co, 1842, puis parut de nouveau dans le même volume de la troisième, avec un changement de pagination. Comme mentionné dans les pages du magazine, le texte constitue le deuxième volet d'une série de quatre intitulée « Legends of the Province House », qui rappelle, mais à une moindre échelle, les ambitieux projets qu'avait eus Hawthorne, au début des années 1830, de publier directement en volume, sans passer alors par la case magazine ou périodique, des cycles complexes de textes courts ; il ne trouva jamais d'éditeur prêt à prendre ce risque. Les trois autres textes, tous parus dans le même périodique, sont « Howe's Masquerade » (vol. I, mai 1838), « Lady Eleanore's Mantel » (vol. III, déc. 1838) et « Old Esther Dudley » (vol. IV, janv. 1839).

Le fil conducteur de la série est double : un lieu récurrent (la « Maison provinciale », ancienne demeure des gouverneurs royaux de Nouvelle-Angleterre, désormais transformée en taverne exploitée par Thomas Waite) et un récit-cadre dont le narrateur (anonyme) rapporte la teneur des propos entendus d'un second narrateur qui n'est pas nommé dans le premier texte de la série (« Howe's Masquerade »). Son nom, Bela Tiffany, dont le narrateur relève l'étrangeté, apparaît dans le récit-cadre qui introduit le deuxième texte, lequel nous occupe ici. Tous les textes de la série mettent en scène des événements fabuleux : d'incertaines et sombres légendes viennent s'y superposer à des événements de l'histoire qui conduisent à l'indépendance américaine. Les textes font tous référence à la période historique agitée qui suit la promulgation du « Stamp Act » de 1765, législation sans précédent qui mettait en place une taxation directe et non consentie des colonies par la métropole en instaurant un « droit de timbre » sur les documents légaux et produits en papier imprimé circulant dans les

dépendances britanniques d'Amérique du Nord. Les tensions politiques s'exacerbèrent à partir de ce moment historique, ici choisi à dessein : dès lors, la Province britannique du Massachusetts vit ses derniers moments, même si les États-Unis ne sont pas tout à fait nés. Dans «Le portrait d'Edward Randolph», le moment choisi dans cette période indécise se veut décisif : il se situe aux environs de mars 1770, juste en amont du Massacre de Boston, étape funeste dans le processus qui est censé mener à la Révolution. Le vice-gouverneur Thomas Hutchinson doit décider de signer ou non un document dont le massacre sera la conséquence. Le texte se positionne ainsi en amont de la Révolution, mais dans une perspective qui demeure post-révolutionnaire. Le texte est alors en mesure de représenter les prémisses du moment fondateur comme si, peut-être, il n'avait pas été inévitable, car les conséquences morales et historiques de la signature apposée par le Vice-Gouverneur auraient pu être mesurées. Le texte prend des accents patriotiques incontestables : il semble suggérer que Hutchinson aurait pu pencher pour le camp des patriotes, et qu'il avait toutes les raisons de le faire puisqu'il reçoit un avertissement. D'un autre côté, s'il ne l'avait pas fait, le processus menant à la Révolution n'eût point été engagé, et dès lors l'avertissement n'avait pas lieu d'être : il n'a de sens que parce que la Révolution a effectivement eu lieu. Le texte introduit un jeu complexe sur les paradoxes de l'accompli et l'inaccompli, et situe son propos dans la marge de contingence qui permet d'imaginer des circonstances où ce qui fut fait eût tout aussi bien pu ne pas être fait. La thèse explicite développée par le texte est que le Hutchinson qui y est dépeint était un agent conscient de la portée morale et politique de son geste au moment où il l'a accompli ; le portrait de Randolph, dont l'image redevient soudainement visible au moment opportun, est la résurgence d'un sombre passé, dont il eût pu ou dû tirer la leçon, d'autant qu'il est lui-même l'un des historiens éminents de la Nouvelle-Angleterre ; pourtant, il n'en est pas moins clair que le geste de Hutchinson et sa décision ne prennent tout leur sens que d'annoncer ou de contribuer à des événements qui sont, au moment réputé décisif, encore à venir et guère prévisibles

comme tels. C'est parce qu'ils sont vus et surtout donnés à voir depuis la perspective post-révolutionnaire qu'ils sont annonciateurs d'une Révolution encore à venir : elle inscrit son invisible présence dans la trame des choses sous la forme d'un passé annonciateur de l'avenir dont il est déjà gros. En ressort, simultanément, qu'on ne sait que dans l'après-coup, et parce que la magie d'un effet de « Kairos » le manifeste, combien un passé inaperçu préparait un présent encore à venir ; la fiction consiste à reconstruire alors l'événement advenu comme le « passé » d'un événement ultérieur qui reste à survenir mais déjà modèle et donne forme à ce qu'à son tour il contribue à façonner comme forme esquissée de sa propre substance.

Ainsi, comme l'a écrit Michael Colacurcio à propos de cet ensemble de textes¹, « either they are about the meaning of the American Revolution or they are about nothing » (p. 90). Dans le contexte du magazine où il parurent, ces textes prennent une résonance particulièrement patriotique, et quelque peu politique. Ce périodique était très fortement lié au Parti démocrate et fut très tôt racheté à son fondateur par John Louis O'Sullivan, dans des conditions rocambolesques, grâce à une indemnité considérable obtenue en 1836 par sa mère à la suite d'un procès qu'elle gagna contre l'état fédéral qui avait causé indirectement la mort de son époux injustement accusé de piraterie. Ayant reçu dans cette affaire le soutien effectif de deux personnalités démocrates de premier plan, l'ex-président Andrew Jackson et le président en exercice Martin Van Buren, elle accepta de rétrocéder à son fils une part conséquente de l'indemnité pour servir la bonne cause et créer un périodique qui put se mesurer aux périodiques dans la mouvance des Whigs, c'est-à-dire à presque tous les périodiques existants, s'il faut en croire le premier éditorial d'O'Sullivan. Celui-ci devint rédacteur en chef de la *Democratic Review* et sut réunir à titre de collaborateurs quelques-unes des meilleures plumes de l'époque, y compris Walt Whitman, William Gilmore Simms, James Kirke Paulding et bien sûr Hawthorne qui y publia plus du quart de ses textes courts, faisant

1. Dans les chapitres de *The Province of Piety* (1984) qu'il consacre aux « Contes de la Maison provinciale » et qui demeurent parmi les meilleures analyses qu'on en ait écrites.

ainsi honneur à son allégeance démocrate. Si l'affiliation politique du périodique ne faisait guère de doute, le contenu éditorial n'était pas majoritairement politique ; il était en outre fort varié : on y parlait d'art, de philosophie, de poésie et d'esthétique ; les textes littéraires étaient nombreux (quasiment toujours d'auteurs américains) et le lectorat ne se limitait pas aux militants ni aux cercles de démocrates convaincus d'avance. Poe lui-même écrivait en 1842 : « Were it not for its ultraism in politics, we should regard it as the most valuable journal of the day¹. » De fait, les éditoriaux et essais d'O'Sullivan donnaient à ce périodique sa tonalité et son orientation, très nettement infléchie en faveur d'un certain nationalisme culturel ; le magazine semble même avoir été créé tout exprès pour affirmer et établir ce rapport étroit entre littérature, arts et politique qu'aucun périodique comparable n'avait su établir avant lui. En effet les productions culturelles américaines, déjà insuffisantes en quantité et qualité lorsqu'elles existaient, avaient en outre l'inconvénient de répandre une notion de l'art et de la littérature qui faisait la part belle à une définition trop cosmopolite, ou trop a-nationale de l'art qui n'avait son ancrage que dans la tradition, notamment celle reprise par la littérature britannique, beaucoup trop lue par les classes éduquées sur le sol américain, alors que le modèle national américain est fondé, lui, sur la diffusion universelle de la démocratie et des sentiments qui lui correspondent : « equality », « brotherhood », « human sympathy ». Parce qu'O'Sullivan est l'inventeur de l'expression « manifest destiny », formule funeste et malheureuse mais promise à un grand avenir, on tend à assimiler un peu rapidement le nationalisme de son périodique à une volonté d'expansion territoriale. Or il l'emploie pour la première fois dans un éditorial de la *Democratic Review* paru seulement en 1845 dans les circonstances particulières de la guerre avec le Mexique. Peu de temps après, il renonce à son poste de rédacteur en chef et la revue change de direction et d'orientation, comme elle le fera encore à plusieurs reprises jusqu'à sa disparition en 1859. Les études trop peu nombreuses sur O'Sullivan et la *Democratic Review*, et plus généralement le

1. Cité dans Algernon Tassin, *The Magazine in America* (1916), p. 142.

traditionnel manque d'intérêt de la critique américaine pour le champ de la publication littéraire en périodique, ne permettent guère de se rendre compte que le nationalisme littéraire et culturel d'O'Sullivan était fondé, comme du reste la conception de l'histoire américaine qui était à l'œuvre dans les écrits du grand historien démocrate George Bancroft, non sur le droit à la terre d'un nationalisme conquérant de type « Blut und Boden » mais sur le droit à la liberté individuelle, à l'autonomie et à l'égalité de l'homme du commun, avec aussi un droit aux formes de gouvernement démocratique susceptibles d'y pourvoir. Bref, il s'agissait au départ de promouvoir une forme de nationalisme civique fondé sur l'idée universelle de démocratie égalitaire comme modèle qui devait peu à peu pouvoir s'imposer à toute l'humanité. Tel est le sens de « *The Great Nation of Futurity* », éditorial paru en novembre 1839¹; on soupçonne O'Sullivan d'en être l'auteur même si ce texte est anonyme :

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. Its floor shall be a hemisphere, its roof the firmament of the star-studded heavens, and its congregation an Union of many Republics, comprising hundreds of happy millions, calling, owning no man master, but governed by God's natural and moral law of equality, the law of brotherhood, of peace and good will amongst men. (p. 427)

American patriotism is not of soil; we are not aborigines, nor of ancestry, for we are of all nations; but it is essentially personal enfranchisement, for where liberty dwells, said Franklin, the sage of the Revolution, there is my country. (p. 429)

Le transnationalisme composite de la « nation de maintes nations » se résorbe dans un idéal d'individualisme démocratique et égalitaire qui ne se reconnaît pas de précédent et pour cette raison ne peut être fidèle à lui-même qu'en se réclamant de l'avenir. Ces orientations sont compatibles avec un prophétisme voire un millénarisme

1. *The United States Magazine and Democratic Review*, vol. VI, n° 23, nov. 1839, p. 426-430. Malgré son rôle éminent, O'Sullivan reste un personnage assez peu étudié; voir Robert D. Sampson, *John L. O'Sullivan and his Times* (2003).

exceptionnaliste hérité de la rhétorique puritaine, et peut-être même en sont-elles dérivées. Elles auront eu, dans la version très impartialément sécularisée qu'en fournit *The Democratic Review* ou plus directement, une incidence qu'on ne saurait trop souligner sur les productions pour magazine de Hawthorne, et qui s'étend d'ailleurs à des textes courts publiés ailleurs que dans la *Review*; c'est le cas notamment de « *The Great Stone Face* ». À y bien regarder, toutefois, cette incidence ressemblerait à celle d'un gabarit qui donne le format sans préjuger de la conformité substantielle à un modèle.

En effet, le rapport que Hawthorne entretient à travers ses textes avec les événements qui conduisent à la Révolution américaine et avec la signification notamment morale que l'on prête à ces événements, est loin d'être définissable dans les seuls termes un peu univoques que semblent constituer les mots d'ordre idéologiques présidant aux destinées du magazine. Un texte comme « *Edward Randolph* » s'inscrit par bien des aspects dans la ligne éditoriale de son support de publication mais, en même temps, fait ressortir l'obscurité et la noirceur morale d'une situation historique qui ne se laisse pas réduire à sa version patriotique, non seulement, comme le soutient éloquemment Michael Colacurcio, parce que c'est la dimension morale des événements historiques qui ressort de leur mise en récit par autre chose qu'un texte historique, mais aussi bien parce qu'un récit purement historique n'est pas à même de les faire ressortir et qu'une part, la part « morale », de la réalité historique est donc perdue de vue à vouloir établir une « vérité de l'histoire » en s'appuyant sur des insuffisances du savoir que la fantaisie ou l'imagination sont en mesure de combler à leur façon. C'est ainsi que la « légende » vient s'intercaler ou s'insérer dans un récit qui se situe en amont de l'événement marquant (ici le Massacre de Boston) non pas pour se substituer à l'histoire légitime mais pour inscrire celle-ci à rebours dans sa propre démarche qui ne peut se réclamer du « réel » établi pour dire le vrai d'une histoire nationale encore en devenir, que donc le récit ne saurait figer comme un monument sauf à en faire un passé mort livré aux artifices de la mémoire.

Car le paradoxe de la fable ou de la légende, c'est que pour prix d'une fiction elles gardent le passé hors de la zone du révolu, et renoncent à l'établir dans le domaine du «réel» pour mieux se réclamer de l'incertitude qui préside à l'émergence d'une vérité dont il est malaisé de cerner les contours. Les personnages eux-mêmes ne font pas grand chose pour accréditer l'historicité à laquelle il paraissent prétendre et ne semblent envisager leur propre existence qu'en s'ôtant à eux-mêmes le premier degré de crédibilité. Ainsi, au détour du texte, Alice Vane apparaît aux yeux de Francis Lincoln comme une créature digne des fables, et si son nom «Vane» évoque par allusion un personnage «réel» illustre dans l'histoire de la Nouvelle-Angleterre, la «réalité» référentielle de celui-ci entre en contraste voire en conflit ironique avec la «parenté» que le texte établit pour elle vis-à-vis du vice-gouverneur Hutchinson; de même «Francis Lincoln» porte un nom qui renvoie de façon complexe à la fiction et à l'histoire inextricablement mêlées. L'allusivité historique de tous ces nom propres, y compris celui de Hutchinson pour des raisons de «parenté» qu'il invoque, tend à inviter le lecteur à situer le texte dans un jeu singulier avec l'historicité. Mais peut-être un autre jeu se joue-t-il en même temps car un nom propre comme «Vane» peut s'écrire aussi «vain» s'il devient un adjectif commun, tout en se prononçant (en anglais) de façon identique; ce qui se joue dans cette homophonie est alors, à travers son statut de nom, son historicité même comme «vaine» manifestation verbale et onomastique de la vanité même de l'histoire «réelle», manifestée par la circulation et l'interaction de noms propres qui sont les agents vrais d'une aventure verbale que nous voulons croire réelle parce qu'elle est écrite. Or cette vérité «sort» du cœur de la matière verbale, comme l'image de Randolph émerge, réelle et présente, du tableau: il est étonnant de constater l'insistance que met le narrateur à indiquer la force du relief que prend l'image du «traître»; cette image n'est pas celle d'un «tableau de plate peinture»; c'est bien plutôt celle d'une véritable statue de Pygmalion qui semble prendre vie et forme et relief sous le regard collectif de témoins médusés. Et c'est sous la pression morale des événements que l'image latente se

manifeste à nouveau : l'image signifiante, vecteur du sens « moral », surgit opportunément en fonction du besoin, elle est associée à la circonstance qui la suscite alors même que son support matériel interdit semblable manifestation.

Contre l'idée d'une mémoire historique intangible qui serait dépositaire d'une vérité accessible parce qu'elle se constituerait en séries d'informations historiques figées et analysables, l'image « vraie » de Randolph ressurgit de la noire matière pigmentaire qui rendait impossible ou improbable sa conservation. Dès lors, au lieu d'ouvrir sur une subjectivité collective, sur une mémoire conçue sur le modèle de l'intériorité et se creusant vers un dedans, au lieu d'inviter un spectateur à pénétrer dans le tableau, l'image en sort, elle émane d'une pure surface qui se détacherait d'elle-même, comme veut le signifier l'emploi en anglais de « forth » dans « come forth » et dans ce néologisme complexe, étrange mais révélateur, de « gloom forth » qui défie la traduction et appelle la glose : faire venir, faire advenir l'obscur et le sinistre, non par remontée au jour et à la surface d'une sombre profondeur qui s'éclaire d'émerger mais par l'effet propre de la noire matière du tableau expulsant hors d'elle, comme forme en trois dimensions, la substance même de sa surface obscure. L'effet ressenti, qui n'est pas voulu ou concerté par le calcul de l'art, est d'autant plus intense qu'il n'est pas non plus de l'ordre de la perception : l'absence de verbe idoine indique assez que l'expérience de la peinture n'est pas ici de l'ordre du sensible ; elle ne relève pas de l'esthétique : ni de l'épreuve de la vue, ni de l'expérience individuelle ou subjective que procure un regard porté sur les jeux de la surface picturale ; ce qui « semble » (« seemed ») ne semble à personne en particulier et le terme a ici un sens ou une portée presque abstraite ; l'âme et le visage (« the soul », « the countenance ») sont sans possessif respectif et n'ont pas de possesseurs, ni de spectateur. Ils sont à qui veut les prendre, à tous, à chacun et à personne. Le tableau opère une mise en présence absolue de l'obscur émané de lui-même en relief, non pas référence à une « réalité » sombre restituée à travers une image aux contours définissables mais saillie morphogénétique de la matière noire du

tableau-surface, véritable apparition d'un simulacre, présence qui fait partie du monde et non substitut rassurant cantonné, en deux dimensions, sur une surface plane : au-delà du sensible, il sidère et angoisse un œil plus que physique.

La mise en garde que constitue, pour incertaine qu'elle soit, la «sortie» du portait hors de son cadre a valeur pour les personnages dans l'univers intradiégétique, mais elle vaut aussi, dans la dimension propre du texte, en lui échappant et en s'échappant de lui, pour le lecteur à l'extérieur du récit : les personnages qui sortent de la matière écrite ou imprimée, du noir et blanc de l'encre et du papier, pour s'inscrire dans l'univers propre du lecteur, ont ce même caractère impérieux du parfait simulacre. Ils prennent du relief parce qu'ils s'imposent à nous en paraissant émerger comme des réalités «historiques» presque tangibles de l'inextricable réseau des constructions du discours, de la grammaire et de la langue, dont ils sont bel et bien l'émanation ; mais on ne peut, pour autant, les renvoyer à ce statut et rabattre ainsi sur leur caractère purement fictif l'effet fabuleux de simulacre qu'ils produisent, au motif qu'ils seraient le fruit d'un art consommé du maniement de la langue («l'art du conteur»). Leur effet réel (qui n'est évidemment pas l'effet de réel, ni celui du réel), celui qu'ils ont en tant que fables, excède de beaucoup ce à quoi les réduirait leur statut pourtant connu et déclaré de fiction, parce que cet effet (constitutif de leur «sens»), loin d'être inhérent à leur fonctionnement en tant que signes, est surtout dépendant des circonstances et conditions de son appréhension. Orientation qui vient à l'objet de l'art et en infléchit dans telle direction le rayonnement, ce sens est figuré dans le paragraphe inaugural du premier texte de la série («Howe's Masquerade») : par la métonymie d'un objet programmatique : au sommet de la coupole qui coiffe la Maison provinciale, «a gilded Indian was discernible, with his bow bent and his arrow on the string, as if aiming at the weathercock on the spire of the Old South» [«on discernait un Indien doré, qui semblait diriger la flèche engagée sur le cordeau de son arc bandé vers le coq qui surmonte le clocher de l'Old South»]. Cette girouette qui en vise une autre donne à voir sous une forme ironi-

quement objectale et objectivée le sens (lui aussi ironique) que prend l'objet sémiophore de l'art devenu chose à laquelle un sens pertinent est ou semble apporté par l'orientation (variable) de l'histoire ; or, en l'occurrence, il y a beau temps que le puritains dont l'Old South Meeting-House est le bastion ont liquidé les malheureux Indiens et leurs flèches... Mais pour nous, et pour s'en tenir à notre texte, l'essentiel est ailleurs. Dans le nom même de l'artiste-restauratrice « Alice Vane » : « vane » se traduirait par « girouette » si on traduisait les noms propres... « Vane » nous suggère donc non seulement les « vains » subterfuges théâtraux de l'art comme le voudrait Hutchinson lorsqu'il adresse à sa nièce ce reproche, mais aussi la variabilité et le rôle contingent du « Kairos » historique comme facteur d'une sémiogenèse toujours précaire. L'image disparue prendra consistance de nouveau dès lors qu'elle aura une fonction et répondra à un besoin.

L'orientation que donne le patriotisme américain constitue ici cette nécessité de faire sens d'une obscurité qui n'en a pas ou plus (ou n'en a qu'un, par nature bien trop évident). Ainsi vient s'avérer la contingence problématique de tout sens apparu, et qui n'apparaît ni dans le vide ni dans l'absolu ni, et encore moins, par un effet de l'art du peintre ; elle n'équivaut pas cependant à un refus exposé par le texte d'assumer le poids de la contrainte de l'histoire qui ne détermine rien, mais oriente, pour un temps, le récit vers le sens, alors même que la fiction semblerait soulager et libérer le récit du poids de l'histoire. Lorsque l'on revient en effet au présent du récit-cadre premier, l'histoire enfin peut paraître s'indéfinir car l'actualité reprend le dessus : les voix trop intelligibles des personnages redeviennent des bruits, les sons articulés se résorbent en craquements de vieilles poutres et le narrateur, comme libéré du poids du tragique et congédiant presque le sérieux qui pèse sur ce que le récit qu'il vient d'écouter doit à l'histoire (passé rendu à la présence), entend, dans le vacarme et les grondements du tonnerre, la joyeuse bousculade de la bande des vieux gouverneurs qu'il qualifie alors plaisamment d'« émeute » (« riot »), car il sait que celle-ci, sans violence, ne fera pas de victimes... Pour autant, cette fantaisie demeure inquiète, sans

cesse habitée, frôlée et hantée par les ombres tragiques de l'histoire. Dans ce conte de Hawthorne où une image sort de son cadre, dedans et dehors comme entrer et sortir font figure : des seuils, des limites sont sans cesse franchis. Ainsi, pour rentrer chez lui, le narrateur du récit-cadre doit au préalable sortir dans la nuit et s'exposer à la neige, aux intempéries, à l'actualité du temps qu'il fait, comme à une atmosphère que rien n'a encore transformé en passé obscur. Tel serait l'hommage ambivalent que le texte devenu littéraire continue de rendre à ce qui fut son statut de papier pour magazine.

Entailles au ciseau

Titre original : « Chippings with a Chisel »

Une première fois paru dans *The United States Magazine and Democratic Review*, vol. III, sept. 1838, p. 18-26, avec la mention « by the author of Twice-told Tales », le texte fut intégré à la deuxième édition de ce recueil, vol. II, p. 241-255.

Son titre anglais le dit assez : il va être question de sculpture dans ce texte mais il y aura aussi du paradoxe, sinon pourquoi mettre d'emblée l'accent sur les éclats qu'enlève le ciseau, bref sur les déchets que produit le travail du sculpteur, plutôt que sur l'œuvre à faire et àachever ? Qui s'attend à lire quelque texte sur la puissance évocatoire de l'art de la sculpture dans la lignée de Michel-Ange sera déçu, voire frustré par l'espèce de promesse qui se dessine d'une histoire d'artiste et de son art : celui de sculpteur de monuments funéraires semble assez bas dans la hiérarchie des mérites artistiques car sa clientèle bien ordinaire n'est évidemment pas celle de l'un ou l'autre pape de Rome pour qui travailla, afin de lui faire quelque Moïse pour un tombeau digne de son rang, le plus grand sculpteur de la Renaissance italienne et modèle incomensurable, presque hors de portée de tous ses successeurs. Le mérite principal du sculpteur de ce texte est de ne même pas essayer de lui ressembler, c'est-à-dire de se situer d'entrée de jeu au rang des artisans travaillant à des monuments relativement standardisés pour une clientèle diversifiée mais qui n'a rien d'aristocratique, et de ce point de vue sa parution dans la *Democratic Review* semble des plus pertinentes. L'art de la sculpture y est remis en perspective non plus comme l'art qui va porter plus haut encore la grandeur des Grands mais comme celui qui répond aux besoins sinon des humbles du moins des gens du commun.

L'originalité du texte, composé d'une suite d'anecdotes fragmentaires rattachées entre elles par un discours narratif qui assure la continuité et le retour du personnage du sculpteur, échappe assez largement à qui le lit aujourd'hui car l'intérêt qu'il présente tient à des enjeux pour une bonne part implicites, mais du coup il y a fort à parier qu'il offrait quelque chose d'à la fois énigmatique et inconsistant même aux yeux

des lecteurs de l'époque qui devaient s'attendre à voir pareil sujet abordé sur un mode très différent ou en tout cas plus prévisible.

Le texte fait fond sur plusieurs traditions qu'il convoque et répudie en les tenant assez largement en lisière, et en se concentrant sur l'immédiat et le pratique – la première étant, comme on vient de le suggérer, une conception de l'art du sculpteur comme création de monuments portés à la perfection pour signifier à la postérité aussi bien la grandeur du défunt que la haute inspiration de l'artiste rivalisant par son génie avec l'Antiquité, dépassant en tout ses contemporains et inspirant la postérité. De telles ambitions sont peu républicaines et fort peu nationales, et en se centrant sur un sculpteur du cru, le narrateur s'empresse de souligner qu'il est un descendant des puritains et a droit à ce noble titre de sculpteur tout autant qu'un autre, comme Greenough qui se veut artiste et, pour se situer plus sûrement dans la lignée des grands maîtres italiens, s'est installé en Italie. Or le narrateur dit apprécier particulièrement les pierres tombales sculptées dans le granit de l'île de Martha's Vineyard, et il rappelle que le sculpteur Wigglesworth affirme par son nom même son appartenance à un terroir et à une histoire sans doute purement régionale sinon étroitement locale, pas de celles en tout cas qui sont susceptibles de donner lieu à ces grandes entreprises à visées quasi philosophiques qui font l'histoire et la tradition de l'art, même si ce qu'il fait et qui mérite certes à peine le nom d'œuvre, fait néanmoins partie de l'art, mais d'un art demeuré vernaculaire qui ne s'est pas suffisamment défini pour se constituer en objet d'une histoire propre, car il est émané, en premier lieu, des besoins simplement anthropologiques d'expression du chagrin et du souvenir inscrits dans le fait même de l'existence de limites à la vie humaine. Bref, le narrateur se positionne de manière à partager assez de l'enracinement du sculpteur dans une communauté et un territoire, pour que, lorsqu'il fait ressortir le souci de la proximité et de l'environnement immédiat qui président à l'état d'esprit et aux travaux de celui-ci, il ne le fasse qu'en écartant avec soin toute manifestation de surplomb condescendant vis-à-vis du personnage et de son tempérament. Loin de fermer les yeux sur l'étroitesse de sa

vision des choses, il entend au contraire tirer avantage des limites dans lesquelles elle est enfermée pour en obtenir une concentration d'effets pertinents, par transposition, pour son propre travail d'écriture, car celui du sculpteur concerne non seulement les motifs graphiques des monuments de pierre mais aussi les épitaphes et leur effet consolateur sur le commanditaire.

Il est à cet égard frappant de constater que le narrateur se détourne à la fois des épanchements du sentimentalisme victorien et des modalités romantiques de l'épitaphe. La question que pose le texte est celle de la façon dont se détermine le ton juste qui convient à l'évocation du mort et à la consolation des vivants par l'appel rhétorique fait à la beauté et au pathétique de l'élégiaque pour dire chagrin, plaintes et douleurs. Dès le début, le narrateur fait allusion au traitement satirique réservé au manque de sincérité des formes reçues que sont élégies et épitaphes, justement en tant qu'expressions trop élaborées qui trahissent par là même toute une mauvaise foi qui les rend inacceptables d'un point de vue éthique. Elles sont les manifestations surfaites d'un chagrin qui peut difficilement être autre chose qu'artificiel et controuvé, et qui au mieux fournit au rimeur l'occasion d'un poème, et de se faire ainsi valoir aux dépens de ceux dont il prétend chanter la mémoire. Cette inauthenticité fut soulignée par Goldsmith et surtout Samuel Johnson aux yeux duquel le *Lycidas* de Milton est l'exemple même du poème élégiaque insincère (« It is not to be considered as the effusion of real passion ; for passion runs not after remote allusion and obscure opinions [...] Where there is leisure for fiction there is little grief », écrit-il dans la troisième de ses cinquante deux *Lives of the Most Eminent English Poets* consacrée à la biographie de Milton¹). Ce même reproche fut adressé assez largement à son époque à la célèbre *Élégie écrite dans un cimetière de campagne* de Thomas Gray qui démontrait que c'était essentiellement des poètes que l'on

1. Dans cet essai très connu, qui date sans doute de 1779, Johnson se montre particulièrement critique ; il déteste autant la politique de Milton que ses options en matière littéraire qui tendent vers l'artificialisme ; il dénonce tout particulièrement les conventions de la pastorale. Le texte cité ici est tiré de l'édition de G. B. Hill, *Lives of the English Poets* (1905), vol. 1, § 181. Cette édition a été supplantée depuis lors par l'édition Lonsdale.

apprenait à éprouver et dire la peine du deuil et le déchirement de la perte sans qu'il fût possible de déterminer le degré d'implication personnelle du scripteur dans les sentiments que cherchait à susciter son poème. La médiatisation du chagrin par la culture qui en permet la découverte et même l'exploitation comme œuvre littéraire trouve sa limite dans la concomitance entre son manque à peu près total de spontanéité et le respect envers les formes et les thèmes établis par les prédecesseurs et les patriarches. On pourrait dire, en assumant un certain schématisme, qu'à cet aspect éthique de l'élegiaque et de la mise en forme du sentiment dans le cadre excessivement culturalisé du poème, peut répondre une tentative de résorber le gouffre qui semble devoir irrémédiablement séparer l'expression du pathos sentimental de sa réception comme forme de l'art d'écrire hautement codifiée par les règles de cet art. Le problème ainsi posé ne laisse guère de solution possible, car il y aura toujours soit trop d'art soit un excès de sentiment dont la sincérité, et le caractère éminemment lyrique et personnel, apparaîtront incompatibles avec les exigences d'universalité d'un message qui n'a pas par nature de destinataire identifiable.

C'est parce qu'il est sans doute impossible pour répondre à ce besoin de sincérité de passer par des formes stylisées d'expression qu'un poète comme Wordsworth se tourne non plus vers les œuvres littéraires définissables par des propriétés génériques mais vers les épitaphes, mode d'écriture mineur adressé à ceux qui vivent en marge de la culture livresque. L'épitaphe est une forme écrite qu'ils peuvent aisément déchiffrer : « [...] an epitaph is not a proud writing shut up for the studious : it is exposed to all ; to the wise and the most ignorant [...] the stooping old man cons the engraven record like a second horn-book ; the child is proud that he can read it ; and the stranger is introduced through its mediation to the company of a friend : it is concerning all, and for all ». Pour Wordsworth qui, dans ses « Essays upon Epitaphs¹ », convoque comme caution à ses dires

1. William Wordsworth, « Essays upon Epitaphs » (1810), *The Prose Works of William Wordsworth*, vol. 2, p. 49-98. Les trois essais en question faisaient d'abord partie de *The Excursion* et furent ensuite scindés pour devenir des textes à part entière.

l'ouvrage de William Weever *Ancient Funeral Monuments* (1638), tout l'intérêt poétique de l'inscription épitaphique vient de ce qu'elle ne relève pas et n'a jamais relevé de l'art littéraire ; elle résulte d'une nécessité d'ordre anthropologique : elle prend toute sa valeur et tout son sens du fait même qu'elle procède de la conscience d'un principe d'immortalité présent dans l'âme humaine, et le monument où elle s'inscrit existe essentiellement pour lui servir de support. Il est en quelque sorte la forme visible et extérieure de cette certitude intérieure d'un être qui se sait intimement destiné à être éternellement, et ce par un savoir lui-même antérieur à sa propre venue à l'être qui en est l'affirmation et la confirmation. À considérer cette immortalité, commune à l'humanité tout entière, Wordsworth en vient à se montrer curieusement normatif : l'épitaphe se doit d'être, au fond, expression intime de l'immortalité impersonnelle. L'épitaphe idéale (« *the perfect Epitaph* ») convoque le particulier pour illustrer le sentiment de cette immortalité générale que les représentants morts de l'espèce humaine ont toujours en commun avec les vivants (« *a sense of what they had in common with the species* »). L'épitaphe se montrera bienveillante et généreuse envers l'individu décédé, rappellera ses mérites propres et sera alors toujours sincère car à la lumière de l'éternité, sobriété et retenue régissent son énoncé : c'est bien plus que le souci de bienséance qui écarte l'expression de la haine, de la passion, du chagrin et autres affects passagers résorbés dans l'intuition profonde de l'immortel que comporte tout énoncé qui fait épitaphe.

Le narrateur de Hawthorne se garde d'aborder le problème des épitaphes sous l'angle littéraire et poétique, c'est-à-dire sous l'angle du créateur d'épitaphe, et laisse notamment de côté tout le pan de la rhétorique complexe de l'épitaphe comme apostrophe, interpellation et prosopopée que Wordsworth évoque et que reprendrons des critiques comme Paul de Man en étudiant tout ce qui se trouve impliqué dans la profération (fictive) de l'épitaphe par le mort lui-même lorsqu'il prétend s'adresser (par le célèbre « *Halt, Traveller* » qui est en anglais la marque générique du genre de l'épitaphe) au voyageur qui passe en l'invitant à un arrêt méditatif. Pour le narrateur la question des

épitaphes va se poser et d'ailleurs se résoudre, de façon moins dramatique, du côté de leur réception qui supplée aisément à leur banalité, indice même qu'elles n'ont été écrites et créées par personne en particulier, et qu'il vaut la peine d'examiner ou d'aborder sous cet angle la question de leur aspect impersonnel que Wordsworth abordait autrement : suivre le narrateur, c'est ainsi passer de Wordsworth à Wigglesworth, du poète majeur du romantisme britannique à celui vernaculaire qui s'adressait au sens commun des puritains américains. Les épitaphes que celui-ci dit préférer sont des formules standardisées qui, impersonnelles, doivent leur qualité plus à leur commodité et à leur facilité d'emploi qu'au souci ou au sentiment intime de l'immortalité ; leur banalité même, leur disponibilité préalable, fait qu'elles remplissent leur office sans faire écran à l'expression du chagrin et du deuil car elles sont transparentes, voire justement insignifiantes et neutres, alors que celles spontanées et naturelles, et qui eussent à ce titre fait bien mieux l'affaire dans l'esprit du narrateur, eussent aussi été outrageusement poétiques et se seraient dès lors imposées d'elles-mêmes pour elles-mêmes, là où la formule toute faite n'impose qu'une présence minimale et irréfléchie à l'affliction, grande ou petite, qui s'y exprime.

Au final, pour le narrateur de Hawthorne qui a beaucoup appris de ses visites renouvelées à Wigglesworth, et du cynisme même dont il arrive à celui-ci de faire preuve, le problème de l'épitaphe ne tient pas tant à l'énoncé lui-même qu'à son support, la pierre tombale qui fait monument et confisque la vie en donnant un lieu et un aspect matériel à la mort : le problème du monument, et par métonymie du message dont il est le support, est qu'il entérine par son existence même l'absence et la disparition ; se souvenir pleinement c'est restituer la présence des morts comme une forme de vie hors du moment présent, alors même que le mémorial de pierre ou de marbre n'évoque que leur existence passée qu'il fige dans sa masse compacte lorsque la vie vient à manquer : le monument, comme le poème qu'il porte, ou le poème comme monument, est alors la marque de ce manque, et le signe de l'absentement des disparus. Il est ce qui fait que l'on ne

saurait oublier leur absence et non ce qui permet de remonter à leur présence.

Le paradoxe du monument est donc qu'il ne peut remplir sa fonction mémorielle que par le rappel incessant d'une perte, et par affirmation de l'emprise de la mort sur la vie, comme le narrateur s'en rend compte lorsqu'il estime que les épouses ne sont pas moins fidèles au souvenir de leurs époux dès lors même qu'elles ne semblent guère disposées à leur ériger un monument... Celui-ci ne fournit en effet aucun réconfort, bien au contraire il ravive le souvenir de la disparition. Le réconfort ne passe donc ni par l'épitaphe ni par le monument mais par le chagrin lui-même et les regrets, tristes fruits de la perte mais source du réconfort que le monument interdit par sa seule existence. Le texte se referme alors sur un paradoxe qui fait écho à la curieuse économie des affects et des sentiments qu'il met en scène, et dont un échantillon représentatif serait l'anecdote de l'époux qu'on croît mort et qui resurgit bien vivant au moment où Wigglesworth vient de terminer sa pierre tombale. Il s'agit ici de la reprise abrégée d'un texte de Hawthorne intitulé « Les épouses des morts » (« The Wives of the Dead »), publié sans attribution en 1832 dans *The Token* et repris ultérieurement dans la première édition du recueil *The Snow Image* (daté de 1852) : les deux épouses que le titre quelque peu énigmatique du texte désigne ainsi ne sont pas des veuves. Elles partagent la même maison et le même sort : à toutes deux fut effectivement annoncée la mort accidentelle, dans une escarmouche et un naufrage, de leurs époux respectifs ; l'époux de chacune est en fait bien vivant ; mais, provoquant un effet de chiasme, la bonne nouvelle est annoncée séparément à chacune pendant le sommeil de l'autre ; elles demeurent donc dans l'ignorance réciproque que leur mari leur est rendu. Par aucune des deux il n'est ainsi mis un terme à la peine et au chagrin de l'autre : c'est ce chagrin qu'elles partagent et non le bonheur de chacune qui fonde et alimente leur relation de sympathie fraternelle. La perte même est un facteur d'idéalité et la matérialiser par un monument revient à soustraire le chagrin et le sentiment de perte à l'affect pour en faire un objet palpable fixé

sur un support qui contribue d'autant plus à l'extinction de ce qu'il exprime qu'il réussit mieux à le rendre sensible à des yeux et a des sens extérieurs. Et ainsi la réussite esthétique du monument par lequel le chagrin prend forme pour la satisfaction et le plaisir des sens en devient le simulacre, et peut se substituer à l'affect en propre dont il est la forme aliénée contemplée du dehors. De ce point de vue, un sculpteur vernaculaire comme Wigglesworth préserve sa clientèle et les spectateurs des séductions aliénantes de la réussite esthétique : ses formules en deviennent transparentes d'être toute faites et ont au moins cet avantage qu'elles ne prétendent pas épouser les contours et subtilités du chagrin où s'originent souffrance et sympathie autant que regret et réconfort : « Meat out of the Eater ».

La halle de la Fantaisie

Titre original : «The Hall of Fantasy»

Hawthorne intégra ce texte à la première édition de son second recueil *Mosses from an Old Manse*, parue le 5 juin 1846 chez Wiley & Putnam à New York, dont il occupe, dans le volume I, les pages 159 à 172. La première parution du texte avait eu lieu dans l'éphémère magazine *The Pioneer : A Literary and Critical Magazine* fondé par James Russell Lowell (1819-1891), personnage aujourd'hui un peu marginal dans le «canon» littéraire mais qui, abolitionniste, chroniqueur, poète, critique et écrivain de renom, allait devenir, pour plus de soixante ans, l'un des principaux animateurs reconnus et respectés de la scène littéraire aux États-Unis et plus spécifiquement en Nouvelle-Angleterre. Ce magazine était l'une des premières entreprises de ce jeune diplômé de Harvard qui, élu par ses condisciples poète de la promotion 1838, l'avait lancé avec l'ambition d'en faire l'un des périodiques littéraires de référence de son époque, qui se distinguerait du commun des publications de ce genre, vouées selon lui, comme il l'écrivait dans le «prospectus» où il exposait ses principes éditoriaux, à déverser sur le public à date fixe leur lot de niaiseries sentimentales et à continuer dans cette funeste voie si nul ne prenait les choses en main :

The Pioneer is to furnish the intelligent and reflective portion of the reading public with a rational substitute to the enormous quantity of thrice-diluted trash in the shape of namby-pamby love-tales and sketches which is monthly poured out to them by many of our popular magazines – and to offer instead thereof a healthy and manly periodical literature, whose persual will not necessarily involve a loss of time and deterioration of every moral and intellectual faculty¹.

Le jugement sur la concurrence dans le champ que se donnait le futur périodique était sévère, et la référence pour comparaison avec les magazines les plus lus de l'époque, comme *Gleason's Pictorial Fireside Companion* ou encore *Godey's Lady's Book*, était à peine implicite. Le mensuel que Lowell envisageait se voulait moins domestique et plus masculin que les magazines déjà existants ; il visait un lectorat

1. Cité dans Ferris Greenslet, *James Russell Lowell : His Life and Work* (1905), p. 56.

plus «évolué» et plus sensible aux valeurs propres de l'intellect et aux débats d'idées que le public habituel des femmes au foyer, cela afin de ne pas rester une entreprise d'édition mais de devenir une institution, au point de pouvoir enfin payer décemment les auteurs. Son originalité devait consister en un caractère littéraire au sens large (fiction, poésie, critique) dans un marché occupé, pour ce type de périodique, par des productions à usage des familles rassemblées autour du foyer, tandis que les lecteurs masculins ne pouvaient compter que sur les «quarterlies» sérieux et installés qui, comme la *North American Review* (dont Lowell deviendra ultérieurement rédacteur en chef), se souciaient de littérature mais n'en publiaient qu'assez peu et surtout le faisaient à l'intervalle du trimestre, abandonnant les périodicités intermédiaires aux mains qu'on imagine gantées de chevreau rose des spécialistes du sentiment. Le premier numéro, sur papier de qualité supérieure, fort bien imprimé et agrémenté de gravures, sortit en janvier 1843, aux bon soins de la maison Leland & Whiting, éditeurs à Boston. Dans le numéro de février Hawthorne publia, occupant les pages 49 à 55, «The Hall of Fantasy» et dans le suivant, en mars, un autre conte, «The Birthmark». Il était en bonne compagnie : au nombre des collaborateurs on comptait quelques-unes des meilleures plumes de l'époque, dont Edgar Poe, qui avait fourni «Le cœur révélateur» («The Tell-tale Heart») pour publication dans le premier numéro et qui put trouver dans l'entreprise de Lowell un prototype de *The Stylus*, ce magazine idéal qu'il rêvait de publier et qui, lui, ne vit jamais le jour. Au moins *The Pioneer* était-il parvenu à naître, mais son existence fut brève, et cette brièveté confirme s'il en était besoin que le taux de mortalité parmi les périodiques de l'époque était des plus élevés. Bien entamée mais précaire, l'aventure d'un magazine qui n'était pas pionnier uniquement dans son titre, tourna court, par suite d'un mélange de hasard malheureux et de financement incertain : atteint d'une grave maladie ophtalmique, Lowell ne put assurer la préparation effective que du premier numéro. Constraint de se faire soigner d'urgence à New York, il laissa ses affaires aux mains de Robert Carter, associé et collaborateur dévoué mais manquant

d'expérience. Le numéro de mars 1843 fut donc le dernier. Lowell profita de son séjour forcé à New York pour nouer de nouveaux et fructueux contacts et, malgré une faillite qui coûta cher aux éditeurs et à lui-même, passa à autre chose. Hawthorne, lui, ne vit pas la couleur de l'argent qui lui était dû pour ses deux contes.

On peut dire que dans «The Hall of Fantasy» Hawthorne fait à sa façon le bilan de son expérience dans la communauté utopique de Brook Farm : à la suite de son renvoi d'un premier poste d'inspecteur des douanes, pour cause de changement de parti au pouvoir, et une fois devenu actionnaire à hauteur de cinq cents dollars comme le stipulaient les statuts de cette ferme coopérative, il rejoignit ce groupe d'intellectuels partis aux champs mettre en œuvre leurs idéaux fouriéristes. Il demeura à West Roxbury entre avril et novembre 1841, et quelques mois après avoir quitté la communauté, il se réfugiait dans le mariage en épousant, le 9 juillet 1842, Sophia Peabody, sa fiancée de longue date (depuis 1838). Il devait revenir une dizaine d'années plus tard avec *The Blithedale Romance* sur ces huit mois de vie collective d'un solitaire passionné par l'idée du dépassement de soi-même, et qui a écrit quelques contes mémorables (comme «The Minister's Black Veil») sur l'enfer du solipsisme et les dérèglements du moi hanté par l'obsession de s'accomplir dans l'ostension de secrets qu'il veut en même temps continuer de dissimuler. Mais, dans le sillage immédiat et direct du séjour de Hawthorne à Brook Farm, c'est une petite poignée de contes qui a surgi comme «The New Adam and Eve¹» ou «Earth's Holocaust²» dans lesquels se dit et s'itère le plus grand scepticisme à l'égard des utopismes réformistes qui annoncent le bouleversement du monde ou sa prochaine fin et l'instauration apocalyptique d'un nouveau ciel et d'une nouvelle terre.

Dans «La halle de la Fantaisie», c'est plus spécifiquement la domination de l'Idée qui est visée, autrement dit le principe même de la mise en œuvre pratique d'une idée qui se veut constitutive d'un programme d'action pratique pour permettre la transformation du monde afin de

1. *United States Magazine and Democratic Review*, vol. XII, fév. 1843.

2. *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, vol. XXV, mai 1844.

remédier à ses pires défauts et généralement de le rendre meilleur. Le texte, qui vise les utopistes, les réformateurs et les intellectuels de l'époque, se garde cependant du ton de la critique directe, de la satire acerbe ou même simplement de la polémique ouverte. Entre critique de l'idéologie réformatrice et fiction, sa tonalité propre de modération, sceptique et souriante à la fois, est en fait assez difficile à définir, et peut-être même à concevoir par le lecteur, s'agissant d'un sujet qui appellerait plutôt le débat provocateur, ou la controverse passionnée voire violente. Or la tonalité du texte peut être considérée comme une critique parfois sévère, mais qui n'est pas agressive, de thèses et de propositions inattendues, bizarres ou clairement absurdes avec lesquelles le lecteur est porté à être plus sévère que le narrateur lui-même prétend s'efforcer de l'être en ne versant pas dans le sarcasme facile et la dérision pure. Curieusement, mais de façon fort habile, le narrateur parvient à se positionner dans un sage retrait par rapport au sentiment d'absurdité que ses évocations des utopiques et idéalistes conceptions des réformateurs provoquent chez le lecteur.

C'est sans doute l'un des enjeux du texte que d'envisager sous l'angle critique la capacité de l'esprit humain à spéculer jusqu'au déraisonnable et à prétendre imaginer, pour le bien de l'humanité et l'amélioration de son sort, des concepts nouveaux ou des créations improbables, et ce en usant de cette capacité même qui est soumise à la critique. En effet, du point de vue des précédents et des traditions littéraires, les prétentions des intellectuels, les conceptions baroques des savants ou les schémas et plans qui défient le sens commun, bref le genre de sujet traité ici par Hawthorne avec une espèce de bienveillance amusée, l'a déjà été par Swift avec beaucoup moins de modération et bien plus de mordant dans un texte comme *Les Voyages de Gulliver* qui relève du genre de l'utopie satirique. Cette tradition swiftienne, Hawthorne, qui la connaît, l'évoque pour la désapprouver dans un passage de *Carnets américains* daté de juin 1842, alors qu'il est sans doute en train de concevoir son texte, ou au moins d'en caresser l'idée et d'en élaborer les prémisses : si, comme il l'écrit ailleurs, le Nord-Ouest de l'Amérique devait être la terre d'élection d'un utopique

Brobdingnag, pour autant la manière adéquate ou même légitime d'en parler n'est pas celle fieleuse et âpre de l'auteur des *Voyages de Gulliver* : « Of a bitter satirist – of Swift for instance – it might be said that the person or thing on which his satire fell, shrivelled up as if the Devil had spit on it¹. » L'objet de la satire se dessèche et se racornit comme sous l'effet d'un crachat sorti de la bouche du Diable. Trois lignes plus loin sur la même page des *Carnets*, il a cette réflexion : « Visits to Castles in the Air – Chateaus en Espagne &c – with remarks on that sort of architecture. » Ces deux pensées fugitives consignées dans des carnets sont par nature discontinues, éparses et diverses, mais l'existence de « La halle » semble rétrospectivement appeler un lien entre elles. Sans clairement et de façon précise écrire le synopsis de cette nouvelle, Hawthorne semble éliminer d'avance l'option de la satire, même s'il laissera sentir qu'elle était envisageable. La version du texte imprimée dans le recueil est à cet égard moins probante et moins significative que celle qui parut en magazine, dans laquelle il ne nomme pas moins de vingt-sept de ses contemporains, et parmi eux bon nombre de transcendentalistes, mais pour autant ne se lance dans aucune dénonciation *ad hominem*, sauf à devoir en somme se dénoncer lui-même puisqu'il fut, peu de temps avant, de leur nombre, suffisamment attiré par le rêve d'une société idéale pour risquer de prendre part à une expérience qui visait à en faire une réalité inscrite dans le monde social présent. Le narrateur de « La halle » n'est pas la version transposée et déguisée en (fausse) fiction d'un Hawthorne revenu de tout et réglant ses comptes avec un idéalisme vaporeux et fauteur de notions saugrenues. En critiquant le rêve par la fantaisie il valide ce que le rêve a d'imaginaire pour ne répudier que les tentatives de le concrétiser parce qu'on l'a pris « au sérieux ».

Ainsi, il est probable que Hawthorne ait pensé, pour traiter de l'utopisme de ses rêveurs, à cette tonalité de la satire, et à l'exemple de Swift en particulier, au moment où il semble être en train de réfléchir à la façon dont il convient, s'il veut en rendre compte, de trouver un modèle ou une inspiration pour décrire ce qui est à ses

1. *American Notebooks*, p. 242.

yeux une exceptionnelle floraison d'idéaux hors d'atteinte, de projets mirobolants, d'attentes sans lendemain de l'ébranlement du monde – et autres rêveries farfelues qui prêtent à sourire. Le narrateur de Hawthorne parcourt cet espace quasi onirique avec l'air convaincu de celui qui en sait long sur la nature exacte des chimères incertaines qui s'y font jour, justement parce que lui-même, voyageur fréquent dans ce territoire des rêves, tire de cela même sa compétence de guide. Son exposé de tous les errements qu'il y rencontre reste donc empreint d'une certaine affection respectueuse et distanciée à la fois, le narrateur reconnaissant à l'occasion que tous ces rêveurs, portés à désirer le bonheur de leur prochain, sont pour cela respectables malgré le ridicule qu'ils encourent et parce qu'ils ne craignent pas de l'affronter éventuellement afin de donner corps sous une forme tangible à leur disposition généreuse envers l'humanité. La posture du narrateur est donc celle de l'humour inhérent à la voix de celui qui, figure de conteur, est l'hôte occasionnel de ces lieux imaginaires et adepte à ses heures de leur charme mystifiant. Se sachant donc implicitement non moins la proie et le produit des fictions dont il participe que ceux, aussi fictifs que lui, dont il égrène la liste, il sait devoir partager les mêmes faiblesses et en somme la même nature ténue et impalpable que toutes ces êtres et ces choses qu'il lui faut bien décrire comme existantes pour en souligner le caractère fabuleux. Le narrateur, pour pouvoir s'adresser au lecteur, doit se conférer à lui-même le minimum d'existence requise à cet effet et est donc amené à enfreindre sans cesse, par le fait même de dérouler sa narration, le présupposé d'incrédulité qu'il propose à son lecteur de partager avec lui à propos de ces tombereaux de rêveries sans consistance qui font l'objet de son récit, lequel, à lui seul, leur confère à son tour le peu d'existence dont elles sont besoin pour faire leur office et produire leur effet comme échantillons d'un imaginaire omniprésent y compris dans la vie «réelle».

La ténuité ontologique de l'univers de la fantaisie doit d'autant plus être affirmée que cette ténuité constitutive ne donne pas en effet la mesure de sa respectable puissance, de sa fécondité et, à un stade trop avancé, de sa capacité à tout envahir au point de former un

monde parallèle : c'est cette ténuité même qui, en ayant toujours autorisé sa prolifération car il suffit de bien peu de chose pour créer des quantités invraisemblables d'êtres, fait aujourd'hui perdre de vue que sa permanence et sa solidité séculaires voire transhistoriques n'ont jamais reposé que sur la manifestation, en même temps que de son existence, de la fragilité et de la précarité de celle-ci. Ce sont elles qui s'offrent au jeu de l'esprit sans se prêter à la créance et donnent à comprendre que les fruits les plus nombreux mais les moins consistants des activités de l'esprit n'ont dès lors guère plus de substance qu'un rêve. Traditionnellement, le rêve n'est pas le seul moyen pour pénétrer dans ce monde de la fantaisie imaginaire, mais c'est un moyen privilégié et surtout peut-être exceptionnel. Le rêve s'est démultiplié en fantaisies nombreuses, au point que la vie même semble devoir en être le prolongement. Du coup la fantaisie est à vrai dire non plus un moment éphémère passé par le rêveur hors de la consistance du monde mais la chose du monde la mieux partagée lorsque la vie elle-même semble se mettre à son entier service : à entreprendre des actions et fabriquer des machines dans le but exclusif de matérialiser des idées, des pensées ou des figures, on aboutit à cette idée que les idées sont susceptibles d'acquérir la solidité de la matière. Dès lors rêverie et fantaisie usurpent non pas le réel mais leur propre nature : ont-elles jamais prétendu à plus d'être qu'elles n'en ont vraiment ?

On est ici sans doute au cœur de ce qui oppose Hawthorne aux conceptions romantiques de la puissance et du rôle de l'imagination. Pour lui, il semble en effet que la célèbre distinction entre « imagination » et « fancy » que pose Coleridge dans un passage bien connu de la *Biographia literaria*¹ de 1817, ne soit guère opératoire. Le

1. Situé dans le chapitre 13 de l'ouvrage, il s'agit sans doute de l'un des passages les plus connus de la littérature romantique britannique. Bien qu'il ait fait l'objet d'innombrables commentaires, il reste aujourd'hui encore sujet à controverse et réinterprétation. Pour Coleridge, l'imagination est une faculté inventive, alors que la « fancy », plus ou moins subalterne, tient de la mémoire et ne fait que recombiner entre elles les images reçues des sens. Voir le texte dans S. T. Coleridge, *The Collected Works*, vol. 7, *Biographia Literaria* (éd. de 1983), p. 304 *sq*. Pour une histoire du concept de fantaisie, voir l'article développé de Bernard Vouilloux, « Éléments pour l'archéologie d'une notion » (2003).

texte de Hawthorne propose une version délibérément éclectique de l'imaginaire en le présentant comme un lieu unique certes, mais constitué comme lieu parce que s'y rencontrent nombre d'éléments très disparates : l'imaginaire emprunte sans vergogne à différentes écoles qui toutes se rejoignent en lui comme en un lieu d'échange et d'interaction. L'imaginaire est cette entité composite dont n'est exclue aucune conception, aucun aspect de la pensée, de la philosophie, de l'histoire et de la fiction. Poser que puisse exister dans un tel « lieu » le privilège d'un secteur particulier de donner accès à l'être, à de l'être ou à plus d'être que toute autre partie dès lors supposée moins noble au motif que s'y élabore un matériau dérivé de l'expérience ou de la perception, c'est, au minimum, aboutir à une hiérarchie injustifiée et bien peu républicaine des facultés. Mais il y a pire. Une fois posée, la distinction entre Imagination et Fantaisie présente un inconvénient majeur : rien ne permettant d'assigner leurs bornes respectives aux domaines ainsi créés, tous les songe-creux peuvent se prévaloir de la noble « *facultas fingendi* », apanage de l'Imagination, pour faire passer sous ce nom usurpé n'importe quel produit de la Fantaisie qui se pare des prestiges de l'être et de l'existence, comme cela est sa tendance depuis la nuit des temps.

Hawthorne voit donc dans la survalorisation romantique de l'Imagination comme « *Einbildungskraft* », comme capacité d'invention créatrice, un funeste facteur de légitimation des prétentions outrancières à l'être dont se prévaut l'inexistant. Ces prétentions sont paradoxalement un facteur de déclin de l'imaginaire : à vouloir se donner l'être, il perd sa force ; à s'en prévaloir, il perd en puissance ce qu'il croit gagner en pouvoir. Réclamer pour lui la faculté de faire être, c'est lui jouer le plus mauvais des tours. Un récit délibérément imaginaire comme « *La halle de la Fantaisie* » dit, sur le mode de la fantaisie, l'excursion, ou l'incursion, dans un imaginaire de fantaisie : à se présenter comme une allégorie de l'imaginaire, il se refuse l'être à lui-même et, contrairement à l'imagination trop sérieuse des romantiques, n'invite nullement à suspendre l'incrédulité. Il dit ce qu'il est pour mieux se soustraire à l'être, et pour mieux refuser d'entériner, au nom du sérieux de l'imagination, sa propre existence comme celle d'une réalité tangible, il

fournit lui-même un échantillon de ce qu'il dit. Et il se réclame pour cela de la « fancy », faisant même de cette notion le principe universel, le « passeport », qui donne accès au noble édifice de la halle décrite comme un lieu d'échange ou de rencontre où se croisent une grande diversité de conceptions de l'imaginaire entre lesquelles le narrateur ne choisit ni n'arbitre. Il se contente de circuler entre elles : le texte prend ainsi la forme énumérative si fréquente dans les textes de Hawthorne. Cet éclectisme (qui s'étend même à l'architecture du lieu) ne vise pas à préciser la notion de « fancy » ou à imposer une définition ; il viserait plutôt à éviter de la délimiter avec exactitude et pour cela emprunte à différents systèmes et domaines d'application de quoi laisser la concurrence des pratiques en définir le champ par un libre jeu de l'offre et de la demande : la halle est une bourse où l'appréciation qu'on a de la chose est constitutive de la définition même de celle-ci.

S'il y a bien un marché des idées, cette valeur de l'imagination romantique y est outrageusement diffusée, et trivialisée. Victime d'une illusion inflationniste qui la fait se prendre pour plus qu'elle n'est, la fantaisie la plus débridée se vend, sous l'étiquette et avec les caractéristiques réputées être celles de l'imagination sérieuse. Du coup, cette fantaisie dévoyée comme imagination par l'assomption du sérieux que donne le passage à l'acte, à l'action et à la mise en œuvre, méconnaît sa nature véritable de faculté purement imaginative, et s'abîme, comme l'imagination romantique elle-même, dans l'orgueil de sa capacité pourtant banale et fort répandue à créer des mondes. Devenue trop consciente et sans doute trop fière, elle acquiert d'elle-même un trop haute opinion pour ne pas se prendre outrageusement « au sérieux » lorsqu'elle charge son propos de tout le poids d'une matière dense faite d'associations assemblées sans suture et sans soudure entre elles (ce qui est le sens étymologique du verbe allemand « dichten » qui désigne l'acte d'amalgamer la matière en une masse continue épaisse et cohérente).

En redonnant son vrai nom de fantaisie à l'imagination romantique, qui n'a que trop bien réussi à contaminer du poids de son sérieux les aberrations ordinaires, il était logique que Hawthorne adopte un ton

en rapport. La satire ouverte et directe supposait trop de véhémence, qui ne fait pas bon ménage avec la légèreté de la fantaisie dont le texte constitue lui-même un échantillon ; or la satire supposait aussi et peut-être surtout que le locuteur, narrateur ou porte-parole de l'auteur ne se situe pas à l'intérieur du champ dont il parle : il ne pouvait s'adonner à la critique acerbe ou fustiger les moeurs ou dénoncer les illusions que depuis une position discursive située hors du champ de l'objet attaqué par la causticité d'un propos qui porte la marque d'une vérité détenue par la raison et proclamée au nom de la lucidité supérieure dont peut toujours se prévaloir une entreprise de désenchantement. Hawthorne, lui, entendait jouer le jeu de l'enchantement et rattacher à la fantaisie nombre des projets de réforme caractéristiques de l'époque tant dans le domaine de la politique et de la société que sur la plan de l'entendement.

En y associant le nom de leurs promoteurs lors de la première publication du texte, il faisait droit aux exigences topiques de l'actualité. En retranchant la plupart de ces noms lors de la republication en volume, il indiqua *a posteriori* qu'un aspect particulier du cahier des charges défini dans son programme éditorial par Lowell était et avait toujours été non seulement compatible mais convergent avec la tonalité de son propre texte. Une citation de Bacon est affichée en exergue du premier numéro du *Pioneer* : « Reform therefore without heresy or scandal of former times and persons ; but set it down to thyself as well to create good precedents as to follow them. » Cette citation définissait une démarche de critique irénique que Lowell précisait dans un éditorial rédigé par lui pour ce même premier numéro de son magazine afin de s'opposer aux nationalistes au nom d'une conception différente de la littérature nationale : partisan d'une littérature qu'il appelle « naturelle » fondée sur l'espérance d'une vaste fraternité des hommes, il ne veut pas d'une littérature « nationale » « diseased, in so far as it appeals to some climatic peculiarity » et dont les qualités sont définies par référence à des critères et idéaux étroitement patriotiques. Bref, il faut défendre l'idée de littérature nationale contre les atteintes faites et les attaques conduites au nom d'un nationalisme étroitement

conçu par des nationalistes trop fervents, enfermés dans une logique politique : il n'y a pas de pire obstacle à l'émergence d'une littérature nationale aux États-Unis que des productions littéraires faites pour déferer aux exigences des nationalistes et réalisées pour satisfaire une demande trop exclusivement d'ordre politique. Or Lowell proclamait très explicitement la nécessité et la validité de cette distance au champ du politique et déclarait que, parce qu'elle fait appel à l'imagination pour reconstruire l'histoire, il est légitime de penser les invraisemblances de la « romance » compatibles avec le progrès démocratique et républicain malgré ce que cette référence aux romans d'amour et de chevalerie charrie de l'oppression caractéristique du modèle de la société médiévale. Dans un pays marqué non seulement par la grandeur incomparable des paysages (comme le veulent les nationalistes fanatiques) mais aussi par les indices du progrès que sont les bateaux à vapeur et les chemins de fer, on ne peut, si l'on est un nationaliste conséquent, exalter les uns et dénigrer les autres car les deux sont constitutifs de la Nation. Il convient donc de les concilier et on sera ainsi, au surplus, en phase avec l'époque. Mais Lowell pour défendre ses idées n'entend pas polémiquer avec les nationalistes comme avec des adversaires ; il définit la tonalité particulière qu'il souhaite pour son magazine par le terme un peu inattendu de « gentleness » :

Let us learn that romance [...] ever was and is an inward quality, the darling child of the sweetest refinements and most peaceful amenities of peaceful gentleness [...] We would fain have our journal, in some sort at least, a journal of progress, one that shall keep pace with the spirit of the age, and sometimes go near its deeper heart. Yet while we shall aim at that gravity which is becoming of a manly literature, we shall hope also to satisfy that lighter and sprightlier element of the soul, without whose due culture the character is bound to degenerate into morose bigotry and selfish precisianism. To be one exponent of a young spirit which shall aim at power through gentleness [...] is our humble hope [...]¹

Cette « gentleness » est ici en somme la qualité essentielle d'un « gentleman » : délaissant les niaiseries du sentiment aussi bien que les moroses grossièretés du militantisme partisan, il saura introduire dans

1. Tous les extraits donnés sont cités dans Horace Elisha Scudder, *James Russell Lowell. A Biography* (1901), p. 104-105.

son propos plein d'une mâle gravité l'ardeur primesautière qui sied à une âme bien née, et qui tiendra de sa légèreté même son légitime pouvoir. Mais la « gentleness » est aussi le régime auquel est soumise la « romance », l'œuvre d'imagination dont le matériau est l'histoire y compris nationale, mais qui ne se sent pas tenue par les contraintes de l'historicité. Elle relève du régime pacifique de la « gentleness ». Ainsi tente de s'élaborer le modèle d'un imaginaire de la fantaisie non polémique qui préconise une critique apaisée dans un pays que les écrivains voient en proie à de telles divisions partisanes qu'il ne peut concevoir d'avoir sa littérature indépendante hors des lignes de partages idéologiques et politiques qui le divisent en « sections » et en font une mosaïque d'intérêts partisans, multiples et opposés. La littérature qui veut exister dans un tel pays le fera au nom de l'imagination mais ne pourra éviter de tenir compte de l'existence de lignes de partage qui ne structurent pas la littérature comme produit de l'imagination mais qui structurent à coup sûr le champ où elle est appelée à s'inscrire lorsqu'on la lit. C'est parce qu'elle sera presque certainement reçue dans un cadre que déterminent des critères d'appréciation idéologiques et partisans (dont elle s'efforce de nier la pertinence dans le processus de son émergence) qu'elle doit éviter tout malentendu en évitant de se présenter comme une instance où un débat relevant du et de la politique se poursuit sous d'autres formes et par d'autres moyens. Dans de telles conditions, la fantaisie, comme la romance et toute appellation qui peut contribuer à ne pas la rendre « crédible », est le moyen que la littérature se donne pour s'assurer, dans l'ordre du discours, une place qu'elle obtient en se refusant à elle-même le « sérieux » dont le discours ouvertement politique sert à revendiquer le monopole.

On peut donc se demander si Hawthorne n'est pas en train de parfaire avec un texte comme « La halle... » l'apprentissage de la fantaisie et de ses usages pour s'inscrire comme auteur de textes anonymes et/ou mineurs qui trouvent leur débouché naturel dans un champ des magazines et périodiques semblant obéir aux divisions du champ idéologique et politique pour calquer sur elles leurs diverses

lignes éditoriales, tout en accueillant des textes qui en pratique n'y répondent pas toujours, ou seulement de manière très partielle et parfois difficile à apprécier. Par nature en effet les magazines sont des « miscellanies » (titre ou sous-titre fréquent dans le champ), des « mélanges » qui accueillent des écrits divers, de divers genres et de diverses provenances : moyen de publication polytextuel, le magazine fait dans sa pratique le deuil de l'homogénéité qu'il proclame ou parfois sous-entend dans son titre. C'est le cas par exemple de la bien nommée *Democratic Review* : si les éditoriaux souvent écrits par O'Sullivan élaborent ou proclament une vision « démocrate » de la culture, lorsque même ils parlent de culture, ce qui est loin d'être toujours le cas, on a parfois du mal à déterminer ce qu'il y a de « démocrate » dans le fait de publier tel poème ou dans la teneur dudit poème. L'éclectisme du contenu est alors le meilleur garant que la démocratie n'est pas confisquée par le Parti démocrate.

Dans ces conditions, et pour revenir au cas particulier de Hawthorne, l'affichage du statut mineur ou fantaisiste du texte demeure souvent le moyen premier pour l'auteur de ne pas sembler contrevénir à ce qui peut s'afficher de la ligne éditoriale du magazine puisque ce qui se dit dans le texte ne pourra pas être mis sur le compte d'un propos « sérieux ». La multiplication des récits-cadres, les chevauchements ou entrecroisements d'instances narratives, les jeux sur les figures, les outrances ou les dérives de la diction sont autant de moyens que le texte invente pour saper sa propre crédibilité, mais ce sont aussi les mêmes moyens par lesquels il s'invente comme texte qui ne vise pas à la crédibilité mais veut inciter l'esprit au jeu avec ses propres capacités d'invention et l'inciter à créer ou valider pour cela ce que Hawthorne appelle dans son avant-propos à *La Lettre écarlate* le « territoire neutre » de la « romance ». Peut-être à ce stade de la fantaisie l'a-t-il effectivement inventé à défaut de l'avoir déjà nommé.

Le Grand Visage de pierre

Titre original : « The Great Stone Face »

Comme nombre de « contes », celui-ci connut deux publications du vivant de Hawthorne : l'une en magazine, la suivante en recueil. La composition des recueils autographes ne tient que rarement compte de l'ordre chronologique de publication : bien que paru avant en périodique, « The Great Stone Face » se retrouve en deuxième position après « The Snow Image » dans le recueil éponyme publié en 1854 afin de regrouper des textes remontant, pour nombre d'entre eux, à la première décennie de la carrière de Hawthorne. C'est aussi vers cette époque, à la date du 4 janvier 1839 qui figure dans les *Carnets américains*, qu'aurait été conçue ce qui peut ressembler à une ébauche de ce texte :

The semblance of a human face to be formed on the side of a mountain or in the fracture of a small stone, by a *lucus naturae*. The face is an object of curiosity for years or centuries, and by and by a boy is born, whose features gradually assume the aspect of that portrait. At some critical juncture, the resemblance is found to be perfect. A prophecy may be connected¹.

Dans ce synopsis, la prophétie a un caractère incertain et même clairement optionnel ; le visage, lui, pourrait aussi bien être une image située dans l'anfractuosité d'une petite pierre. Il semble que Hawthorne songe alors principalement mais pas exclusivement à un « objet de curiosité », sur le modèle des pierres paysagères que l'on peut trouver rassemblées dans ce qu'on appelle justement et joliment un « cabinet de curiosités ». Dans le conte publié, le visage est devenu gigantesque et la prophétie constitue un ingrédient essentiel. Le support de publication en fut *The National Era*, un hebdomadaire de quatre pages grand format sur sept colonnes étroites, à la typographie très serrée et pour tout dire plutôt touffue : le texte de Hawthorne y parut sous son nom dans la livraison du 24 janvier 1850.

Le titre du périodique à lui seul eût appelé le changement d'échelle qui distingue nettement le texte publié de l'ébauche primitive : la question

1. *American Notebooks*, p. 184.

soulevée par le conte est en effet celle de l'individu représentatif de la Nation, du héros local qui acquiert une réputation nationale tout en demeurant l'homme du peuple qui jamais ne recherche ou ne gagne argent, honneurs ou pouvoir. C'est là une variation sur cette vieille fable américaine déjà présente dans le mythe de Cincinnatus qui circulait à l'époque de la Révolution, celle du héros obscur qui retourne vaquer à son quotidien après avoir servi le peuple et la Nation, sans rien demander ni obtenir en retour pour les services qu'il a rendus. Harvey Birch, l'espion de James Fenimore Cooper dans son roman éponyme de 1822, est lui aussi voué aux rôles obscurs d'auxiliaire méconnu qui fait advenir les grands événements tout en étant voué à demeurer dans l'ombre de l'Histoire dont il est pourtant le vrai héros. La fable donc, n'est pas nouvelle ; elle connaîtra d'autres avatars jusque dans les films où Frank Capra met en scène M. Smith qui se rend à Washington, centre du pouvoir.

Parce qu'il est représentatif de la nature démocratique de la Nation, le grand homme ou le héros en régime de démocratie est un improbable et intenable oxymore : un héros sans signe de grandeur et sans consécration, et même sans confiance en lui-même ni conscience de lui-même, fondatrice en lui de l'être qu'il est. S'il est ce qu'il finit par être, il ne l'est pas par essence ou par nature, moins encore par prise de conscience, mais uniquement par le biais d'une reconnaissance universelle, acte mental collectif qui lui est extérieur et ne résulte pas d'un bilan de ses actions : pur phénomène, jamais noumène, il ne répond pas aux critères du génie comme moyen que la nature, ou l'histoire, se donneraient à elles-mêmes pour exprimer leur potentialités. Sorti du peuple, le héros démocratique est reconnu par le peuple non parce qu'il lui est en toutes choses supérieur ou s'en distingue en quelque façon mais parce qu'il n'est justement que son égal, à peine moins ordinaire et en cela remarquable. Alors que tous reconnaissent en lui l'incarnation du Grand Visage qui confère une identité à la Nation sur laquelle dès longtemps il veillait, lui en doutera à jamais. La prophétie s'accomplit sans que le « héros » ait, lui, jamais rien accompli dans l'ordre de ce que l'on attendait en espérant voir arriver

un individu surdimensionné et advenir quelque âge héroïque. Or le grand homme, qui s'avère à tous points de vue modeste, mais jamais empreint de médiocrité bourgeoise, n'a rien fait ni dit ni écrit et n'a donc aucune assurance car il n'est pas jugé à l'aune de ses actions. Il a l'audace paradoxale de ceux qui ne sont ce qu'ils sont que par la volonté et la reconnaissance de tous les autres, qui lui ressemblent et en cela se méconnaissent en lui dans leur grandeur, qu'ils ignorent. C'est même paradoxalement cette ignorance et le doute que cela entraîne chez lui qui valide l'authenticité de son génie : celui-ci n'est pas inhérent à lui-même et ne préexiste pas à sa découverte tardive et inopinée, quoique sa venue soit prophétiquement annoncée. Ernest qui n'est point ici la manifestation d'une identité cachée préalable et progressivement révélée, est aussi à l'opposé à peu près exact de la doctrine d'Emerson, pour qui la confiance en soi est première, et pose en l'exposant le moi qui reçoit ensuite le suffrage de tous mais, dans une espèce de fausse rencontre, rejoint, à partir de prémisses opposées, l'idée émersonienne d'un moi qui n'est jamais jugé au prorata de ses actes ou tenu pour comptable des conséquences d'un passé qui ne saurait peser sur lui ou lui dicter un comportement au nom de la cohérence de son être, qu'il est seul susceptible de déterminer sans que jamais ses actes le jugent, car il est toujours ailleurs, toujours un peu plus loin. Au héros démocratique on ne rend aucun culte.

Il n'est évidemment pas indifférent que ce soit au final le poète qui proclame l'évidence qui vient de se manifester : la grandeur du grand homme se constate, elle ne se décrète pas, pas plus qu'elle ne se décide. Ce n'est pas une de ces choses que l'on met aux voix. Les formes politiques ou quasi-politiques de la démocratie ne produisent pas le grand homme que la Nation démocratique mérite, espère et attend : le ploutocrate, le militaire-politicien et l'orateur qui se succèdent pour tour à tour conquérir l'approbation du peuple et briguer auprès de lui le pouvoir de le guider veulent obtenir et obtiennent pour un temps gain de cause au prix d'une tromperie que dénonce le conte. Ces grands personnages servent plus leur ambition que le peuple ; ce ne sont que de grossières caricatures, et le peuple est certes de bonne foi

mais, naïf car trop impatient de son grand homme, il se méprend sur la nature de sa grandeur. Le poète, dernier prétendant à l'incarnation de la Nation après que toutes les autres formes de grandeur ont montré leur limites, n'est pas lui-même, en fin de compte, le grand homme qu'elle attend : ce n'est pas par la littérature ou dans la personne du littérateur exerçant un magistère spirituel, intellectuel ou moral que la Nation trouvera son héros représentatif, mais c'est bien lui qui, tout en confessant qu'il ne saurait être celui que tous attendent, possède les traits qui se rapprochent le plus de ceux du Grand Visage. Ce qu'il révèle, en révélant à tous la ressemblance d'Ernest, c'est en somme la nature non politique, voire a-politique du héros national, et le caractère non matériel et non historique de sa personne, car une ressemblance n'est évidemment pas une incarnation mais bien une représentation, en un sens tout autre que politique ; celui qui s'enrichit, celui qui conquiert des territoires pour son pays ou qui met le verbe au service de ses idées politiques n'est en aucun cas le grand homme représentatif qu'il croit être ; seul le littérateur est en situation de savoir et de faire savoir que la grandeur du Grand Visage est une image-nation qui ne tient point son existence, et son exigence d'être, de la nécessité d'une quelconque incar-nation : la nation faite homme de chair et de sang, et faite par des hommes de chair et de sang, est la simple traduction, dans le trivial des succès mondains et des existences empiriques, d'une promesse faite dès longtemps et qui s'accomplit non point, comme l'eussent voulu les puritains auxquels le discours politique et religieux a beaucoup emprunté, dans l'impossible accomplissement historique d'un plan divin ou, comme Emerson le prônait, dans « l'apocalypse de l'esprit », mais dans cette forme anti-apocalyptique, gentille et souriante par excellence qu'est une image de la nation faisant appel à l'imagination, voire à la fantaisie, pour ne pas rester imaginaire, et donc négligeable. Car elle a la solidité et la permanence du roc où elle se dessine, pour autant, comme le signale le narrateur, qu'on la voie à bonne distance et qu'on tienne compte de l'éénigme sans cesse reconduite de son sourire bienveillant, mélange de tendresse et de ce scepticisme qui sied aux choses que notre esprit se donne comme

fantaisie pour en jouer : en sachant qu’elles tiennent leur vérité de ce qu’on sait déjà à leur propos, à savoir qu’en nous les donnant, nous les verrons paraître plus réelles du fait même que nous nous les sommes données, nous voyons dans quelle exacte mesure nous ne pouvons pas vraiment « y croire » mais c’est justement pour cela que nous leur faisons une sorte de confiance car elles ne nous leurrent pas sur leur prétention à être substantiellement différentes de ce qu’elles sont en effet : elles sont le résultat de l’action même par quoi nous nous les sommes données qui en est constitutive mais, une fois données, elles ne se laissent pas rabattre sur cette action ; elles se présentent comme ayant cette sorte d’existence de fantaisie qui n’a aucune prétention à l’être, et ne relève point de la révélation ontologique ni ne participe de l’imagination au sens exalté des romantiques anglais et exhibe comme fondement de ce qu’elle est cette absence même de prétention. Le Grand Visage serait alors l’une de ces choses qui existent sans être et qu’on risque fort, à vouloir leur imposer trop d’être, de perdre de vue.

La publication d’un texte qui pose l’idée que la Nation est de nature imaginaire, en disqualifiant l’action politique et les formes les plus institutionnelles de la démocratie politique, peut paraître étonnante à un double titre. D’une part *The National Era* où il fut publié n’est pas un périodique ordinaire ou quelconque, mais l’organe pratiquement officiel du mouvement politique « free soil » ; c’est à ce titre le plus connu et le plus lu à l’époque des journaux abolitionnistes. Moins éphémère que bien d’autres publications de ce type et bien mieux diffusé, *The National Era* est en effet resté dans les mémoires : un an après la parution de « The Great Stone Face » dans ses colonnes, le journal y commençait la publication en feuilleton du *Uncle Tom’s Cabin* de Harriet Beecher Stowe, premier roman abolitioniste à atteindre une renommée presque mondiale et des tirages sans précédent lorsqu’il parut sous forme de livre. L’autre sujet connexe d’étonnement est que Hawthorne publie un tel texte dans un périodique ouvertement abolitioniste alors que lui-même, conformément à la doctrine constante d’une large fraction du Parti démocrate, s’opposait à l’abolition immédiate de l’esclavage et n’envisageait pas qu’elle pût avoir lieu dans

un avenir proche, notamment pas par voie législative. C'est ce que Hawthorne expose dans la biographie de campagne qu'il écrit en août 1852 pour son ami Franklin Pierce et qui parut sept semaines avant les élections de novembre 1852, remportées par Pierce haut la main. Au chapitre 6 de *The Life of Franklin Pierce*, Hawthorne rappelle la constance des positions anti-abolitionnistes du candidat démocrate, ainsi que l'argument principal qui les justifie – l'abolitionnisme fait courir un danger mortel à l'intégrité de l'Union et compromet deux siècles de conquête de la « wilderness » :

[...] it was impossible for him not to take his stand as the unshaken advocate of Union, and of the mutual steps of compromise which that great object unquestionably demanded. The fiercest, the least scrupulous, and the most consistent of those who battle against slavery recognize the same fact that he does. They see that merely human wisdom and human efforts cannot subvert it, except by tearing to pieces the Constitution, breaking the pledges which it sanctions, and severing into distracted fragments that common country which Providence brought into one nation, through a continued miracle of almost two hundred years, from the first settlement of the American wilderness until the Revolution.

Il est également rappelé que l'anti-abolitionnisme n'équivaut pas, en théorie du moins, à une approbation de l'esclavage dans son principe, mais constitue seulement une opposition pratique ; bref, l'anti-abolitionnisme est en fait un anti-anti-esclavagisme qui laisse ouverte la possibilité de l'abolition, même si le moment n'en est pas déterminé ou prévisible :

Those northern men, therefore, who deem the great causes of human welfare as represented and involved in this present hostility against southern institutions, and who conceive that the world stands still except so far as that goes forward – these, it may be allowed, can scarcely give their sympathy or their confidence to the subject of this memoir. But there is still another view, and probably as wise a one. It looks upon slavery as one of those evils which divine Providence does not leave to be remedied by human contrivances, but which, in its own good time, by some means impossible to be anticipated, but of the simplest and easiest operation, when all its uses shall have been fulfilled, it causes to vanish like a dream.

À la lumière de tels engagements et positions politiques plutôt conciliaires et pour le moins attentistes, que la critique a beaucoup reprochées à Hawthorne au cours des vingt dernières années, on peut en somme

être surpris que ce qui ressemble à une contradiction n'ait guère retenu l'attention. Car il ne fait aucun doute que *The National Era* où Hawthorne publie «The Great Stone Face» est un périodique ouvertement abolitionniste dont les positions politiques sont ou paraissent à première vue très opposées à celle d'un démocrate comme Hawthorne, qui n'en ignorait rien. Ces positions étaient publiques et revendiquées. On lit ceci dans le «Prospectus of *The National Era*, Gamaliel Bailey, Proprietor and Editor, John G. Whittier, Corresponding Editor», avertissement destiné au public et aux éventuels collaborateurs de l'hebdomadaire, que l'on trouve imprimé en fin du volume 3 (décembre 1849-mars 1850) de la *Massachusetts Quarterly Review*, revue trimestrielle («quarterly») dirigée par Theodore Parker :

The National Era is now so widely known as an anti-slavery, a political and literary newspaper that it is needless to indicate in detail its peculiar features. Its central idea is the Brotherhood of the Human Race and that idea pervades its Politics and gives color to its Literature. Its aim is to be independent in all things, neutral in nothing that concerns sound morals or the public welfare. Formerly deeply sympathizing with the Liberty movement as it does now with the free soil movement, the principles of which it earnestly advocates, it is yet the organ of no party, but holds itself at perfect liberty to condemn or approve [...]

Mais la situation est fort complexe dans le détail ; comme l'explique l'historien Eric Foner¹, le parti dit de la Terre libre («Free Soil») «numbered in its ranks the most vulgar racists and the most determined supporters of Negro rights, as well as all shades of opinion between these extremes». Ce «parti» (dont l'implantation est en fait très localisée) n'en est pas un au sens moderne d'une organisation nationale hiérarchisée et structurée ; c'est plutôt un mouvement dont les mots d'ordre ne constituent pas une doctrine, mais une plate-forme. Les militants et partisans se retrouvent autour de l'idée globale d'interdire l'extension de l'esclavage dans les nouveaux territoires adjoints à l'Union, qui n'est pas toutefois incompatible avec l'idée que, en soi, l'existence d'une population noire sur le territoire de l'Union constitue par elle-même une incitation au maintien et à l'extension de l'esclavage,

1. Dans *Politics and Ideology in the Age of the Civil War* (1980), p. 92.

et il est donc hors de question d'accorder le moindre droit aux noirs une fois l'esclavage aboli. L'existence des noirs et leur présence sur le territoire de l'Union est ainsi pour certains « free-soilers » par principe incompatible avec l'idée même de démocratie...

Comme le montre Foner, *The National Era* combattait en fait de telles positions mais, d'une part, nombre de démocrates étaient passés à la concurrence plus qu'à l'ennemi en changeant d'affiliation pour devenir des « free-soilers », et de toute façon les frontières idéologiques entre démocrates et « free-soilers » étaient et restèrent mouvantes et perméables ; d'autre part, dans le champ de la lutte anti-esclavagiste, *The National Era* était une publication bien moins radicale (mais beaucoup plus diffusée même si elle avait une force d'impact plus limitée) et plus préoccupée de l'avenir de la Nation défini en termes politiques (comme l'indique son titre) que *The Liberator* de William Lloyd Garrison, hebdomadaire militant exclusivement consacré à la cause sacrée de l'abolition (comme l'indique aussi son titre), qui combattait l'esclavage d'un point de vue presque exclusivement religieux et moral (sans compromission avec la politique et les intérêts de l'un ou l'autre des partis en présence) et était donc considéré comme un organe donnant voix aux positions les plus extrémistes en la matière, au point que Garrison, toujours intransigeant, se brouilla avec Frederick Douglass, noir, ex-esclave, auteur d'une autobiographie demeurée célèbre et le plus grand intellectuel afro-américain de l'époque, lorsque celui-ci osa en 1851 émettre l'idée que l'on pouvait utiliser la Constitution des États-Unis comme une arme politique et légale contre l'esclavage. Or dans l'éditorial du premier numéro de *The Liberator* en 1831, Garrison avait écrit : « I do not wish to think, or speak, or write, with moderation [...] I am in earnest – I will not equivocate – I will not excuse – I will not retreat a single inch – AND I WILL BE HEARD. »

Un tel contexte global donne toute sa portée au contexte plus restreint, celui du choix d'un support de publication pro-abolitionniste par un anti-abolitionniste comme Hawthorne : le nom d'Ernest (homophone de « *earnest* ») donné au personnage de son improbable héros démocratique ne manquait sans doute ni de sel ni de sens. Tout le monde

trouvait son compte à une improbable collaboration : le «prospectus» de *The National Era* déclarait après tout que cette publication «is yet the organ of no party» et publier en janvier 1850 le texte d'un démocrate notoire (avec tout ce que cela implique) qui deux mois plus tard, en mars 1850, raconte dans «Les bureaux de la douane», prologue à *La lettre écarlate*, les mésaventures que lui valent ses accointances politiques, le prouvait suffisamment; ce signe d'ouverture montrait la souplesse et la modération d'une ligne éditoriale qui n'était pas inféodée à une ligne électorale ou politiquement définie. Dans ces conditions, et sur un plan ponctuel, ce qu'Ernest présente de discréption, de modération et d'effacement fait ainsi contraste avec la parole toujours flamboyante, radicale et engagée d'un Garrison «in earnest». Il n'est pas impossible que les lecteurs de *The National Era* aient saisi, dans le cadre fourni par la rivalité fantôme mais permanente avec le camp d'en face – non pas les pro-esclavagistes mais les partisans de l'abolition immédiate –, cette plaisante allusion à la radicalité morale et transpolitique de Garrison, implicitement accusé de consentir au sacrifice de l'unité de la Nation sur l'autel d'une intégrité morale poussée, selon ses détracteurs, jusqu'au fanatisme. Avec l'«Ernest» de Hawthorne, on pouvait être sérieux et engagé jusque dans la fantaisie apparente qui véhiculait en fait un souci permanent de la grandeur de la Nation.

Sur un plan plus large, et du point de vue de l'auteur et de la nature même du texte littéraire, le fait (ironique) que l'écrivain soit simplement le révélateur, par lui-même et non par ses œuvres, de l'identité entre Ernest et le Grand Visage est révélateur, à son tour, de l'embarras où se trouve tout écrivain qui, comme Hawthorne, doit, ainsi qu'on l'attend de lui et il en est conscient, donner une littérature à la Nation, mais n'est en mesure de le faire que si la Nation ne définit pas ce qui fait sa grandeur et celle de ses grands hommes en termes stricts d'engagement politique comme facteur de l'action historique dans la matérialité du monde. Il ne faut pas trop attendre en termes politiques et de résultats matériels des œuvres de l'écrivain ou du poète. Les prophéties politiques prises au pied de la lettre ne sont que des leurre et des faux-semblants. La prophétie glorieuse de la

grandeur nationale mérite mieux qu'une interprétation littéraliste. Dans la perspective de la « Grande Nation de l'Avenir », la « destinée manifeste » elle-même ne saurait être réduite à un projet politique de conquête territoriale, même si elle est l'invention d'un démocrate, John L. O'Sullivan, fondateur et rédacteur en chef d'un périodique célèbre, *The United States Magazine and Democratic Review*, dont Hawthorne est un fréquent collaborateur. La part d'imaginaire qui entre dans l'entreprise littéraire, comme dans la construction de la Nation, est en effet prépondérante, et il faut pour révéler la Nation à elle-même en littérature une convergence de la littérature et de la Nation, débouchant l'une et l'autre en « territoire neutre », dépeuplé et éclairé par la lumière de la lune comme dans la scène familiale, spectralisée et quasi onirique que déploie l'écriture dans « Les bureaux de la douane » : « territoire neutre » au lieu du « sol libre » des « territoires » (c'est le terme technique employé) dont la population demande son adhésion à l'Union comme État, esclavagiste ou non. Il n'y a en effet personne dans ce « territoire neutre », qui est du coup à l'abri des errements des foules constituées en corps politique ; ce n'est plus la « wilderness » qui appelle le peuplement mais la pièce familiale, le salon, la chambre qui sont idéalement vides d'habitants, et c'est une scène d'intérieur qui ne demande qu'à devenir scène intérieure sans tout à fait renoncer non plus au souvenir de ses fonctions diurnes, mais sans être occupée par quiconque. Ainsi s'opère le déplacement de la scène, qui glisse de la chose publique à la sphère privée ; la scène vide est alors simplement donnée à voir comme changée par l'éclairage froid qui n'est pas celui de la vie réelle, comme un univers où les statues de neige sont changées en hommes et femmes par le regard du lecteur dans le même cadre familial de sa chambre ou de son salon. L'auteur, pour sa part, refuse d'être celui qui anime ses personnages ; ce sera au lecteur d'être l'âme de ces allégories qui n'ont pas en elles-mêmes le principe de leur existence, et sont entièrement dépolitisées. Elles parlent non à l'électeur mais au lecteur absenté du lieu où il se tient habituellement pour lire ; le texte lui offre une vue de sa place

vide, représentée par le cadre défamiliarisé de sa lecture, dont il aurait disparu avec ses familiers et qu'il doit habiter de nouveau.

L'écrivain ne se conçoit pas, dans cette perspective, sur le modèle de l'artiste en quête du beau : dans le conte «*The Artist of the Beautiful*», l'artiste ne construit, en fait d'âme («psyche») qu'un papillon mécanique mais il tire une légitimité paradoxale du fait que son papillon est démolî par la main grossière et capricieuse d'un nourrisson inconscient et que lui-même est en butte à l'hostilité de son entourage composé de rustres à l'esprit fruste ou superficiel. La question du sort de l'artiste en régime démocratique se pose, et le mépris où l'on tient généralement celui-ci ferait aisément passer l'élitisme artiste dont le personnage principal du conte est l'incarnation pour une preuve de génie ; la situation créée par le conte de Hawthorne est en fait beaucoup plus ambiguë, et plus complexe, que celle qui consisterait à déplorer le triste et lamentable sort de l'artiste de génie, géant dont les ailles énormes l'empêchent de marcher, et méprisé par le peuple ignorant. Le peuple est fruste certes et en proie aux préjugés, mais prendre le parti de l'artiste revient à surestimer la beauté pourtant patente du papillon, à en ignorer la matérialité mécanique, d'où découle la précarité d'un tel appareil qui, quoique admirable, demeure animé non par quelque abstraite beauté mais par un dispositif ingénieux fait de rouages et de ressorts. Il y a en effet confusion dans la conception de l'art entre l'exaltation de l'artiste et la qualité purement mécanique du genre de beauté dont il n'est que l'inventeur ; cet artiste-là est un mécanicien, de génie certes, mais un mécanicien quand même et son papillon un jouet sophistiqué, trop compliqué et fragile pour l'usage pratique auquel sa qualité mécanique le destine dès l'instant où le hasard fait qu'il l'est. Lorsque l'enfant s'en empare, et qu'il apparaît comme le jouet mécanique qu'il semble devoir être, alors, devenu ce jouet, le papillon ne dure pas longtemps dans des mains inexpertes. Hawthorne se montre ici pragmatique par ironie et peut-être surtout fonctionnaliste : la formule «form follows function» résume le principe du fonctionnalisme dont l'inventeur, le sculpteur Horatio Greenough, est un contemporain de Hawthorne et, comme lui, d'obédience démo-

crate et collaborateur de la *Democratic Review*. Un art pour remplir sa fonction vis-à-vis de la Nation sera démocratique. Le but de l'art démocratique n'est donc pas la quête de la beauté, mais l'adaptation à sa fonction qui est de parler d'elle-même à la démocratie pour la révéler à elle-même comme beauté. La beauté « artiste » qui vise à revendiquer pour un art la transcendance de l'idée de beauté est une notion élitiste, et non seulement un art démocratique ne saurait avoir pour fonction la quête d'une beauté métaphysique située au delà des apparences, mais l'artiste en démocratie se méprend du tout au tout lorsqu'il présente cette quête ontologique de la beauté comme une priorité et la met en avant par des instruments théoriques et théorétiques, car alors il encourt le mépris des gens et compromet par là l'existence même de l'art et jusqu'à sa possibilité. Si la beauté doit prendre une forme mécanique, elle la prendra si cela permet de l'appréhender, mais alors elle court le risque d'être confondue avec la fragilité de son support.

Dans « Le Grand Visage de pierre », l'accent est mis sur un point différent : la fonction de l'art en démocratie est bien celle d'un jouet non point minuscule, mécanique et matériel comme le papillon de l'« artiste du beau » mais, comme le Grand Visage, gigantesque, impalpable, visible seulement de loin et qui semble façonné par la Nature elle-même lorsqu'elle est d'humeur à la fois badine et majestueuse. Cet « art » là n'est pas produit par l'artiste en tant que personnalité au moi surpuissant, comme artifice génial qui ne serait pourtant que le fruit toujours besogneux et matériel de ses travaux, simple miroir (autre sens de psyché) du narcissisme qui tient lieu à l'artiste d'inspiration. L'artiste national est celui qui rend à la démocratie le service de lui faire prendre conscience collectivement de ce que la Nation recèle en tant que telle des trésors de grandeur qui consistent justement en la modestie souriante des citoyens qu'elle façonne par le principe démocratique et en l'apaisement de tous les conflits et rivalités qui y divisent et déchirent le champ politique, dont la division compromet « sérieusement » ce que l'idée même de Nation et de démocratie unifie et concilie. De ce point de vue, il est significatif que l'« artiste du

beau » porte, dans le conte éponyme de Hawthorne, le nom évocateur et oxymorique d’Owen Warland, qui évoque l’utopie (par référence à Robert Owen et à sa communauté coopérative de New Harmony) d’un art qui irait s’inscrire, tout en prétendant demeurer art, dans un champ politique que régiraient et que d’ailleurs régissent ouvertement des principes politiques qui sont facteurs de guerre entre les factions, les sections et bientôt les États. À l’artiste ironiquement nommé « pays de guerre » malgré un prénom qui évoque la bienveillante utopie d’Owen, Hawthorne associe un art égaré par son propre élitisme, incompris des gens auxquels il s’adresse et prêt à être annexé par la politique comme retraduction de la guerre entre les factions. Est présentée comme salut de l’art, et singulièrement de l’art d’écrire, sa convergence avec la Nation comme démocratie à l’horizon imaginaire de la fantaisie du Grand Visage, mais le salut de la Nation n’ira pas sans l’émergence au plus près du « territoire neutre », version nocturne et onirique de cette sphère privée que connaît et fréquente intimement tout lecteur et non point retraduction atténuée des conflits politiques qui divisent et déchirent la sphère publique.

L'image de neige. Miracle enfantin

Titre original : «The Snow Image. A childish Miracle»

Ce texte qui figure en ouverture du dernier volume de contes de Hawthorne, lui donne son titre : *The Snow Image and other Twice-told Tales*. L'ouvrage fut publié en décembre 1851 (mais daté de 1852) chez Ticknor, Reed and Fields à Boston et simultanément à Londres chez Henry G. Bohn, accompagné d'une préface dédicatoire au mentor et ami Horatio Bridge. Hawthorne, après avoir rappelé leurs jeunes années à Bowdoin College, et leurs escapades extra-universitaires le long des rives verdoyantes de l'Androscoggin aux eaux poissonneuses, y indique que le volume rassemble «a few articles which were left out of my former collections» :

Some of these sketches were among the earliest that I wrote, and, after lying for years in manuscript, they at last skulked into the Annuals and Magazines, and have hidden themselves there ever since. Others were the production of a later period; others, again, were written recently¹.

Le conte «The Snow Image» relève apparemment de cette dernière catégorie des «textes récemment écrits», même si cette apparence est un peu trompeuse. Il est paru pour la première fois dans *The Memorial*, New York, George P. Putnam, 1851, volume d'hommage après décès «written by friends of the late Mrs. [Frances Sargent] Osgood» comportant 346 pages et une dizaine de gravures sur acier. Le texte de Hawthorne, assorti de la mention de son nom, occupe les pages 41 à 58 de cette publication. Au moment de sa parution, le volume fut ainsi décrit dans *Littell's Living Age*, un magazine publié à Boston :

It is designed as a souvenir of one of the sweetest and most winning of American poetesses. The book was edited by Mary E Hewitt and is made up of contributions from sixty or seventy writers among whom are many of the most gifted in our country. It is prefixed by a beautiful and very correct likeness of Mrs Osgood, and by an elegant sketch of her personal and literary character, from the pen of R.W. Griswold².

1. «Preface to The Snow Image», in *Tales and Sketches* (1982), p. 1156.

2. *Littell's Living Age*, vol. XXVIII, janv.-mars 1851, p. 576.

Si l'on en croit une lettre de Hawthorne datée du 23 août 1850 à son éditeur James T. Fields, qui part pour New York et qu'il charge de convoyer le manuscrit (aujourd'hui conservé à la Huntington Library, San Marino), le texte était déjà écrit et prêt à publier lorsque Rufus Griswold, cheville ouvrière du volume dont la responsabilité est officiellement confiée à Mary Hewitt, sollicita sa collaboration :

Griswold has written to me about an article for a souvenir which he is going to edit for the purpose of erecting a monument to Mrs Osgood. [...] It is a story which I happened to have by me, intended for another purpose. He offers to pay for it, and as I did not know Mrs Osgood, there does not seem to be much reason why I should decline payment¹.

On peut donc supposer que le conte, publié dans un recueil de circonstance, ne fut pas composé pour l'occasion puisque Hawthorne avoue, un peu cyniquement, ne pas connaître Mrs Osgood et saisir l'opportunité qui s'offre à lui de tirer immédiatement quelque argent d'un « article » demeuré inédit et qu'il « destinait à une autre usage ». Cet usage demeure évidemment inconnu, d'autant que, à la différence de nombre de ses contes, aucun projet, canevas, schéma préliminaire de composition ou autre annonce de celui-ci n'est repérable dans les « Carnets américains » de Hawthorne.

Si la lettre de Hawthorne à Fields nous informe du fait que Hawthorne comptait initialement faire de ce texte un emploi différent de celui avéré par les circonstances effectives de publication, elle ne nous éclaire guère sur sa nature et permet surtout à l'auteur d'affirmer qu'il n'y a pas à chercher trace de ses intentions dans le désir de rendre hommage à Mrs Osgood, l'une des poétesSES en vue de son époque. On peut dès lors se demander si Mrs Osgood est assimilable à l'une

1. Cette déclaration de Hawthorne est étrange à plus d'un titre, notamment parce que Frances Sargent Osgood est l'épouse séparée du peintre Samuel Osgood que Hawthorne pouvait difficilement ne pas connaître : il a peint vers 1840 le portrait le plus connu et sans doute le plus flatteur de Hawthorne jeune. Toute la lumière n'est pas faite mais dans cette affaire, on peut s'interroger, au vu des calomnies diverses qu'il a déversées sur Edgar Poe, sur le rôle de Rufus Wilmot Griswold car nul mieux que lui n'aura mérité le titre d'exécuteur testamentaire après la mort de Poe en octobre 1849. Voir *The Letters, 1843-1853, The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. XVI (1985).

de ces innombrables «maudites scribouillardes» («a damned mob of scribbling women»), les concurrentes directes de Hawthorne dans le champ de la littérature romanesque, qu'il dénoncera, quelques années plus tard, dans une lettre de 1855 à son éditeur, passée à la postérité et souvent citée par la critique. Car à l'époque les romancières ont (quantitativement au moins) du succès, elles, et lui, «l'homme de lettres le plus obscur d'Amérique» comme il aime à se dépeindre, n'en a pas ou peu. La sanction du marché est parlante : les ventes de *The Scarlet Letter* plafonnent à 6 000 exemplaires quand en 1852 Mrs Beecher Stowe en vend autant en une semaine de *Uncle Tom's Cabin*, pour atteindre au total 300 000 exemplaires. Mrs Osgood n'est certes pas romancière mais l'univers qui se fait jour dans ce conte tardif paraît singulièrement féminin, et la sphère domestique y joue un grand rôle. C'est la petite fille Violette qui fait honneur aux capacités (pro) créatrices de toute femme en concevant l'effigie de neige qu'elle fait naître sous ses doigts tandis que le petit garçon Pivoine (prénom plutôt féminin) se contente de charroyer la neige en trottant sur de courtes jambes qui le font ressembler à un éléphant miniature. Les doigts de la mère s'affairent, eux, à coudre et ravauder ; lui est explicitement attribuée une empathie avec les enfants et, partant, une faculté poétique qu'elle aurait conservée de sa jeunesse, avant de la voir ultérieurement se flétrir, se rabougrir, sous l'influence néfaste et délétère de M. Lindsey, son quincaillier d'époux auquel un bon sens matérialiste tient lieu de sensibilité.

On peut donc faire la part des choses sans pour autant s'y tromper : on ferait sans doute fausse route à conclure que si, dans ce conte, l'épouse conserve à titre résiduel après des années de mariage et de corvées domestiques, une capacité créatrice proprement esthétique, c'est, pour dire les choses sans nuance, que Hawthorne a viré pro-féministe et, *grosso modo*, ne considère pas à l'époque d'un si mauvais œil que les femmes veuillent prendre en main leur destinée dans le sillage de la première convention féministe de Seneca Falls en 1848. Si l'on y regarde de plus près, «les choses» sont, justement, assez différentes. Si la petite fille possède intacte la faculté de créer,

la procréation et le mariage ont eu un effet désastreux sur la femme. L'épouse et mère, cela ressort clairement, n'a pas su ou pu résister à l'érosion de sa sensibilité qu'entraîne la vie domestique et elle se rend finalement aux raisons de son époux, et maître de la maisonnée. Ayant enfanté dans le mariage, elle n'a pas su vivre une existence qui fût à la hauteur de ce don naturel et quasi divin qu'elle porte en elle, et qui confère une fraîcheur naïve à sa vision des anges. L'histoire se termine mal, et l'image de neige fond. La femme est impuissante à l'empêcher. Le règne de la femme dans la sphère domestique est une pure illusion si elle ne peut y imposer ses valeurs de sensibilité ; or celles-ci, dont elle est porteuse, ne se laissent pas mesurer et exprimer en termes purement sociaux, mais leur défaite sur le plan social risque fort de compromettre jusqu'à la possibilité de leur existence. C'est cette défaite qui se profile, car les femmes, à supposer qu'elles veuillent seules les assumer, ne sont pas en situation de le faire : à preuve, la mère de famille du conte le cède en tout au tyran domestique qu'est M. Lindsey, à ses marmites et à sa « quincaillerie », et aux contraintes sociales du mariage. Le rapport de force social n'est pas en sa faveur. Il revient donc au conte et singulièrement à sa voix narrative, qu'on imagine volontiers moins déterminée par les contraintes sociales (plus neutre), de prendre le relais pour dire par ce conte ce qu'aucune voix féminine n'est en mesure de dire. C'est la part la plus créative et la plus sensible de la femme qui est ainsi récupérée pour être dite par la voix du conte, en mesure d'identifier et de relayer ce que leur rôle social oblige généralement les femmes à garder sous le boisseau. Si la femme « sent », c'est bien à un autre genre de voix (une voix « neutre », sans sexe) que celle des femmes qu'il revient de relever le défi du sensible et surtout de son expression sous des formes socialement acceptables. Cette tâche revient à des voix d'homme qui passent aisément pour féminines. Les voix des femmes, elles, sont des voix aliénées, contraintes au sentimentalisme poétique à la Mrs Osgood. Le paradoxe de la situation des femmes est que leur oppression dans la sphère domestique leur fait confondre la volonté ou la nécessité d'exprimer leur sensibilité avec leur désir de libération,

et inféoder ainsi à cette lutte quasi politique les fruits et produits de la sensibilité, au risque d'en causer la perte. Elle ne peuvent en effet qu'avoir le dessous dans cette lutte. Il faut donc sauver la créativité et la sensibilité féminines de la faiblesse politique des femmes dans un combat politique perdu d'avance contre le fait brut, et brutal, de la domination masculine représenté dans le texte par le pourtant très caricatural M. Lindsey, qui a le dernier mot.

On peut donc prendre acte que le texte ne fut pas, comme il aurait pu l'être et comme d'autres le furent, composé « sur mesure » pour s'intégrer au volume où il parut. Néanmoins, on ne peut manquer de déceler, eu égard à ce qui s'y dit, une certaine adéquation secrète et perverse de son sujet et de sa teneur au volume de circonstance qui lui servit, presque par hasard, de support de publication. L'indifférence affichée (et sans doute réelle) de Hawthorne à l'égard de la personne de Mrs Osgood qu'il « ne connaît pas » est une chose ; l'occasion offerte par la mort d'une poétesse reconnue de poursuivre une « guerre des cultures » avec (ou contre) les femmes-écrivains par des moyens autres qu'explicites en est une autre. Ce que Hawthorne concède, *via* son conte, à la sensibilité des femmes, et il leur concède à ses yeux sans doute beaucoup, ne le conduit pas à épouser leur cause sur le plan de la « realpolitik » et des rapports sociaux de sexe. De ce point de vue, et par-delà les considérations financières qu'il invoque, on pourrait dire que Hawthorne, qu'il l'ait su ou non, a dès 1851 saisi l'opportunité de s'embarquer clandestinement, sous couvert d'hommage indifférent à la poétesse inconnue, dans les fourgons des « scribouillardes » afin d'y semer le trouble sans être repéré, et peut-être même sans qu'on sache qu'il le faisait et sans lui-même savoir exactement ce qu'il faisait.

Il n'est pas ici question d'inconscient, mais de non-conscience, qui tient pour une bonne part à l'immatérialité de l'enjeu. Elle peut même échapper aux joueurs les plus aguerris. L'enjeu de cette guerre secrète est en effet des plus ténus, et impalpable. Il n'a pas la solidité visible de la pierre et du marbre dont les grandes personnes font habituellement leurs sculptures et autres images en relief et gravées. Fabriquer l'image de neige est, à plus d'un titre, un jeu d'enfant.

La neige dont est faite l'image n'est pas, elle, un matériau pérenne, même si, tant qu'elle dure, elle se laisse façonner et travailler hors toute considération de durée et de dureté. Est ainsi figurée quelque chose de la nature symbolique ou morale d'enjeux qui se donnent néanmoins, sous cette forme, en toute fugacité et impermanence, dans la matière « neigeuse » de la langue. Ici encore se laisse apercevoir ou au moins deviner la part que prend la convergence entre la nature des enjeux et le caractère du texte, dans le refus, qu'il fait tout pour justifier, de le prendre « au sérieux ».

Car d'emblée une question se pose. Quel degré de « sérieux » faut-il attribuer à ce conte, aux allures, toutefois calculées, de bluette enfantine, et quel texte parmi ceux de Hawthorne aura jamais autant mérité le nom de « conte » ? Il y a bien sûr quelque chose de schématique dans la façon d'exposer ne serait-ce, par exemple, que la distribution des rôles entre la femme, le mari et les deux enfants. Les contraintes génériques du conte, et les attentes supposées de son lecteur idéal, y sont peut-être pour beaucoup. Or tout est fait pour que le conte satisfasse aux principaux critères du genre. Par ailleurs Hawthorne à un passé (et un avenir) d'écrivain pour enfants et nombre de ses publications sont à l'usage de la jeunesse. On se gardera de dire que cela n'est qu'un masque ou une façade pour des enjeux réputés « plus sérieux ». Ce déni de sérieux, qui n'est pas là pour être contourné, dénié à son tour et donc être annulé à la lecture par le lecteur « qui sait », commence dès le sous-titre du conte : « A childlike miracle » semble annoncer la nature de son contenu, à défaut de dire grand chose sur la teneur exacte de l'histoire en question. À la lecture, cette histoire mérite à première vue pleinement l'appellation générique de « conte », et s'inscrit dans la lignée de la littérature enfantine et de ses multiples sous-types, que les Victoriens, qui en sont friands, ont pratiquement réinventée. Les plus grands intellectuels victoriens, Ruskin entre autres, ont écrit des « contes ». Rien d'étonnant si notre histoire fait la part belle et sur de multiples plans à ce que nous pouvons identifier comme les conventions du genre. Les deux enfants qui s'ébattent et œuvrent dans un décor d'hiver, les péripéties qui émaillent le récit, le

«miracle» de l'effigie de neige qui s'anime, le ton du narrateur – tout évoque une univers digne des contes d'Andersen. Si rien n'indique que Hawthorne les ait lus ou s'en soit inspiré même de façon lointaine, rien ne l'exclut non plus. La consultation d'un ouvrage comme celui d'Olive Classe¹ nous indique que la première traduction connue de contes d'Andersen en anglais date de 1846 et que plusieurs traductions en avaient paru, y compris aux États-Unis, avant 1850. On peut tirer la même conclusion, plus étayée encore au moyen de tableaux chiffrés et d'études statistiques, en consultant l'ouvrage de Herbert Rowland². Hawthorne avait donc au moins la possibilité de connaître certains d'entre eux.

Mais cette approche un peu positiviste, si elle a son utilité, ne permet pas de dépasser le stade des hypothèses et, d'autre part, n'interdit nullement, si on persiste à soupçonner Hawthorne de duplicité, de montrer qu'il n'en est rien. Dès l'instant où il est jugé possible de «faire passer» sous le couvert du conte et de la fable un propos plus «sérieux», on souhaitera rapprocher le conte de Hawthorne, celui-ci comme d'autres d'ailleurs, de ce qu'on appela tardivement les «Kunstmärchen» – nom donné à des textes aux allures de légendes qui semblent emprunter à des récits fabuleux ou qui prennent la forme de contes populaires où semble prévaloir le merveilleux mais les histoires d'abord orales et d'origine populaire sont transposées à l'écrit sous forme de textes qui n'ont rien d'anonyme puisqu'ils sont généralement composés par des écrivains bénéficiant déjà d'une certaine renommée. Dès lors on pourra aller chercher, non sans quelque apparence de raison, des comparaisons avec des contes romantiques allemands comme, en l'occurrence, «La statue de marbre» d'Eichendorff («Das Marmorbild», autrement dit «The Marble Image» si on transpose directement en anglais, ou «L'image de marbre»). Alors, cherchant les similitudes, on sera davantage frappé par les différences car, par le fait, c'est une Vénus tentatrice qui reprend vie face au malheureux Florio qu'elle menace d'attirer

1. *Encyclopedia of Literary Translation into English*, vol. 1 (2000), p. 45-51.

2. *Hans Christian Andersen and 19th Century American Criticism* (2006).

et retenir dans un monde des arts d'autrefois, celui que peuplent les antiques dieux païens, et il n'est si attrant que pour être aussi, et avoir toujours été, le réceptacle, sous une forme délectable, matérialisée, esthétisée et par là méconnaissable, des instincts et tentations de la chair. Dès lors, il importe à l'intelligence de l'histoire que l'image soit de neige et non de marbre. On opèrera, pour le montrer, un nouveau, et dernier, rapprochement.

On lit l'anecdote suivante dans le *Book of the Artists* de Henry Tuckerman :

A few years ago the good people of Brattleboro, Vt., were startled and delighted, one winter morning, by the sight of a colossal snow image at the angle of two of the large avenues of the town. It wore the form of a majestic angel, crude in outline, but effective and graceful. It was the wonder of the village until it melted away. Meanwhile the fact soon transpired that this marvellous creation was the work of a youth, the son of a prominent lawyer of Brattleboro. The story got into the papers, and met the eye of good old Mr. Longworth, of Cincinnati – a man who had a passion to cherish native art, especially sculpture. He wrote to the postmaster of Brattleboro, and inquired about the young impromptu artist, and hearing satisfactory accounts, held out to him substantial encouragement to commence the study of plastic art. The first fruit of his new career was a statue of Ethan Allen, made from Rutland marble, and now standing in the portico of the State House at Montpelier¹.

Cet épisode fut rapporté dans les périodiques de l'époque, et par la suite dans de nombreux ouvrages contemporains sur la sculpture américaine du XIX^e siècle ou d'autres consacrés à la région de Brattleboro, Vermont. La scène s'y serait déroulée dans la nuit du 31 décembre 1856 au 1^{er} janvier 1857 et la sculpture en neige et glace représentait la figure emblématique, alors traditionnelle, du «recording angel», l'ange-archiviste qui s'apprête à clore le registre de l'année finissante et fait au préalable le compte des bienfaits et méfaits de chacun. Le jeune «prodige» en question, Larkin G. Meade (1835-1910), était à l'époque en apprentissage à New York auprès du sculpteur Henry Kirk Brown. Aujourd'hui presque oublié, il devint illustre, presque du jour

1. Henry T [heodore] Tuckerman, *Book of the Artists : American Artist Life comprising Biographical and Critical Sketches of American Artists* (1867), p. 597.

au lendemain ; un de ses complices dans l'affaire, Burnham, devint un architecte célèbre ; sa sœur Elinor épousa William Dean Howells, romancier et « doyen des lettres américaines », le critique littéraire le plus influent et le plus respecté aux États-Unis pendant le dernier tiers du XIX^e siècle. Il nous reste de lui quelques statues néoclassiques, juchées sur des bâtiments publics ou formant monument, dont celle, énorme et coûteuse, qui orne le mémorial de Lincoln à Springfield, Illinois, ville natale du défunt président. Comme la quasi-totalité des sculpteurs américains du siècle, il s'expatria pour s'installer en Italie : à partir de 1862 il ouvre un atelier à Florence, d'où il alimente le marché américain.

On voit que, pour des raisons de chronologie, l'anecdote ne peut pas être la « source » du texte de Hawthorne, mais c'est justement en cela qu'elle offre pour nous un intérêt ; elle circule beaucoup à l'époque ; elle alimente la chronique des arts, et celle du tourisme. Devenue presque légendaire, elle se perpétue. Quarante ans après on en parle encore. C'est que l'image ou plutôt la statue de neige dépasse et transcende sa condition de simple jeu. Dans un passage très révélateur de *Picturesque Brattleboro*, ouvrage consacré aux beautés pittoresques de la ville natale de Meade, un dénommé Charles F. Walker en 1894 insiste tout particulièrement sur ce point :

Brattleboro people tell an almost idyllic story, when reference is made to Larkin G. Mead, the distinguished sculptor, who was « brought up » in their village, and who, one bright winter morning, startled them with unique evidence of his genius.

It was the last night of December, 1856, when young Mead and two friends set about the construction of a snow image in the centre [*sic!*] of the town. The friends had been enthusiastic believers in what they believed to be the « hidden talent » of their companion, Mead, and after much persuasion [*sic!*], he had at last consented to try and see what he could do in the way of moulding a statue from snow and ice. No ordinary boys' « snow man » was this to be – no roughly moulded figure of soft snow, clumsily stuck together, like a scarecrow, with pieces of wood and sticks carelessly inserted for eyes, nose, and mouth. The young men were in earnest in their purpose to achieve something worthy of note.

The conception was Mead's. He chose his ideal of the « Recording Angel », closing the record of the year, and it was decided to locate the statue at the junction of North Main and Asylum streets. Here, close by what was then the old John

Burnham foundry, Mead and his companions labored for hours, in a snowdrift, that last bitterly cold night of the dying year. Mead's friends were Edward and Henry Burnham, and while Henry kept a hot fire burning in the old foundry and supplied inspiration with sweet cider, his brother Edward assisted Mead in moulding the image. Occasional trips indoors and a seat by the blazing fire enabled them to render more plastic the most expressive portion of the statue, and joining these to the rough figure outdoors, the hands and fingers of the youthful genius kneaded and moulded them until they hardened, and his assistant occasionally poured on water, which almost instantly froze and finally gave the whole an adamantine covering.

The frontispiece of this book shows Mead surveying his finished work, with the aid of lantern light. Solemn, majestic and beautiful stood this snow work in the dim artificial light, yet a passing visitor, on his way home, after a careless glance from the sidewalk, made up his mind that it was only the rough work of a schoolboy, who designed to give other boys an object for snowball pelting in the next morning.

But New Year's day dawned bright and clear, and not long after the sun cast its dazzling rays over the mountains, inhabitants of the village discovered the magic light of genius flashing from the ice-sheeted image. Transcendently beautiful stood the «Snow Angel», in the prismatic glow of the morning sun's reflection. The early risers and pedestrians about town were amazed, when they drew near, to see what appeared at a distance like a schoolboy's work, turn to a statue of such exquisite contur and grace of form, with such delicate mouldings and dimplings in detail to suggest the use of chisel, and that only in a master hand. There was a serious face rounded arms, neck and bust and waving drapery. It was a noble conception; the young sculptor had evidently endeavored to embody the serious thought which visits us while we look backward and forward from the line which separates a closing and dying year. The passing schoolboy was awed for once, as he viewed the result in adept handling of the elements which he was so roughly familiar, and the thought of snowballing so beautiful an object could never have dwelt in his mind. It is related that the village simpleton was frightened and ran away, and one eccentric citizen, who rarely ever deigned a bow to his fellow-men, or women either, lifted his hat in respect after he had gazed a moment upon Mead's work.

Tout ici invite à prendre l'image de neige «au sérieux»; elle véhicule un sens moral qui s'adresse à la conscience, et même au subconscient, de tous et de chacun. Se multiplient les indices qui tous convergent pour montrer combien l'aspect ludique de l'exercice cède rapidement le pas à l'emprise quasi magique que la statue exerce malgré eux sur les esprits de ceux qui la contemplent; la qualité propre qui en émane est telle qu'elle décourage même des garnements, qui entendaient

s'ébaudir en la bombardant de boules de neige, de donner suite à leur ténébreux projet. Il n'est pas jusqu'à l'idiot du village qui, à sa vue, n'éprouve quelque émoi. Véritable statue miraculeuse, elle opère des manières de prodiges. Pour ne rien arranger, l'auteur de ces lignes semble être un ecclésiastique, et le côté hagiographique et moralisant de son compte rendu (qui prend avec le recul des allures de comique en principe involontaire) s'en trouve accentué. Il fait de la statue un sermon ou une leçon, figés dans la glace. On a parfois le sentiment de lire une mauvaise parodie d'un conte de Hawthorne.

Mais le bon révérend n'invente rien. Il ne fait que continuer et développer ce qu'on trouve déjà en germe dans le texte de Tuckerman, sorte d'aggiornamento de procédés séculaires dont il trouve le modèle illustre dans les «Vies» de Vasari : même rhétorique de la sobriété devant la survenue du miracle, même réserve d'expression pour que semble contenu le désir de faire entendre combien l'image de neige constitue un prodige tout humain, preuve évidente d'un tempérament artiste chez ce jeune Mead. Et le geste, lui, dépasse en audace et grandeur ce que ses maîtres ont eu l'occasion de lui inculquer : sa statue de neige est garante de la stature de l'artiste, qui ne lui vient pas d'une simple capacité à l'exécution mécanique d'une tâche manuelle. Un esprit d'exception guide la main experte. L'œuvre témoigne donc par l'effet qu'elle produit sur tous et chacun que le métier n'est rien sans le génie qu'il permet d'exprimer, et cette expression est objet d'une appréciation ressentie et partagée par tous sans concertation, au point que certains même se surprennent à renoncer à leur indifférence, amusée ou hostile, malgré qu'ils en aient. Que le matériau dont est fait cette image soit réputé être sans valeur propre ni noblesse confère valeur probante à l'épisode. Il est de ceux dont on use ordinairement pour servir de support aux ébats des enfants, ou comme ici aux frasques de rapins. La valeur du geste créateur qui s'en empare n'en est que plus grande : les rapins en goguette une nuit de réveillon semblent rattrapés par la grandeur de l'œuvre qu'ils produisent. L'usage de la neige est ici un argument de poids. L'intérêt d'en faire le matériau constitutif de l'image est de donner à penser qu'une «vraie» sculpture se doit d'être de marbre, que celle-ci l'est déjà virtuellement ; c'est

d'ailleurs pourquoi elle ne laisse personne de glace. Le jeune homme n'attend pas de disposer du marbre pour faire œuvre sérieuse ; son sérieux s'exprime déjà dans le fait qu'apprenti-sculpteur il fait, à la fois par jeu et défi, et avec de la neige, ce qu'il n'eût pas mieux fait en marbre. Il y a un côté blague festive à toute l'affaire. Le sens du jeu dont Mead fait preuve s'assimile alors à une forme un peu dévoyée de « *sprezzatura* », cette désinvolture caractéristique des artistes bien nés qui savent s'affranchir des règles édictées quand elles contraignent par trop leur génie. Une règle ici enfreinte ou contournée porte sur le choix du matériau. La neige fait office de substitut provisoire, elle appelle la pierre, et son emploi, faute d'un matériau plus traditionnel et plus noble, fournit, dans l'opinion collective, la preuve de l'ingénieux tempérament de l'artiste dès sa prime jeunesse et de la dignité du faire dont il est capable, sans quoi même le matériau le plus noble ne serait pas relevé de sa pure matérialité. L'image de neige attend la pierre qui lui est promise, car elle est annonciatrice de futurs et imposants monuments, et de la très grande excellence de son auteur. On assiste à une véritable reconduction du mythe de l'artiste

Or l'image de neige de Hawthorne est précisément le contraire d'un monument en gestation, en attente de son passage à la concréitude, à la concrétion et à la concréétisation qui lui fera prendre forme dans la pierre. Elle ne saurait devenir statue. Elle n'est ni la forme anticipée et mineure de l'œuvre d'art ni la preuve administrée par l'œuvre de la capacité présente et future d'un artiste à manifester ce génie qui est en lui et qui se laisse assimiler à une manifestation du divin. Elle demeure ancrée à ce stade infantile (« *childish* ») et ne s'anticipe nullement comme forme appelée à se conserver en se transférant sur un matériau à la fois noble et dur qui en ferait une statue néoclassique, idéalement blanche. Le jeu appliqué où s'absorbent les deux enfants n'est pas une phase préparatoire à une telle œuvre et ne franchit pas les limites du domaine de l'art, qui n'est pas en vue. La fable demeure telle, elle n'est pas « en vue de l'art » : elle ne se veut pas le véhicule d'enjeux qui la dépassent et elle ne se donne à comprendre et apprécier que dans le déploiement de ses propres termes, qui invitent à jouer le jeu en jouant ce jeu selon le protocole qu'il propose, lequel ne

préexiste pas à l'action même de le jouer. S'il existe une règle du jeu à ce jeu c'est que le jeu soit joué préalablement à l'élaboration de la règle dont il peut ensuite passer pour être la mise en œuvre mais dont il ne tire ni son être ni son intérêt.

De ce jeu on peut dire surtout qu'il n'est pas « sérieux » car il ne donne pas l'être, il n'est pas de nature ontogénique ou, pour rester terre-à-terre, ne donne pas nécessairement lieu, contrairement à ce que pense la mère, à la production de « nouveaux êtres » : la mère veut voir dans la neige un excellent matériau pour faire de nouveaux êtres (en anglais « excellent material to make new beings of it ») ; elle n'a pas tout à fait tort, sauf si l'on entend par « êtres » quelque chose qui vient s'ajouter au monde, accroître le nombre des êtres et des vivants. Ce qui laisse finalement perplexe le bon M. Lindsey dans le conte, c'est en somme que la petite fille de neige soit une petite fille « en plus » de deux autres enfants (les siens) ; et il en tire la conclusion erronée que si elle est « en plus » chez lui elle doit être « en moins » chez d'autres et manquer à sa place auprès de ses parents et géniteurs. Et il entend faire crier par les rues non pas qu'une petite fille a été trouvée mais qu'on en a égaré une (en anglais « give notice of a lost child »). Autrement dit M. Lindsey conçoit bien sa présence comme la contrepartie d'une absence mais sa compréhension repose sur un faux constat d'évidence : il prend pour une présence constatabile susceptible de suppléer à un manque éventuel ce qui est une non-absence produite par l'acte même qui a conduit à poser comme autre chose que de l'être ajouté à l'être l'existence supposée ou inventée de l'image de neige. Or précisément à ce qui apparaît comme « en plus » ici ne correspond en fait aucun « en moins » ailleurs, et l'image de neige (qui a certes lieu d'être) n'a pas, avant d'exister, de place prédéterminée dans le monde des familles et des vivants, même si elle a à coup sûr une forme et un aspect tout à fait identifiables, même et surtout, hélas !, par M. Lindsey. Or M. Lindsey ne joue pas le jeu, ou produit en effet une sorte de fausse rencontre, ou de chevauchement malencontreux, entre l'image de neige dont les enfants partagent de plain-pied l'existence comme présence posée par leur jeu et l'espèce de béance dans la masse de l'être comblée et déplacée du côté de chez

lui dont elle est la manifestation pour le sens commun de M. Lindsey. Là où M. Lindsey voit une vraie petite fille qui comble un manque-à-être, une place laissée vacante quelque part dans la masse de l'être ou des êtres, les enfants voient la présence de l'image émanée d'un jeu dont le «miracle» que constitue l'animation de la figure est le prolongement logique. Mais ni l'un ni les autres ne voient nul miracle : ce qui permet le miracle, c'est justement de ne pas savoir qu'il s'agit d'un miracle. De fait, M. Lindsey ne le sait pas, ses enfants non plus mais pour des raisons totalement opposées.

Le miracle est ici que la vie de la figure de neige n'est pas un supplément, une greffe, un ajout aux qualités propres d'une matière inerte, comme dans le mythe de Pygmalion qui sous-tend toute cette histoire, comme il sous-tend aussi toute une partie de l'histoire de l'art ; dans le mythe de Pygmalion la vie est donnée à la statue comme un surcroît d'existence ou d'être, un supplément ontologique qui vient doter d'âme l'inertie du matériau. C'est en effet moins la forme qui prend vie que le matériau qui en constitue le support. Dans le cas de l'image de neige il n'y a pas à choisir entre inertie de la substance et inhérence de la vie. La vie ne lui est pas donnée du dehors ; elle est inhérente à l'acte qui la fait. Le matériau n'est pas de ceux qui peuvent prétendre à une stabilité matérielle. C'est seulement quand la neige froide est soumise aux effets prévisibles de la chaleur que le matériau reprend ses droits : la possibilité de faire l'image est liée à un aspect, à une phase solide du matériau que celui-ci est susceptible de perdre ; l'image de neige fond et sa nature purement matérielle est rappelée par son changement d'aspect : la neige n'est qu'une forme d'eau soumise à l'effet du froid. Ce froid extérieur est donc une composante essentielle dans l'écologie des formes de vie qui n'ont pas la concrétude figurée par la concrétion de la pierre (le matériau dont est fait la figure est ou fait déjà par lui-même figure, et n'est donc pas si inerte ou neutre que cela), mais pas non plus l'incarnat de la chair, privilège de ces fruits de la reproduction biologique que sont les enfants qui «font» leur petite sœur de neige, mais ne la font pas comme on fait des enfants, même si certaines formulation choisies par le narrateur viennent le suggérer.

Touffe-en-Plume. Légende moralisée.

Titre original : « Feathertop. A Moralized Legend »

La première parution de ce texte se fit sous le nom de Hawthorne et en deux livraisons dans l'*International Monthly Magazine of Literature, Science and Art*, vol. V, février 1852, p. 182-186 et mars 1852, p. 333-337. Il fut ensuite recueilli dans le volume 1 de la deuxième édition de *Mosses from an Old Manse*, publiée à 1 000 exemplaires le 28 octobre 1854 par la maison Ticknor and Fields, éditeur attitré de Hawthorne depuis *La Lettre écarlate* (mars 1850). Le manuscrit, qui a survécu, est conservé à la Pierpont Morgan Library à New York.

Le magazine où parut le texte était publié à New York par l'éphémère maison Stringer & Townsend, 222 Broadway, qui fut aussi pendant une brève période l'éditeur de James Fenimore Cooper. La numérotation des volumes est semi-annuelle et commence en août 1850 ; il semble que ce magazine ait été lancé comme hebdomadaire le 1^{er} juillet 1850 sous le titre d'*International Weekly Miscellany of Literature, Science and Art* et que les numéros parus chaque semaine jusqu'au 19 août 1850 aient été intégrés au volume I ; le rythme de parution devient ensuite mensuel ; le dernier numéro connu est daté d'avril 1852. Dans un marché de la presse très volatil à l'époque, cette disparition après environ deux ans d'existence n'a rien d'exceptionnel. La concurrence était féroce et le périmètre des maisons d'édition changeait fréquemment : Stringer & Townsend était, sous ce nom, une maison récente ; elle disparut rapidement même si l'on trouve longtemps la trace de l'un ou l'autre associé dans le milieu de l'édition. À en croire l'éditorial qui ouvre le premier numéro de juillet 1850, le périodique se voulait « international » (les caractères typographiques utilisés pour ce mot sur la couverture sont d'une casse plus grande). Il entendait accueillir des articles et informations en provenance de l'étranger ; il n'était pas le seul à le faire mais peu de magazines affichaient jusque dans leur titre cette sorte de priorité. En général, recycler du matériel éditorial étranger, c'est éventuellement le « reprendre » ou parfois, pour dire les choses crûment, le « plagier ». Dieu sait qu'alors la pratique était courante et déjà ancienne. Hawthorne en savait quelque chose

et on se souvient de ses mésaventures dans le domaine de la presse périodique une quinzaine d'années auparavant. Donc en revendiquant clairement dans son titre même une dimension « internationale », un tel périodique se démarquait des « poids lourds » comme *Harper's* ou, un peu plus tard, *Putnam's* qui invoquaient plutôt, comme gage de leur sérieux et « qualité » sur un marché essentiellement national, la notoriété respectable des maisons d'édition sur lesquelles ils s'appuyaient pour trouver un public. *L'International* se battait en réalité sur le même segment de marché et à cet égard le volume II comporte un avertissement qui ne manque pas de sel :

The publishers appeal to its pages with confidence for confirmation of all the promises that have been made with regard to its character. They believe the verdict of the American journals has been unanimous upon the point that the International has been the best journal of literary intelligence in the world, keeping its readers constantly advised of the intellectual activity of Great Britain, Germany, France, the other European nations, and our own country.

Si on a un peu de mal à imaginer ce tableau idyllique où la concurrence unanime décerne en chœur des louanges évidemment méritées¹, on constate bel et bien que parmi les divers comptes rendus qui figurent en fin de numéro, nombreux sont ceux qui concernent des ouvrages non traduits parus en allemand, parfois en français. Cette ambition « transnationale » du magazine, clairement revendiquée et pour partie effectivement assumée, mérite d'être soulignée car, dans le choix par Hawthorne d'un tel support de publication pour un texte où l'on s'interroge gravement sur la nationalité du personnage éponyme, le hasard n'en est peut-être pas un, ou alors il fait bien les choses. L'idée que l'on se fait de Hawthorne écrivain « national » peut s'en trouver corrigée, comme aussi l'interprétation que l'on peut donner de l'ajout de ce texte à la deuxième édition de *Mosses*.

1. On peut cependant nuancer cette remarque ; si la concurrence est une réalité, un curieux système solidaire d'abonnements et de publicité mutuels semble avoir fonctionné entre certains magazines. Le magazine qui acceptait de publier le « prospectus » ou les sommaires des numéros de concurrents recevait en échange un abonnement gratuit. L'intérêt collectif, qui impliquait de développer et élargir le marché et le lectorat, faisait dans ce cas jeu égal avec la volonté d'enlever au concurrent une part du marché existant.

Certes, comme dans bien d'autres cas, le projet de ce conte figure déjà dans deux fragments des *Carnets américains*, respectivement le 4 janvier 1839 (peu après l'esquisse de « The Great Stone Face » et après une mention inexpliquée de « 1840 ») et dix ans plus tard le 16 mars 1849. La critique s'est intéressée de près à ces passages qui paraissent effectivement être des esquisses du conte. Ils ont été étudiés, notamment le second en raison de l'étrange mention qu'il comporte (« NB — RSR »), à la lumière de la « décapitation » de Hawthorne le démocrate, pour y lire, « système des dépouilles » oblige, la perte de son emploi d'inspecteur des douanes à Salem suite à une cabale politique montée par ses adversaires du parti Whig dont le candidat, le général Zachary Taylor, héros de la guerre contre le Mexique, venait de gagner les élections présidentielles de 1848. Mais la critique a également fait valoir que Hawthorne avait repris et adapté un conte, ou plutôt un roman, de Ludwig Tieck, « Die Vogelscheuche » [L'épouvantail], et cet emprunt à une source allemande en fait un texte qui indéniablement est bien dans le « caractère » du magazine en question.

Plus largement, et notamment depuis le « Hawthorne and His Mosses » de Melville publié dans *The Literary World* des frères Duyckinck en août 1850, Hawthorne peut passer (et passe encore aujourd'hui) pour un auteur dont la vision est ancrée dans le terroir et l'histoire puritaine de la colonie de Nouvelle-Angleterre au XVII^e siècle, considérée comme prototype de la Nation américaine et de sa volonté d'indépendance, qu'est venue contrecarrer, à l'instigation d'intrigants comme Edward Randolph, l'abolition en 1684 de la Charte de la colonie de la baie du Massachusetts. Or celle-ci assurait une indépendance virtuelle à la colonie en lui laissant, par exemple, se choisir elle-même un gouverneur. Depuis le début du XIX^e siècle, et singulièrement depuis les années 1820, les puritains étaient devenus des ancêtres (« our forefathers », « our forebears ») qui avaient forgé le « caractère national » des américains. Dans le discours public de l'époque se mêlent et se confondent à ce titre les « Pilgrim Fathers » venus en 1620 au cap Cod fonder la colonie de Plymouth et les puritains de la Baie arrivés en 1630 à Boston sous la conduite

de John Winthrop, dont les doctrines (et le succès historique de leur entreprise) sont pourtant fort différents. La réputation de Hawthorne est très fortement liée au soin qu'il a mis à inscrire son nom dans cette histoire proto-national, ne manquant pas une occasion de souligner l'implication de ses ancêtres, notamment du juge John Hathorne qui fut partie prenante aux procès des Sorcières de Salem en 1692, dans les épisodes les plus sombres de la vie sociale et politique de la colonie de la Baie. Hawthorne s'était fait une spécialité d'exposer cette face sombre du «caractère national».

Or on le voit ici se tourner vers une période du XVIII^e siècle où les modes de vie et les mœurs sont nettement plus frivoles que ceux d'autan. La prospérité matérielle et économique a gagné du terrain et, dans un système colonial britannique entièrement repris en main et réorganisé, la Nouvelle-Angleterre est une province toujours un peu indocile mais loyale et fidèle, intégrée aux possessions de la couronne britannique ; le sort de cette province n'est plus toutefois entre ses propres mains. Il se joue désormais dans un contexte bien plus vaste mais bien plus mondain qu'aux temps de la colonie de la Baie. Ce qui fut en son temps le territoire désigné pour établir la Plantation du Seigneur est devenu, au bout d'un peu plus d'un siècle, le théâtre de rivalités géopolitiques : non point marqué par la Divinité pour y établir la demeure de ses élus mais désigné pour l'affrontement entre elles de deux puissances coloniales, la Grande-Bretagne et la France. C'est là une nouvelle sorte de transcendence, car il n'est pas sûr désormais que le choix qui s'offre soit entre la quête de Dieu et la pêche à la morue (God/Cod). L'histoire sacrée de la Nouvelle-Angleterre s'est transformée et érodée jusqu'à en être méconnaissable ; le territoire de la Plantation est devenu champ clos. S'y s'affrontent par colonies interposées les grandes puissances de l'époque. Vaincues à la bataille dite pourtant «des plaines d'Abraham» en septembre 1759, où sont tués les commandants en chef des deux camps, Montcalm et Wolfe, les troupes françaises se rendent ; les négociations de paix déboucheront, avec le Traité de Paris de 1763, sur la fin du premier empire colonial français, celui d'Amérique. Le texte, qui pourtant s'enracine

dans cette époque, ne comporte que quelques repères chronologiques indirects : des allusions à l'expédition victorieuse contre la forteresse française de Louisbourg en 1745 ; la mention de négociations à venir avec la France pour la cession du Canada ; elles permettent de situer le déroulement de l'histoire racontée à une période postérieure à 1745 mais probablement antérieure à la signature du Traité de Paris qui entérine la perte du Canada et le triomphe d'Albion. Cette victoire, du côté britannique, aura coûté cher. L'effort de guerre, justifié par le choix politique de maintenir et renforcer la présence britannique en Amérique du Nord, a été supporté essentiellement par la métropole. Les finances des provinces n'étaient pas, ou ne se voulaient pas, à la hauteur et les troupes des milices provinciales, en général chichement pourvues, n'inspiraient guère confiance. La crise financière engendrée par l'effort de guerre va conduire le gouvernement de Londres à exiger une application de plus en plus stricte des lois et règlements, notamment ceux qui instaurent des monopoles commerciaux, et à obtenir des compensations par la voie d'une fiscalité renforcée. Mal appréciées, les conséquences politiques de ces mesures économiques aboutiront à des soulèvements répétés et à la guerre d'Indépendance américaine.

La période que ce conte met en scène succède ainsi à la période puritaine, mais précède celle de la Révolution américaine. Cette époque charnière est généralement présentée dans un certain nombre d'autres contes de Hawthorne sous un jour d'autant plus complexe voire ambigu qu'il est rarement défavorable au statut provincial sous lequel vivaient les futurs américains. Il nous faut en dire quelques mots. Le texte le plus significatif à cet égard est sans doute « Old News » (« Nouvelles d'antan ») dont il ne semble pas exister de traduction en français. Ce texte, publié dans le *New-England Magazine*, adopte le parti-pris que les journaux et périodique font fonction d'archive : c'est à partir des innombrables et minuscules informations sur l'actualité de ce temps-là, glanées au gré de ses lectures, que le narrateur entreprend de reconstituer en trois tableaux la vie de l'époque. Le premier volet du triptyque dépeint, selon cette méthode, la vie dans une province

qui, à la veille de la période révolutionnaire, se « réjouit de tout cœur le jour de l'anniversaire de Sa Majesté» : le quotidien des habitants n'a rien à envier à celui de la métropole ; Boston ressort comme un de ces lieux cosmopolites où les échanges sociaux se font dans les cafés et où l'on suit la dernière mode. Le dernier volet s'éloigne un peu de la méthode définie dans le premier et, du point de vue chronologique, se situe après le triomphe de la Révolution américaine. La parole y est donnée à un seul locuteur, un « vieux loyaliste » typique et anonyme (« *The Old Tory* ») qui porte sur le nouveau régime républicain un regard sévère et informé. Le volet central, le plus pertinent pour nous, est intitulé « *The Old French War* » (1744-1748), expression où l'adjectif « *Old* » a un rôle déictique afin de distinguer ce conflit de la « *French and Indian War* » postérieure (1756-1763). Une légende tenace voudrait que dès le premier de ces conflits se soit forgé un esprit prérévolutionnaire chez les combattants provinciaux ; pourtant, si l'on en croit ce que nous dit ce deuxième volet de « *Old News* », les journaux continuent de se faire l'écho des préoccupations plus terre-à-terre et nettement moins martiales des habitants. Pour en convaincre le lecteur le narrateur l'invite à le prendre par le bras et à l'accompagner dans sa promenade à travers les rues où abondent, même et surtout chez les messieurs, élégances et perruques :

Every gentleman has his three-cornered hat, either on his head or under his arm; and all wear wigs in infinite variety, the Tie, the Brigadier, the Spencer, the Albemarle, the Major, the Ramillies, the grave Full-bottom, or the giddy Feather-top. Look at the elaborate lace-ruffles, and the square-skirted coats of gorgeous hues, bedizened with silver and gold !

[Tout gentilhomme a son tricorne, qu'il l'ait sur la tête ou le tienne sous le bras ; et tous portent perruque, dont il existe une infinie variété, à Queue, Brigadière, Spencer, Albermarle, Major, Ramillies, In-folio solennelle, et la vertigineuse Touffe-en-Plume. Voyez le raffinement des jabots de dentelle, et les somptueux coloris des habits à pans carrés, passeméments d'argent et d'or.]

La place conférée à la mode, aux frivolités et plus largement aux moeurs de cette époque, ou, comme dans le volet suivant, la parole donnée à un marginal qui exprime sa fidélité à la cause perdue, sont autant de moyens de relativiser dans « *Old News* » l'importance des

matériaux dont est faite l'histoire accomplie : la cuisine, le marché, la mode, les frivolités qu'on vend chez les modistes et les innombrables complications de la perruque, l'actualité littéraire, les mariages et les enterrements, occupent le devant de la scène quand la guerre et la politique semblent n'être plus que d'impalpables et aliénantes superstructures. C'est cette frivolité ordinaire qui dessine le caractère vrai d'une époque, sa paradoxale modernité. C'est en tout cas celui qui se prête le mieux à la fiction et à la « romance » parce qu'il est ce qui importe le moins. Après tout, comme le narrateur y insiste dans l'avant-propos des « Bureaux de la douane », la lettre écarlate était au départ un simple article de mode. Hester Prynne fournit en gants brodés messieurs les magistrats et ministres, les plus hautes autorités civiles et religieuses de la colonie. Que le personnage principal du conte qui nous occupe soit quant à lui baptisé d'un nom évoquant une perruque est un peu surprenant, mais pas en soi insolite. Cet accessoire tributaire des caprices de la mode se prête idéalement au récit de fantaisie car ses enjeux sociaux passent pour relever de l'anecdotique et du marginal. Redéployant les charmes de la perruque et les chatolements de riches étoffes sous le seuil habituel d'historicité, la fantaisie narrative rejoint certes le politique et l'historique mais par le petit côté, et se garde ainsi, peut-être, d'incontrôlables falsifications idéologiques proposées comme vérités d'évidence sous couvert d'une « réalité » établie par l'histoire. À cet égard, la phrase qui ouvre « Le champion gris » (« The Gray Champion »), assurément l'un des contes en apparence les plus « patriotiques » de Hawthorne, laisse pensif :

There was once a time when New-England groaned under the actual pressure of heavier wrongs than those threatened ones which brought on the Revolution.

[Il fut un temps, autrefois, où la Nouvelle-Angleterre gémissait sous le joug d'injustices réelles bien plus lourdes à porter que les simples menaces qui amenèrent la Révolution.]

Le fait que la Révolution soit survenue et ait triomphé n'est pas en effet sans incidence sur la valeur explicative des causes et motifs qui sont recherchés pour expliquer qu'elle ait pu survenir. La Révolution cherche dans un passé dont sa venue a profondément altéré la nature

des racines qu'il lui est en fait revenu d'inventer ultérieurement pour se légitimer, ou simplement pour pouvoir être dite et être pensée. Il est devenu impossible à quiconque vit à une époque post-révolutionnaire de retrouver un passé qui n'a pas été à jamais transformé d'avoir contribué à rendre possible l'événement qui l'a refaonné de façon qu'il y soit inscrit comme forme vide qui le fait attendre, ou le laisse espérer. Le processus historique qui a produit la Révolution produit à son tour comme facteur de l'histoire l'explication historique de ce processus. Une telle explication historique surévalue *ipso facto* la Révolution, et dès lors le choix de procéder à son élision s'impose comme une nécessité presque épistémique, même si cette nécessité est intenable. Que celle-ci rencontre la fantaisie pour se réapproprier sous l'angle du quotidien et de l'ordinaire un passé réputé enfanter le «caractère national», alors sera dressé de la province de Nouvelle-Angleterre, au moment où nulle Révolution n'est encore survenue, un portrait vivant que ne constraint pas le souci d'anticiper des lendemains désenchantés. Pour ceux qui le (re-) vivent comme l'ont vécu des contemporains, ne se donne à lire dans la frivole intensité du quotidien nul signe des temps à venir où il aura sombré dans une insignifiance spectrale que le narrateur de «Old News» s'évertue à convoquer et conjurer à la fois.

Dans ces conditions, le retour de Hawthorne vers le XVIII^e siècle dans «Touffe-en-Plume», son dernier «conte», n'est en fait que le point final mis à de multiples allers-retours entre Colonie et Province qui se sont produits au hasard et au gré de la composition de ses récits pour périodiques. De ce point de vue, le texte ne marque pas une rupture dans son œuvre ; il laisse cependant affleurer une tendance à se dénier de l'étiquette de «génie national» héritier des puritains et de la ténébreuse profondeur de leur «caractère» invoquée par Melville pour ranger le Hawthorne des textes courts au rang des génies que la Nation attend. Le caractère «international» invoqué ouvertement par le magazine pouvait servir ce dessein, de même que l'inclusion du conte dans une nouvelle édition susceptible de modifier le recueil que Melville avait justement choisi pour faire de Hawthorne un génie

«américain», auteur «profond» empreint de noirceur puritaine («puritanic gloom») jusque dans ses moindres récits. À cette profondeur réputée des enjeux idéologiques et nationaux répondrait en contrepoint la frivolité gaillarde de l'inconsistant épouvantail, et au «caractère national» le caractère aléatoire et multiculturel du contexte fourni par le support originel de publication, dont l'inconvénient principal devenait pour le coup un avantage insigne et d'une nature singulière.

Si les sujets abordés par le magazine étaient en effet de provenance souvent étrangère, ils sont avant tout d'une très grande variété; on peut même les qualifier d'hétéroclites mais, ne serait-ce que de ce point de vue, ils constituent un contexte offrant de curieuses convergences avec la substance même du conte de Hawthorne, qui concerne un être artificiel fait de pièces et de morceaux : «e pluribus unum», dit une fière devise. Cette absence de tri et de hiérarchie des sujets, caractéristique de la forme magazine, est ici reformulée et inscrite dans l'être même du personnage représenté. Ainsi, le conte de Hawthorne constitue, par le choix et la description de son principal personnage, une curieuse mise en abyme de la formule même de la «miscellany», mélange ou «miscellanées», terme qui souligne la diversité des contenus éditoriaux et sert à caractériser le support et le mode de publication du texte. Cette formule, constatons-le, autorise à la lecture d'heureuses coïncidences : on trouve dans le numéro où fut publiée la seconde partie du conte un article sur «Men and Women of the Eighteenth Century»¹ qui se révèle être pour une bonne part le résumé d'un ouvrage d'Arsène Houssaye sur l'époque Louis XV, en gros 1740-1760, précisément celle couverte par le conte de Hawthorne dans lequel l'un des locuteurs voit dans Touffe-en-Plume un noble français ou un gentilhomme éduqué à la Cour de France. Le numéro précédent, ou parut la première partie du conte, comporte pour sa part un article sur la sorcellerie et diverses formes de divination...

1. *International Monthly Magazine of Literature, Science and Art*, vol. V, mars 1852, p. 300-305.

Nathaniel Hawthorne et la France, ou l'art des fausses rencontres

par Ronald Jenn

*We in the United States, of course, look up to Nathaniel Hawthorne as possessing
that something which marks genius and makes man live forever. It is always
remarkable to me that he should have written such incisive English at a time
when that was not the prevailing style of authors [...]*

Mark Twain¹

Cette citation tirée d'une interview accordée par Mark Twain à un journal australien en 1895 donne une idée précise de l'estime dans laquelle Nathaniel Hawthorne (1804-1864) était tenu au XIX^e siècle finissant. Un tel compliment, dans la bouche d'un écrivain réputé pour son humour grinçant, est de taille. Le statut de classique qui était alors celui de Hawthorne, écrivain pétri de rhétorique et détenteur du beau style, perdure de nos jours et on lui doit cinq romans ainsi qu'une centaine de contes et nouvelles. Si l'intégralité du versant romanesque a été traduite en français (parfois avec plusieurs versions différentes pour un même roman), seule une minorité de récits courts est disponible dans notre langue. C'est que, à y bien regarder, l'histoire de la traduction de Hawthorne, mais également celle de sa relation à la France, aux Français ainsi qu'à leur langue, est constellée de petites réussites mais surtout de nombreux rendez-vous manqués, de quiproquos et de déplacements ayant abouti à une lecture partiellement figée et bien incomplète de l'auteur. Si la canonisation d'un Edgar Allan

1. [Herbert Low ?], «Mark Twain in Sydney : A Further Interview», 17 sept. 1895, in *Mark Twain : The Complete Interviews* (2006), p. 203.

Poe en France est également le fruit de quiproquos et de contresens, ceux-ci n'ont, en revanche, guère joué en faveur d'un Hawthorne qui ne trouva véritablement sa place qu'au cours des décennies 1850 et 1860, période se détachant comme le véritable moment hawthorrien sans toutefois être exempte de malentendus.

Sans avoir brillé intensément au XIX^e siècle, Hawthorne reste, sur la durée, plus égal dans son parcours que certains de ses compatriotes dont la popularité fut alors plus grande que la sienne. C'est, dans un premier temps, au regard de la fortune de ses prédécesseurs et contemporains que la singularité de Hawthorne et de ses vraies et fausses rencontres avec la France peut le mieux s'apprécier.

Les prédécesseurs : James Fenimore Cooper et Benjamin Franklin

Lorsque fleurissent les premières traductions de Hawthorne ou les premiers articles critiques le concernant à partir de 1845, la littérature américaine a déjà une longue tradition française derrière elle et les quelques succès de cet écrivain de Nouvelle-Angleterre ne suffisent guère à l'ériger en figure aussi charismatique que celle d'un Benjamin Franklin ou James Fenimore Cooper. En effet, le long séjour sur le sol français de ces deux Américains allié à leur engagement politique leur valurent une admiration voire une fascination sans borne dont on peine à mesurer l'ampleur encore aujourd'hui¹. En contrepartie, parce qu'ils étaient justement trop liés aux vicissitudes de la vie politique française, on tenta au mitan du siècle de les précipiter dans l'oubli ou bien de diminuer leur influence littéraire respective. Il faut se rappeler, en effet, que si c'est pour le versant scientifique et politique de son œuvre que Benjamin Franklin est aujourd'hui connu, il se rendit

1. Joel Barlow entre également dans cette catégorie mais sa *Columbiad*, traduite sous le Premier Empire, n'eut pas le large succès rencontré par les écrits de Franklin et Cooper, pas plus que ceux de Charles Brockden Brown qui connaît quelques traductions, notamment sous la Restauration (pour le genre gothique auquel on le rattache plus que pour son américainité).

célèbre dans la capitale française comme en province bien avant la Révolution avec son almanach *La Science du bonhomme Richard*. Tout au long du XIX^e siècle, l'image de Franklin restera liée aux idées républicaines, à la Révolution française de 1789 ainsi qu'à l'opposition envers l'Angleterre, si bien que son almanach refera surface à la faveur de régimes ou de mouvements présentant l'un de ces traits voire une combinaison des trois (Directoire, Consulat, Premier Empire, révolutions de 1830 et 1848). Benjamin Franklin fait donc les frais du retour de la monarchie française puis du Second Empire ainsi que du rapprochement tout au long du siècle avec la Grande-Bretagne¹. Le modèle américain, après avoir inquiété dans les premiers temps de la Restauration, connaît un regain d'intérêt à la fin des années 1820 qui coïncide avec l'arrivée de James Fenimore Cooper à Paris et la traduction de ses premiers ouvrages, précédés puis accompagnés de ceux de Washington Irving et dans une moindre mesure de James Kirk Paulding. Le long séjour de Cooper en Europe et principalement à Paris où il bénéficie de l'amitié et de l'appui de Lafayette, va contribuer à son succès dans le contexte de la monarchie constitutionnelle et il ne tarde pas à être auréolé d'une gloire comparable à celle qu'avait connue Franklin. Bien qu'opposés politiquement dans leur propre pays (James Cooper a grandi dans un milieu foncièrement fédéraliste où la figure de Franklin est diabolisée au travers de caricatures), les deux hommes semblent en France occuper un espace symbolique commun, une niche structurelle qui serait celle de «l'Américain porteur de démocratie», et Cooper, figure neuve, permet d'accorder royauté et régime démocratique sans réveiller le traumatisme de 1789². Ce succès de Cooper et son influence sur le champ littéraire français atteignent de telles proportions que même si les années 1830 le trouvent moins

1. Seule subsiste de sa gloire passée et de son accolade avec Voltaire à l'Académie des Sciences la publication de maximes qui, séparées de la forme désormais désuète de l'almanach, sont intégrées à des ouvrages d'économie – les maximes conservant une certaine utilité dans un contexte d'industrialisation triomphante.

2. L'engouement rencontré par James Fenimore Cooper et ses romans peut se mesurer au fait que l'on voit dès les années 1820 ses œuvres complètes publiées en France alors que la chose ne fut possible que bien plus tard aux États-Unis mêmes.

désirable, il ne pourra être éclipsé que graduellement. D'abord moins bavarde ou plus acerbe à son sujet, surtout après son départ en 1833, la critique devient carrément assassine sous la plume d'un Philarète Chasles, qui l'évacue en 1851, dans ses *Études*, de la liste des auteurs dignes d'intérêt. Le littérateur et professeur au Collège de France, catholique et royaliste, porte d'ailleurs également un coup de grâce à l'autre figure américaine hantant la conscience d'une France obsédée par la Révolution : celle de Benjamin Franklin¹.

Réorganisation du canon américain

Cette évacuation des anciennes figures implique la réorganisation du canon américain établi et la quête de nouveaux talents passés et présents qui, moins liés aux turpitudes de la vie politique française, incarneraient plus subtilement l'idéal démocratique pour être présentés au public sous l'angle de l'intérêt esthétique. Cette quête, essentiellement animée par deux hommes, Émile Montégut et Philarète Chasles, aura des conséquences à la fois curieuses et heureuses. C'est ainsi que Chasles remplace pour la période révolutionnaire Benjamin Franklin par le gouverneur Morris (qui eut le bon goût de s'émouvoir du sort de Louis XVI) et décrète que le naturaliste d'origine française John James Audubon est le plus à même de dépeindre l'Ouest américain, rôle jusqu'alors unanimement dévolu à Cooper (lequel est d'ailleurs dépeint comme un sot). Dans ce chamboulement général du canon, tous les choix ne sont pas malheureux et la postérité retiendra que Chasles fut le premier en France à attirer l'attention sur Herman

1. Dans ses *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains au XIX^e siècle*, Chasles révèle au public français que la publication récente de la correspondance de Benjamin Franklin le fait apparaître comme complice du malheur et des persécutions subies par les Acadiens aux mains des Anglais. Concernant Cooper, il est du reste remarquable de constater que, alors que l'on sait le public français friand du pan romanesque de son œuvre, son dernier roman maritime *Jack Tier* (1848) et son dernier roman d'aventures prenant pour lieu les plaines de l'Ouest *Oak Openings* (1850) sont ignorés des traducteurs et de l'édition française, qui préfèrent s'en tenir à la réédition des ouvrages déjà connus (et ce sont là deux lacunes dans la traduction de Cooper qui persistent aujourd'hui).

Melville, avant même la publication de *Moby Dick*, et il lui fait dans ses *Études* une part belle et élogieuse, devenant ainsi son avocat fervent et clairvoyant. Melville offrait en effet l'avantage de n'être pas mêlé aux affaires françaises et d'évoquer dans son œuvre une zone géographique d'un haut intérêt pour la France à ce moment-là : le Pacifique Sud¹. Quant à Émile Montégut, il déniche dès la fin des années 1840 le philosophe Ralph Waldo Emerson qu'il dépeint comme opposé aux valeurs démocratiques avant de se pencher sur Hawthorne. Un autre critique et traducteur sera également très actif sur la période mais avec des considérations beaucoup moins élitistes : Paul-Émile Daurand-Forgues, de son nom de plume Old Nick.

Il est également indispensable d'évoquer ces autres compatriotes à succès qu'étaient Washington Irving et Henry Wadsworth Longfellow dont on peut dire que le XIX^e siècle français les préféra à Hawthorne. En effet, la mise en scène par ce dernier de ses origines puritaines et protestantes (lorsqu'elle ne lui attire pas les foudres d'un Louis Étienne dans la *Revue contemporaine*) émeut bien moins que les accents tristes de la légende acadienne *Évangélina* de Longfellow dans laquelle les Français reconnaissent l'aventure malheureuse de la France en Amérique du Nord ou bien lorsque le poète évoque l'esclavage ou crée la figure idéalisée de l'Indien dans *Hiawatha*. Son maniement du pathos et de la rime ainsi que les sujets abordés valurent à Longfellow de connaître la canonisation en France puisque, outre les très nombreuses traductions d'*Évangélina*, il figurait, au tournant du XX^e siècle, parmi les auteurs étrangers présents au programme du Brevet supérieur et du Baccalauréat. Pourtant, au moment où ce siècle se penchera sur la modernité de Hawthorne, les rimes de Longfellow passeront pour

1. Comme l'attestent ces commentaires du critique Forgues à propos du roman *Moby Dick*, les considérations géopolitiques ne sont jamais très éloignées de l'intérêt porté aux auteurs américains : «En Angleterre même, quelques-uns de ses livres ont obtenu depuis quelques années une certaine vogue; les premiers surtout (*Typee* et *Omoo*), peintures animées des mœurs insulaires polynésiennes, venant à paraître au moment où les luttes de la Grande-Bretagne et de la France, relativement au protectorat des îles Marquises, préoccupaient l'attention publique [...]» («*Moby Dick. La chasse à la baleine ; scènes de mer*» [1853], p. 515).

surannées. D'autre part, l'approche historique de Hawthorne paraît bien trop romancée pour rivaliser avec la réputation d'historien sérieux de Washington Irving dont *La Conquête de Grenade* ou *La Vie et les voyages de Christophe Colomb*, entre autres, furent maintes fois retraduits ou réédités y compris « pour l'usage des classes », Irving rejoignant ainsi Longfellow dans les rangs des classiques américains de l'institution scolaire sous la III^e République.

Quant à Harriet Beecher Stowe, dont il faut dire un mot, son roman *La Case de l'oncle Tom* connaîtra une dizaine de traductions pour la seule année 1853, ce qui en fait l'incontestable succès de librairie américain de la décennie, éclipsant du coup *La Lettre rouge*. Mais, alors que Stowe restera (en dépit de la traduction d'autres de ses écrits) la femme d'un seul ouvrage, Hawthorne sera simultanément reconnu pour ses talents de romancier, d'auteur de nouvelles et de contes pour enfants.

Cette mise en perspective effectuée, nous pouvons maintenant nous tourner plus spécifiquement vers le parcours de Hawthorne dont il s'agit ici de retracer les débuts en rendant justice à ceux qui assureront sa réception. Contrairement aux auteurs qui viennent d'être évoqués, dont l'accueil et les traductions ont fait l'objet au début du xx^e siècle de grandes thèses qui font toujours référence aujourd'hui, Hawthorne n'a pas suscité alors semblables travaux¹. Il s'agit d'un manque difficile à combler tant ces thèses, rédigées dans la mémoire immédiate d'un xix^e siècle encore proche, fourmillent d'indices. Aussi nous efforcerons-nous de renouer quelques fils et de poser des jalons sans prétendre épouser un sujet qui constitue un territoire de recherche et d'investigation presque vierge. À travers un examen des articles critiques et des traductions parues dans les périodiques ou sous forme de livre ainsi que de leur paratexte, on verra que tout un versant de cette réception, qui prend sa source dans les années 1840, s'attache à acclimater Hawthorne au goût français autour d'enjeux qui pourraient aujourd'hui être jugés surprenants. S'il est crucial

1. La thèse de L. Dhaleine en 1905 s'attache uniquement à le situer dans le contexte historique et critique de son pays.

de reconstruire l'image française de Hawthorne, il s'agit également de se pencher sur l'image que l'auteur avait de la langue française, des Français et de la traduction pour mieux apprécier la suite de rencontres qui rendent son parcours si singulier. Hawthorne avait en effet, avant même que ses écrits ne franchissent l'Atlantique ou que lui-même ne fit la traversée, une connaissance, une expérience et une image du français dont témoignent ses écrits et dont l'emblème est la traduction qu'il fit de son propre patronyme dans le cadre d'une pseudo-traduction.

Monsieur de l'Aubépine ou Hawthorne se traduit

En cette année 1844, Nathaniel Hawthorne est financièrement aux abois. Malgré la publication de son recueil *Twice-told Tales* et un succès d'estime, sa principale activité, la production de récits courts pour les périodiques, se révèle de moins en moins lucrative comme il l'explique dans une lettre à son ami Horatio Bridge datée du premier avril : « [...] le système de piraterie et de feuilles volantes a déréglé la littérature ordinaire à ce point que je me vois obligé de travailler beaucoup pour peu de profits¹ ». Hawthorne, qui vient d'être père, se trouve en fait à la croisée des chemins. Briguant depuis longtemps un poste dans l'administration qui lui garantirait la stabilité du revenu, il est déçu de ne rien voir venir et forcé d'envisager une reconversion professionnelle : « Si c'est au moyen des lettres que je dois subvenir à mes besoins, c'est nécessairement par des besognes dites basses, mais qui sont infiniment moins accablantes, à exercer, que les écrits de l'imagination : dans la traduction, dans l'élaboration de manuels scolaires, ou comme méchant écrivain à journaux². » Un peu plus

1. Hawthorne à Bridge, 1^{er} avril 1844, MS, Bowdoin College, *Mosses from an Old Manse*, The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. X (1974), p. 505. Nous avons été amenés à traduire dans la présente postface certains extraits des carnets de voyage de Hawthorne et de sa correspondance qui sont inédits en français.

2. Hawthorne à Hillard, 24 mars 1844, MS, University of Virginia, *ibid.*, p. 509.

tôt, il annonçait dans une autre lettre adressée à sa sœur Louisa son intention de devenir membre permanent de l'équipe d'un journal¹.

Ces lettres, écrites au sortir de l'hiver 1844, sont la clé du conte «Rappacini's Daughter» qui devait paraître quelques mois plus tard dans la *Democratic Review* et dans lequel Hawthorne se livre à une véritable mise en scène de ce métier de traducteur et compilateur qu'il redoute tant. L'écrivain crée en effet pour l'occasion la figure de M. de l'Aubépine, présenté comme le véritable auteur du conte et dont lui, Nathaniel Hawthorne, ne serait que le modeste traducteur². Le choix de ce nom n'est innocent ni sur le plan personnel ni pour l'économie du conte. L'écrivain utilisait là la traduction de son propre nom, «aubépine» correspondant au nom commun *hawthorn*³. D'autre part, l'aubépine, plante aux vertus thérapeutiques, prend un relief particulier au sein d'un conte dont l'action se déroule principalement dans un jardin de plantes néfastes. Un niveau de lecture francisé de ce conte est d'ailleurs discernable car le titre présenté comme original «Béatrice ; ou la belle empoisonneuse» annonce clairement la thématique du texte, contrairement au titre anglais «Rappacini's Daughter». Ce baptême français en M. de l'Aubépine, ironique et fictif, se double d'un ennoblissemement signalé par la particule «de». Hawthorne associait très souvent, dans ses écrits, aristocratie française et souvenir de la Terreur; un lien qu'il établit malicieusement en déclarant que l'Aubépine aurait initialement publié dans la *Revue anti-aristocratique*, elle-même reflet de la *Democratic Review*. On distingue donc dans l'adoption du pseudonyme L'Aubépine à la fois la crainte du déclassement et la figure

1. MS, Berg Collection, New York Public Library, *ibid.*, p. 509, note 26. Pour un point sur la situation de l'écrivain américain avant 1860 et l'existence d'une culture transatlantique du ré-imprimé, voir Jonathan H. Hartmann, *The Marketing of Edgar Allan Poe* (2008).

2. Nathaniel Hawthorne, «Writings of Aubépine : Rappacini's Daughter», *The United States Democratic Review* (déc. 1844), p. 545. Ce stratagème, qui consiste à présenter comme traduction un texte qui est en fait original, appelé pseudo-traduction, s'inscrivait dans une tradition littéraire déjà longue (*Les Lettres persanes* de Montesquieu, *Candide* de Voltaire, *Don Quichotte* de Cervantes); il avait plus récemment été utilisé par le compatriote de Hawthorne, Washington Irving, dans *The Conquest of Granada* (1829).

3. Né Hathorne, il avait fait modifier son état civil par l'ajout d'un «w» à son patronyme.

inquiétante d'une France révolutionnée qui resurgira sous la forme de la métaphore de la décapitation dans « *The Custom-House* », le récit satellite de *The Scarlet Letter*. Mais déjà, pour démontrer son aptitude à la traduction, ou s'en jouer, Hawthorne prête une bibliographie fictive à L'Aubépine en traduisant le titre de son recueil *Twice-told Tales* en « Contes deux fois racontées [sic] » ainsi que certains titres de contes isolés¹. Il y a donc, par le truchement du français, tout un jeu sur les titres, de noblesse ou autre.

On a voulu voir dans la mise en scène de M. de l'Aubépine et l'utilisation d'un masque français une réponse au plagiat dont Edgar Allan Poe et Hawthorne lui-même étaient alors les victimes aux mains des journaux français et européens *via* la traduction². Si dans le cas de Poe de nombreux éléments témoignent à la fois de ces pratiques et de l'émotion suscité chez l'écrivain, dans le cas de Hawthorne, il paraît plus raisonnable de penser que l'exploitation outrancière de ses écrits dans son propre pays lui procurait plus d'inquiétude que d'éventuels plagiats européens.

« *Je hais – Je hais les Yankees !* » et quelques lettres d'amour

Cette autotraduction patronymique, Hawthorne la devait tout de même à un Français. Quelques années auparavant, il avait assez longuement fréquenté un certain Schaeffer, Alsacien qui résidait sous le toit de Horatio Bridge, dans le Maine, chez lequel Hawthorne se trouvait en villégiature durant l'été 1837. Hawthorne consacre de nombreux passages de ses *Carnets américains* à la description de M. Schaeffer, ses habitudes, son caractère à la fois renfrogné et enjoué, mais surtout ses connaissances qui impressionnaient beaucoup l'écrivain étant donné le jeune âge du Français, en particulier dans le domaine de la

1. Le voyage céleste à chemin de fer / « *The Celestial Rail-road* » (1843); Le nouveau Père Adam et la nouvelle Mère Ève / « *The New Adam and Eve* » (1843); Roderic ; ou le serpent à l'estomac / « *Egotism ; or The Bosom-Serpent* » (1843); Le culte du feu / « *Fire-Worship* » (1843); La soirée du château en Espagne / « *A Select Party* » (1844); L'artiste du Beau ; ou le papillon mécanique / « *The Artist of the Beautiful* » (1844).

2. Mary Capello, « “Rappacini’s Daughter” As Translation » (1986).

philosophie. M. Schaeffer, dont le gagne-pain un peu ingrat consistait à dispenser des cours de langue (dont Hawthorne bénéficia d'ailleurs), avait par jeu « [...] frenchified all our names, calling Bridge Monsieur du Pont, myself Monsieur de l'Aubépine, and himself Monsieur le Berger [...]. » Dubitatif et assez dédaigneux envers Schaeffer au début, Hawthorne prit peu à peu conscience de la complexité de ses origines culturelles, entre France et Allemagne, et s'attacha au personnage au point d'envisager de l'accompagner dans un périple à pied qui les aurait menés au Québec puis à New York *via* Niagara. Mais cette rencontre avec le Canada francophone n'aura pas lieu, laissant ainsi la France et la ville d'Amiens en particulier devenir le lieu d'une rencontre avec l'altérité langagière totale. Pourtant ce séjour dans le Maine donnera à Hawthorne un avant-goût d'étrangeté puisqu'il exprime sa surprise d'entendre des enfants canadiens proposer leur cueillette de fraises : « It sounds strange to hear children bargaining in French, in the center of Yankeeland. » Le rôle possible du français comme catalyseur non d'une identité américaine, mais yankee (dans le sens d'habitant de la Nouvelle Angleterre) et dont il sera question un peu plus loin, apparaît de façon étrange et inversée au détour de paroles prononcées par Schaeffer et consignées par Hawthorne. L'écrivain surprend un Schaeffer harassé par sa journée de travail, nostalgique et un peu découragé, et qui s'exclame en français et dans une saute d'humeur : « *Je hais – Je hais les Yankees!* »¹

L'Aubépine, initialement un sobriquet de compagnie virile et emprunté au savant et fantasque M. Schaeffer, prendra chez Hawthorne des accents de langue secrète et amoureuse puisqu'il signera ainsi une demi-douzaine de lettres écrites à sa future épouse Sophia Peabody. Dans trois de ces missives Hawthorne pousse le jeu jusqu'à adjoindre le prénom Théodore et la particule « de » : Théodore de l'Aubépine, donc. Par ailleurs, M. Schaeffer avec ses idées antocléricales bien arrêtées, son aisance dans le maniement des concepts philosophiques et sa pratique du magnétisme, a pu apparaître aux yeux de Hawthorne

1. Pour ces citations et le portrait de M. Schaeffer, voir Nathaniel Hawthorne, *The American Notebooks*, The Centenary Edition..., vol. VIII (1972), p. 32-58.

comme une incarnation de cette France qui avait donné un penseur tel que Charles Fourier, dont l'influence sur la vie de l'écrivain fut loin d'être négligeable. Hawthorne fréquenta certains écrits de Fourier jusqu'à une date avancée de sa vie et les idées fouriéristes imprègnent son expérience de vie en communauté à Brook Farm.

Bien des années après sa rencontre avec Schaeffer, Hawthorne lui rendit hommage : le personnage central de *The Marble Faun* (1860) se nomme Miriam Schaeffer, ce qui donne une idée de l'effet durable qu'eut leur rencontre, Schaeffer ayant peut-être joué moins le rôle d'un maître de langue que celui d'un maître à penser.

Hawthorne, la France et les Français

Ainsi Hawthorne brandit à travers la figure de L'Aubépine le spectre de la traduction à ses lecteurs, connaissances et amis, comme un pis-aller vers lequel l'aiguillonne la précarité. Mais, en dehors des cours pris auprès de M. Schaeffer, quelle connaissance Hawthorne avait-il au juste du français ? L'histoire de la traduction, en perdant ce candidat potentiel, a-t-elle perdu plus que n'a gagné le reste de la littérature lorsque, enfin conforté dans ses ambitions, Hawthorne décrocha le poste qui lui permit de donner *The Scarlet Letter*? La réponse à cette question peut s'articuler en deux temps.

Tout d'abord, une archéologie de l'*American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge*, mensuel dont Hawthorne et sa sœur Elizabeth Manning rédigèrent entièrement les numéros 7 à 12 entre les mois de mars et d'août 1836, fait apparaître de très nombreuses traductions du français. Il s'agit le plus souvent d'articles issus du *Magasin universel* mais d'autres magazines et même des écrits scientifiques s'y trouvent traduits. Au début de l'article « Fashion of Hats », les auteurs signalent clairement leur dette : « The *Magasin universel* (a French Penny Magazine, to which we have been indebted for much useful and entertaining matter) observes, in regard to the subject of this article [...]»¹. Une comparaison avec les livraisons

1. Le mensuel fut publié en volumes quelques années plus tard : *The American Magazine*

antérieures et postérieures de ce même magazine fait apparaître que celles qui furent rédigées par Hawthorne contiennent une proportion bien plus élevée de textes traduits du français ou liés à la France. De nombreux articles, parfois longs, traitent de sujets historiques, comme les uniformes des armées napoléoniennes, par exemple. On trouve également des entrefilets concernant la Révolution, le devenir de figures qui s'étaient illustrées durant la guerre d'Indépendance des États-Unis, ou tout simplement la mode. Se dessine, à travers cette sélection de textes français opérée par Hawthorne puis leur traduction ou réécriture, une image de la France comme lieu privilégié d'élaboration et de diffusion du savoir ainsi que comme pays ayant joué un rôle de premier plan dans l'histoire récente européenne mais également sur le continent américain¹.

Dès lors, et c'est le second temps, on comprend mieux la nature des remarques concernant la langue française contenues dans les carnets de voyage désormais connus sous le nom de *The French and Italian Notebooks* rédigés lors du séjour de l'écrivain en Europe où l'amenaît une de ces positions officielles si longtemps espérée. Nommé Consul des États-Unis à Liverpool par le président Franklin Pierce pour lequel il avait rédigé une biographie de campagne, il clôtura son séjour européen par un périple sur le continent dont le but principal

of *Useful and Entertaining Knowledge*, vol. II (1839), p. 493. *The American Magazine* apparaît comme un gisement jusqu'à présent peu exploité pour qui est curieux de cette question. Hawthorne a sans doute contribué à d'autres périodiques tant il est vrai que le corpus exact et définitif de ces publications souvent anonymes est loin d'être clos et entièrement connu à ce jour.

1. Douze articles sont signalés comme traduits. Un est issu de *La Revue encyclopédique* : «Comparative longevity» (p. 299), contre onze du *Magasin universel* : «The Flat Head Indians» (p. 327-328), «The Sleep of Plants» (p. 328), «Lucien Bonaparte» (p. 348), «The Fossil Elephant» (p. 391), «Extinct Animals» (p. 407), «Spoils of the Jewish Temple» (p. 411), «Effects of Lightnings» (p. 456), «Funeral Ceremonies» (p. 471), «Fashion of Hats» (p. 493), «Asbestos» (p. 508), «Custom» (p. 516). Cependant, un nombre encore plus grand d'articles font allusivement référence à une source française. Voir également, pour cet aspect un peu négligé de la carrière de Hawthorne, l'étude toujours utile d'Arlin Turner, «Hawthorne as Editor : Selections from his Writings in the *American Magazine of Useful Knowledge*» (1941).

était l'Italie. On apprend dans les carnets qu'après avoir débarqué à Boulogne au début de janvier 1858 et rejoint Amiens, Hawthorne eut affaire aux préposés des chemins de fer de cette ville et se trouva fort embarrassé :

Parleraient-ils avec lenteur et clarté, je les comprendrais aisément, étant tout à fait familier avec la langue écrite et connaissant les principes de sa prononciation ; mais dans l'habitude qu'ils sont de parler vite, on croirait tout bonnement entendre débiter du baragouin. Lorsque je suis tout seul, par conséquent, je me retrouve dans le plus grand embarras, mais comme mademoiselle Shepard parle bien la langue, et ma femme pareillement, bien qu'elle fût longtemps sans l'exercer, elles viennent bientôt à mon secours. Cependant, se retrouver privé de la parole ou de l'entendement donne à un personnage aussi taciturne que moi une appréciation nouvelle du prix à accorder à la faculté de parler¹.

En plus des réflexions touchant au langage, fécondes sous la plume d'un écrivain, il ressort de ce premier contact avec le français parlé une forme de déception, comme un malentendu. Hawthorne, non sans quelque mauvaise foi, rend les locuteurs responsables de sa propre incompréhension tout en se rassurant sur ses connaissances de la langue écrite, qui sont réelles on l'a vu, un peu comme si cette rencontre avec le vrai français jetait, *a posteriori*, le doute sur ses expériences de traduction. Dès les *Carnets américains* et la rencontre avec M. Schaeffer, Hawthorne estimait que c'était de cours de conversation et plus précisément de prononciation qu'il avait besoin. Les carnets montrent que, par la suite, Hawthorne restera prudemment sur sa réserve lorsqu'il s'agira de parler français, se tenant sagement en retrait d'une mademoiselle Shepard qui, forte d'un récent séjour dans l'institution Fezandié à Paris (un établissement pour étrangers, un peu fouriériste), était bien plus à son aise dans la conversation. À Amiens, le choc linguistique se poursuit pour Hawthorne et finit par contaminer sa perception de l'écrit lorsqu'il lit les enseignes ornant les devantures des magasins : «Cela cause une impression de bizarrerie

1. Nathaniel Hawthorne, *The French and Italian Notebooks*, The Centenary Edition..., vol. XIV (1980), p. 7. Pour un résumé du périple en France, voir Sarah Bird Wright, *Critical Companion to Nathaniel Hawthorne; A Literary Reference to His Life and Work* (2007), p. 17-19.

que de voir les enseignes suspendues aux portes des boutiques dans une langue étrangère¹.»

La France fut donc bien le lieu de confrontation à l'altérité langagière pour Hawthorne qui n'avait jusqu'alors séjourné en dehors de son pays natal qu'en Angleterre. Certes, la question de l'altérité induite par l'utilisation du français, effleurée avec M. de l'Aubépine, avait déjà été abordée en 1837 dans un autre conte au titre français : «Monsieur du Miroir», où le narrateur, obsédé par ce reflet éponyme, n'est pas sans exprimer une certaine défiance envers les Français :

Il [Monsieur du Miroir] entretient, indéniablement, une forte ressemblance avec ma propre personne et revêt d'ordinaire l'habit noir lors d'enterrements familiaux. D'un autre côté, son nom ferait pencher pour une extraction française, auquel cas, préférant de loin que mon sang jaillisse de la source du britannique intrépide et du puritain sans mélange, souffrez que je désavoue tout parentage avec Monsieur du Miroir².

C'est que Hawthorne n'est pas sans une douce francophobie que son passage en France confortera comme l'attestent les carnets :

Sans mentir, je suis sans sympathie envers les Français ; leurs yeux ne me gagnent pas, pas plus que leurs regards ne se fondent ou ne se mêlent aux miens. Mais ils font des choses belles et grandioses en matière d'architecture ; ce pour quoi je suis reconnaissant³.

Dans son *Critical Companion*, Sarah Bird Wright signale que Hawthorne était prédisposé à ne pas aimer la France et, en se fondant sur les aveux de l'écrivain lui-même dans une lettre écrite à son éditeur et ami George Ticknor, elle attribue cette antipathie au fait que son séjour en Angleterre l'aurait rendu trop anglais⁴. Peut-être cette francophobie tient-elle, chez un auteur soucieux de ses racines comme il l'était, à l'ancienne présence française en Amérique du

1. *The French and Italian Notebooks*, p. 8.

2. *Mosses from an Old Manse*, p. 160.

3. *The French and Italian Notebooks*, p. 14. Alors que d'autres auteurs américains se pâment devant le charme des Françaises et des «grisettes», ces jeunes filles de condition modeste aux mœurs légères, la gent féminine, elle non plus, n'est pas épargnée par Hawthorne dans les carnets, qui la trouve sans beauté.

4. Sarah Bird Wright, *Critical Companion...*, p. 259-260.

Nord, qui, par ses jeux d'alliance avec certaines tribus indiennes, avait si longtemps pesé sur ses ancêtres puritains et sujets de la couronne britannique en Nouvelle-Angleterre. Le conte « Monsieur du Miroir » fait d'ailleurs référence à ce passé et aux régions contrôlées par la France en évoquant un lac connu jusqu'à la guerre de Sept Ans sous le nom de lac du Saint-Sacrement et rebaptisé Lake George lorsqu'il passa aux mains des Anglais¹. La figure du Français et le rôle de la langue française chez Hawthorne ne sont pas à envisager exclusivement dans une dimension transatlantique mais également américaine et donc coloniale, comme le montre par exemple le conte « Touffe-en-Plume » où est évoquée, sur le mode ironique, la coutume de distribution de cadeaux aux chefs indiens érigée en système de gouvernance du temps des Français :

Venait ensuite une paire de culottes autrefois portée par le gouverneur français de Louisbourg ; d'un rouge écarlate, elle avait été, par le genou, au contact de la basse marche du trône de Louis le Grand. Le Français avait fait présent de cette défroque au sorcier d'une tribu indienne, lequel s'en était défait auprès de la vieille contre une demi-pinte environ de breuvage fort lors d'une des cérémonies dansées qui les réunissaient en forêt. (*supra*, p. 115)

C'est donc à de vieilles connaissances que Hawthorne rend visite lors de son passage en France.

Modernité de Hawthorne : la « Bibliothèque des chemins de fer »

En revanche, ce que Hawthorne ignorait en quittant Amiens, ville où pour la première fois il fit l'expérience de la diversité des langues, et en gagnant Paris par le train en ce mois de janvier 1858, c'est que cinq ans auparavant, des usagers de cette même ligne de chemin de fer avaient pu faire la lecture du tout premier recueil de ses contes publié en France. Il s'agissait des *Trois contes d'Hauthorne*² de Hachette,

1. *Mosses from an Old Manse*, p. 164.

2. *Trois contes d'Hauthorne [sic]* traduits de l'anglais, par MM. Leroy et Scheffter (I. Catastrophe de M. Higginbotham. II. La fille de Rappaccini. III. David Swan), Paris,

mis en vente dans les gares. De façon un peu ironique, « La fille de Rappacini », conte assez long prêté à L'Aubépine par Hawthorne, y figurait en bonne place, flanqué de « Catastrophe de M. Higginbotham » et de « David Swan ». « Béatrice ; ou la belle empoisonneuse » connaissait ainsi enfin sa version française ! Ce recueil était le fruit du travail de deux traducteurs, et Edouard Scheffter pour « La fille de Rapaccini » ne fait pas apparaître M. de l'Aubépine dans ce qui est par ailleurs une traduction fidèle, soit qu'il jugeât plus commode de l'évacuer, soit que la version à partir de laquelle il travaillait en eût été expurgée¹.

L'arrivée de Hawthorne en France dans une telle publication apporte son lot d'informations sur la façon dont il y était perçu. La forme du conte était vue comme extrêmement moderne et typiquement américaine. Ainsi Louis Étienne, dans la *Revue contemporaine*, explique-t-il que l'Américain est par définition un homme extrêmement préoccupé de ses activités professionnelles ce qui réduit son temps de lecture à la portion congrue :

Comment la littérature peut-elle se faire une place dans un carnet si bien rempli ? En se faisant modeste, en se réduisant à un petit volume. De là surtout la popularité du conte et de la nouvelle. Hawthorne a fait une multitude de contes, et ses romans mêmes sont des contes. [...] Ceci pourrait être établi en thèse générale : il y a beaucoup de romans américains qui ne sont que des nouvelles diffuses².

La forme courte était particulièrement adaptée à la stratégie éditoriale d'Hachette qui imitait en cela les éditeurs britanniques vis-à-vis du chemin de fer et ne briguaît que « des ouvrages intéressants, d'un

L. Hachette, 1853, « Bibliothèque des chemins de fer ». Plusieurs hypothèses coexistent pour l'orthographe fantaisiste du patronyme qui est un hapax sur l'ensemble de la réception de Hawthorne en France : malheureuse coquille (peu probable dans un endroit aussi stratégique du volume) ; tendance à la francisation comme pour les Margueritte Fuller, Henriette Beecher-Stowe, Henri Longfellow ou autres Franklin rencontrés dans la presse ; acte de piraterie éditoriale.

1. Hawthorne avait, en effet, par prudence politique, escamoté M. de l'Aubépine pendant quelques années dans les rééditions ultérieures. Une fois installé dans ses fonctions de Consul à Liverpool, il insista expressément dans sa correspondance avec son éditeur pour que le stratagème fût rétabli et L'Aubépine fait désormais parti de la version définitive du conte.

2. Louis Étienne, « Conteurs américains. Nathaniel Hawthorne » (1857), p. 653-654.

format commode, d'un prix modéré¹ ». Mais le format n'était pas tout et le contenu devait paraître suffisamment inoffensif pour la vente dans des lieux aussi sensibles et contrôlés que les gares. En effet, ce début de Second Empire connaît un vif contexte de censure et Louis Hachette, qui est bien vu par le régime, annonce d'emblée que « seront sévèrement bannies toutes les publications qui pourraient exciter ou entretenir les passions politiques, ainsi que tous les récits contraires à la morale ».

Hawthorne et l'Empire : « Long live Louis Napoleon, say I². »

Cela ne signifie pas pour autant que l'on a une vision a-politique ou a-politisée de Hawthorne en France. De même qu'il a une image de modernité grâce à son format d'écriture, il apparaît comme engagé dans les problèmes du temps et comme un auteur américain particulièrement en phase avec le Second Empire. En effet, si les écrits de Hawthorne conviennent au régime, on peut dire que le régime, quant à lui, convient à Hawthorne. Sans doute la famille Napoléon constitue-t-elle, sous sa plume, le contre-point au portrait par ailleurs sans concession qu'il ne manque pas de brosser de la France et des Français. Dans les carnets, il ne cache pas son admiration pour l'Empereur actuel. Le 9 janvier 1858, peu après son arrivée à Paris alors qu'il réside à l'hôtel du Louvre situé non loin des Tuileries et du palais impérial, voici ce qu'il écrit :

Hier soir nous avons eu la visite de M. Fezandié. Il a parlé très librement au sujet de l'Empereur et de la haine où on le tient en France ; mais il a dit qu'il était plus puissant, ou plutôt, mieux établi comme dirigeant que jamais ne le fut le premier Napoléon. Nous autres qui, rétrospectivement, considérons le premier Napoléon comme l'un des faits éternels du passé, un roc immense dans l'histoire, ne pouvons guère apprécier à quel point le Grand Capitaine a pu paraître éphémère et dénué de substance aux yeux des témoins qui l'aperçurent à son sortir de l'ombre. Sans doute, jamais ne prirent-ils la juste mesure de sa carrière jusqu'à ce que celle-ci

1. Isabelle Olivéro, *L'Invention de la collection* (1999), p. 211 (ainsi que la citation suivante).

2. *The French and Italian Notebooks*, p. 530.

ne fût parvenue à son terme. L'Empereur actuel, je le crois, jouit déjà du pouvoir depuis plus longtemps que ne l'a fait son oncle. J'aimerais le voir, et en aurai sans doute l'occasion puisqu'il est notre voisin, de l'autre côté de la rue¹.

Hawthorne dévoile là une certaine admiration pour l'oncle et le neveu, celle dirigée vers Louis Napoléon s'exprimant en d'autres endroits des carnets, notamment dans les remarques admiratives concernant les réalisations architecturales dont il était l'instigateur. L'admiration de Hawthorne pour Napoléon III apparaît également lorsqu'il écrit «Vive Louis Napoléon !» à l'occasion de son retour à Marseille après l'Italie, tant il fut ravi du bon déroulement et de la rapidité des procédures douanières puis du transit des bagages au débarquement à Marseille. Enfin c'est avec un certain émoi qu'il évoque la nouvelle d'un attentat dont le chef d'État a été la cible, toujours lors de son passage à Marseille.

Cette forme de symbiose avec le régime de Napoléon III ne fut pas sans incidence sur la suite du parcours de Hawthorne en France et peut expliquer en partie le relatif déclin de l'intérêt qu'on lui porta dans les premiers temps de la III^e République. C'est à ce moment qu'il se retrouve distancé par Longfellow et Irving qui, eux, sont canonisés. Estampillé Second Empire et sans grande utilité pour les projets d'expansion français, Hawthorne ne perdurera qu'à travers des rééditions de ses romans les plus populaires ou de ses récits pour enfants. L'intérêt qu'on va lui porter restera sous-jacent et accaparé dans le cadre d'une certaine idée de la religion et de la morale, pour ne rejoaillir qu'après la Première Guerre mondiale.

1. *Ibid.*, p. 17.

Le Livre des merveilles, de Jean-Jacques Rousseau à Léonce Rabillon

Si Hawthorne ignorait tout de l'existence du recueil des *Trois contes d'Hauthorne*, il eut en revanche connaissance d'une autre publication, encore chez Hachette et dans la même collection, de ses contes pour enfants. En juin 1859, de retour d'Italie et toujours flanqué de ses interprètes féminins, il écrit :

Un peu plus tard, en gare de Marseille, juste avant notre départ, j'ai fait l'achat des deux tomes du *Livre des merveilles*, d'un certain auteur de ma connaissance, traduit en français, imprimé et illustré de jolie manière. Mademoiselle Shepard en a également fait l'achat et, alors qu'elle s'enquérira de l'existence d'autres ouvrages du même auteur, la marchande de livres déclara ne pas penser que *Monsieur Nathaniel* avait rien publié d'autre. Le prénom semble être le plus important en France, et particulièrement en Italie¹.

On assiste, dans ce passage, à un nouveau et amusant baptême français, comme à rebours cette fois, Hawthorne passant de M. de l'Aubépine à *Monsieur Nathaniel*.

Le traducteur mentionné était Léonce Rabillon, qui au moment de traduire *The Wonder-book* avait élu domicile aux États-Unis comme il l'indique dans sa préface : « [...] hôte aujourd'hui de la grande République, nous n'avons pas résisté au désir de faire connaître un des plus jolis livres qui aient jamais été écrits pour l'enfance ; et, si un jour notre travail tombe sous les yeux de M. Hawthorne, nous le prions de considérer cet essai simplement comme un hommage rendu à son talent. Léonce RABILLON. Baltimore, 20 septembre 1856². » Artiste et intellectuel, Léonce Rabillon deviendra par la suite *lecturer* à l'université Johns Hopkins et le musée de Baltimore (dont un fonds d'acquisition porte aujourd'hui encore son nom) détient deux de ses sculptures. Il réalisera quelques années plus tard une traduction en anglais de *La Chanson de Roland* sous les auspices de Longfellow.

1. *Ibid.*, p. 532. *Monsieur* est en français dans le texte.

2. Nathaniel Hawthorne, *Le Livre des merveilles*, Contes pour les enfants tirés de la mythologie, trad. fr. Léonce Rabillon, Paris, Hachette, 1858, «Bibliothèque rose illustrée».

Le mérite de ce traducteur est double. Outre qu'il fournit une excellente traduction très soucieuse du détail, notamment culturel, dans une approche traductionnelle que l'on qualifierait aujourd'hui de sourcière, chose rare au XIX^e siècle, il lui revient d'avoir été le premier, si ce n'est le seul dans la critique française, à souligner la valeur du Hawthorne auteur pour enfants. Cela n'est que justice si l'on pense que Hawthorne avait été, dans ses jeunes années, fortement influencé par les écrits de Jean-Jacques Rousseau. La structure du *Wonder-book*, scrupuleusement respectée par Rabillon, est rousseauiste, car les récits, égrenés au fil des saisons, sont narrés par un jeune étudiant ami d'un groupe d'enfants et qui assure le lien entre le monde de l'enfance et celui des adultes¹. Enfin, cette traduction et cette publication sont remarquables car elles font occuper de front à Hawthorne dès les années 1850 trois domaines littéraires relativement distincts : le conte, le roman et la littérature de jeunesse. Contrairement à Mark Twain dont les *Tom Sawyer* et *Huckleberry Finn* furent en 1884 et 1886 publiés dans la collection «Bibliothèque de la jeunesse» chez l'imprimeur-éditeur A. Hennuyer, Hawthorne ne fut nullement rétrogradé vers le secteur jeunesse et son parcours français respecte bien les différents publics auxquels il a pu s'adresser, les catégories de lecteurs restant les mêmes des deux côtés de l'Atlantique.

Ces contes connurent de nombreuses rééditions et Valéry Larbaud, figure légendaire de la traduction, atteste leur longévité dans le champ littéraire français en 1928². C'est que *Le Livre des merveilles* devint un classique de la «Bibliothèque rose», fruit du remaniement de la «Bibliothèque des chemins de fer» dont les titres étaient déjà déclinés en différentes couleurs selon les publics. Ce qui ne signifie pas que certains contes davantage conçus pour les adultes ne purent pas, par la suite, être également publiés pour la jeunesse tant ils se prêtent à la lecture par tous les publics³.

1. Pour les lectures françaises de Hawthorne ainsi qu'une éventuelle influence de celui-ci sur Émile Zola, voir Roger Asselineau, «Hawthorne Abroad» (1964).

2. *Nathaniel Hawthorne. Idées et germes de nouvelles traduits et préfacés par Valéry Larbaud* (1979), p. 12.

3. *L'Image de neige par Nathaniel Hawthorne*, trad. Marc Logé, dessins par André Hellé,

Ainsi le Hawthorne touriste parcourt la France en suivant les mêmes sillons que ceux empruntés par ses contes, forme d'écriture moderne véhiculée à la pointe du progrès. Mais avant cette consécration des années 1850, qu'en était-il de son image en France ?

Les années 1840 : une croisière et un écumeur

C'est pour une publication de nos jours jugée marginale sinon complètement anecdotique que Hawthorne est d'abord remarqué. Toujours en quête d'une publication lucrative, il se fait, en 1845, éditeur scientifique du *Journal of an African Cruiser*, un ouvrage d'exploration rédigé par son ami officier de la marine américaine Horatio Bridge. Hawthorne passe deux mois à remanier les notes de son ami dont le nom est absent de la première publication chez Wiley et Putnam, la notoriété littéraire de Hawthorne devant servir de gage à l'intérêt journalistique du voyage¹. Dès le mois de décembre de la même année le livre fait l'objet d'un article dans la *Revue britannique* qui en traduit de larges extraits et l'attribue directement à Hawthorne : «En quittant Libéria, vers le milieu d'octobre 1844, M. Nathaniel Hawthorne faisait des vœux pour la prospérité de cette colonie, qu'il disait ne plus vouloir revoir². » Par la suite l'ouvrage restera encore longtemps pour les Français un élément marquant de la bibliographie de Hawthorne³.

Nancy-Paris-Strasbourg, Berger-Levrault, 1930, «Collection de la cigogne»; *Nathaniel Hawthorne* (La petite fille de neige. Le trésor de Peter Goldthwaite. La Grande Figure de pierre), adaptation de J. de Kerlecq, illustrations de Pierre Rousseau, Paris, Delagrave, 1936; *La Petite fille de neige*, par Nathaniel Hawthorne et autres contes merveilleux [par H. Moreau, la comtesse de Ségur, Andersen, George Sand, Charles Nodier, etc.], adaptation de Jean Chantepie, Paris, Éditions du Dauphin, 1948, «Riante jeunesse».

1. Horatio Bridge, *Journal of an African Cruiser* (1845).

2. Ad. J. [Adolphe Joanne], «Journal d'un croiseur sur la côte occidentale de l'Afrique» (1845), p. 344.

3. Comme chez Vapereau en 1858 : «Après avoir écrit le *Journal d'une croisière en Afrique* [*Journal of an African Cruiser*], d'après les notes de voyage d'un officier de marine [...]» (Louis-Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, vol. 1 [1858], p. 853) ou chez E. A. Spoll huit ans plus tard dans la notice biographique dont il accompagne le volume de contes publié avec Émile Montégut.

Un tel intérêt pour cet ouvrage s'explique facilement si l'on pense aux desseins coloniaux de la France en Afrique qui conféraient au récit un intérêt particulier, d'autant que s'y trouvent longuement dépeints le Libéria et les efforts respectifs des flottes britannique, française et américaine dans la chasse aux navires négriers qui pratiquaient une traite de longue date illégale. Il s'agit donc d'un livre ayant à voir avec l'épineuse question de l'esclavage, lequel ne tardera pas à être définitivement aboli par la France dans ses dépendances d'Outre-Mer en 1848¹. Plus proche de la production littéraire de Hawthorne, la même *Revue britannique* publie le conte «Le banquet de Noël» en décembre 1847 puis «Une heure de sommeil» en janvier 1848². Si cette revue joue la transparence et le sérieux en citant l'auteur, les pratiques sont bien différentes dans les quotidiens au cours de la décennie 1840 et ces publications pourraient bien être la partie émergée d'un véritable iceberg traductionnel. Celui-ci est illustré de façon oblique par le célèbre scandale qui accompagna l'arrivée de Poe en France et au centre duquel on trouve un certain Paul-Émile Daurand-Forgues à qui revient l'honneur d'avoir fait connaître Poe au public français (et par conséquent à Charles Baudelaire) et qui jouera par la suite un rôle non négligeable dans la réception de Hawthorne³.

Paul-Émile Daurand-Forgues, homme de plume, journaliste, traducteur et critique littéraire, publiait dans différents quotidiens, soit anonymement soit sous le pseudonyme d'Old Nick, mais il recourait

1. Sur l'ouvrage, voir Patrick Brancaccio, « “The Black Man’s Paradise” : Hawthorne’s Editing of the *Journal of an African Cruiser*» (1980). Comme on peut également le constater avec Melville et le Pacifique Sud, les considérations géopolitiques ne sont pas toujours absentes de l'intérêt porté aux écrivains américains.

2. Si l'on devine facilement que «Le banquet de Noël» est la traduction de «The Christmas Banquet» (1844), le titre «Une heure de sommeil» est moins transparent pour «The Haunted Mind» (1837). On attribue à Hawthorne le conte «Horrible assassinat» paru dans la *Revue britannique* en décembre 1851 qu'il ne nous a pas été donné de consulter. Il pourrait s'agir de «Mr. Higginbotham’s Catastrophe».

3. Pour un point récent sur le scandale autour de «Murders in the Rue Morgue», voir Jane Blevins, *Paul Valéry et le rapport entre écrivains et public en France entre 1918 et 1945* (2008), p. 53-56. Une source plus ancienne : Rémi de Goncourt, «Marginalia sur Edgar Poe et sur Baudelaire», *Promenades littéraires* (1904), p. 348-382 de la 13^e édition.

toujours à son véritable nom dans la sérieuse *Revue des Deux Mondes*. C'est là que, dans un article dédié à Poe, il posa des jalons importants plus tard repris par Baudelaire. Il existait pourtant un antagonisme entre les deux hommes et le poète le décrivit comme appartenant à la « canaille littéraire » et le qualifia même d'« écumeur des lettres »¹. Cependant, Forgues témoigna envers Hawthorne de la même finesse d'analyse qu'envers Poe et c'est lui qui, en avril 1852, lança véritablement l'écrivain de Nouvelle-Angleterre par un article dans la *Revue des Deux Mondes*. Il y passait en revue l'ensemble de la production alors disponible et se déclarait fasciné par les préfaces de l'auteur dont d'abondants extraits étaient traduits ainsi que les passages de certains contes. Ce faisant, Forgues préparait la publication de *La Lettre rouge*, laquelle intervendrait dès le mois de janvier 1853².

1852, début d'un « moment hawthorien » en France

La décennie 1850 contraste avec le silence relatif qui entourait jusqu'alors l'écrivain, ses romans se trouvant désormais traduits ou commentés à mesure de leur publication aux États-Unis et en Angleterre. Il faut dire que la posture de Hawthorne elle-même, toute en discréption, n'était pas complètement étrangère à la méconnaissance première, les Français ne disposant à son sujet que de rares éléments biographiques. La *Revue britannique* et la *Revue des Deux Mondes* durent longtemps se contenter, comme source principale, des préfaces rédigées par l'auteur avant que quelques informations ne deviennent tardivement disponibles en 1852 dans le dictionnaire biographique

1. Charles Baudelaire, *Oeuvres posthumes* (1888), p. 121 et *Oeuvres complètes* (1976), t. 1, p. 700.

2. Si le plagiat des contes de Hawthorne n'a pas, en France, attiré autant l'attention que celui des contes de Poe, c'est sans doute qu'il n'avait pas été adoubé par une figure aussi canonique que celle de Charles Baudelaire. La généalogie des publications de nouvelles et de romans américains dans les quotidiens français reste en grande partie à écrire, mais on peut dire, comme l'indiquait Rémi de Goncourt, qu'elles étaient partie prenante des actes de piraterie mutuels auxquels se livraient journaux et périodiques en Europe comme aux États-Unis en ces temps d'absence d'accords internationaux sur le *copyright*.

de Rufus Wilmot Griswold. Quand Hawthorne se fut tourné vers le roman en 1850 avec *The Scarlet Letter*, sa visibilité se trouva accrue même s'il faut souligner qu'il est le grand absent de l'ouvrage de Philharète Chasles, *Études*, qui marque pourtant, on l'a vu, un temps fort de la critique des lettres américaines en 1851.

Dès l'année suivante, Hawthorne commence à devenir très présent car en plus de l'article de Forgues déjà mentionné, on publie par épisodes une traduction anonyme de *The House of the Seven Gables* dans la *Revue britannique* sous le titre de *La Maison aux sept pignons (Les deux familles)* de janvier à août 1852. Une brève note des éditeurs explique que leur choix s'est porté sur ce roman certes plus récent mais moins populaire que *The Scarlet Letter* en raison de réserves d'ordre moral :

Si *La Lettre rouge* est le plus profond et le plus pathétique des deux, c'est aussi un sujet qui répugne aux scrupules de notre moralité littéraire. Quoique la *Revue britannique* ne soit pas puritaire, elle tient à pouvoir être lue des lecteurs les plus puritains. *La Lettre rouge* a pour héroïne une femme coupable, dont le repentir pieux rachète la faute sans doute, et qui verse des larmes comme celles qui coulèrent des yeux de Madeleine sur les pieds du Sauveur ; mais, pendant tout le récit, elle reste dans une situation équivoque à l'égard d'un ministre des autels, complice dont les remords ne nous suffisent pas et dont le long silence n'est pas justifié¹.

Paradoxalement, on ne trouve pratiquement aucun commentaire sur *The House of the Seven Gables* dont la traduction, anonyme et qui contracte de nombreux passages pour faire correspondre le roman au format de la revue, est médiocre comparée à celle que Forgues publiera chez Hachette en 1865².

De George Sand à *La Lettre rouge*

Le premier roman de Hawthorne à paraître sous forme de livre sera *La Lettre rouge*³ dans la traduction de Forgues sous son pseudonyme

1. *Revue britannique*, janv.-avr 1852, p. 435.

2. On sait que Valéry Larbaud s'essaiera, mais sans jamais la publier, à la traduction de *The House of the Seven Gables*.

3. Le choix de l'adjectif « rouge » pour traduire « scarlet » s'est imposé collectivement et ne

d'Old Nick en 1853 chez l'éditeur populaire et éclectique Gabriel de Gonet¹. Ce retard s'explique du fait que, de l'aveu même du traducteur, le roman sentait un peu le soufre et dans son article d'avril 1852, Forgues avait pris soin d'y préparer le lectorat français. Il répondait aux résistances exprimées dans la *Revue britannique* en déclarant que la question centrale du roman était le mariage, ce qui le rendait à ses yeux absolument comparable au *Lélia* de George Sand :

Très fantastique dans sa forme, très sérieux par le fond, ce récit touche au plus vif de ce grand problème du mariage, et le traite avec une liberté de pensée très peu familière aux écrivains anglo-américains. L'immense popularité de ce livre par-delà l'Atlantique et chez nos voisins d'outre-Manche est un véritable phénomène littéraire, un signe du temps. Les anathèmes lancés naguère contre *Lélia* par le chœur des *Revues* et *Magazines* britanniques ne nous avaient pas absolument préparés à comprendre par quel miracle un roman tout aussi hardi que celui de George Sand, a pu recevoir un accueil si différent, conquérir tant de suffrages, rencontrer si peu de détracteurs².

Établir une telle filiation entre *La Lettre rouge* et un roman déjà existant dans le champ littéraire français permettait d'en justifier la publication. Cette filiation semble avoir été acceptée par la critique, car en 1857, Louis Étienne répondra à Forgues dans la *Revue contemporaine* tout en apportant quelques nuances :

fut pas le seul fait du traducteur Forgues. Il était en effet de coutume de traduire les titres des ouvrages dont on parlait; et, en l'absence même de traduction, aucun des commentateurs contemporains n'avança jamais l'adjectif «écarlate» comme traduction possible – ce dernier ne fera son apparition qu'après 1945. Il est vrai que pour les contemporains «écarlate» avait uniquement la fonction de nom et ne pouvait être utilisé comme adjectif. Le succès de la traduction de Forgues est attesté par le nombre des rééditions ainsi que divers témoignages (parfois contradictoires puisqu'on lui prête en une occurrence un simple «succès d'étonnement»), et l'on peut penser qu'elle est encore présente dans les esprits dans l'entre-deux-guerres : ce titre sera choisi en 1926 pour l'adaptation cinématographique de Victor Sjostrom, même si *La Lettre rouge* de Forgues n'est nulle part mentionnée.

1. Pour le profil de la maison Gabriel de Gonet, voir Julie Arsenault Camus, *The Scarlet Letter de Nathaniel Hawthorne traduit dans l'espace culturel de langue française (1850-1979)* (2008), p. 122-124.

2. Paul-Émile Daurand-Forgues, «Poètes et romanciers américains. Nathaniel Hawthorne» (1852), p. 356.

La Lettre rouge, dira-t-on, c'est *Indiana*, c'est *Lélia* : oui, mais avec cette différence qu'ici c'est le roman qui nie la corruption humaine, et là celui qui l'exagère ; ici le vice n'existe plus, là il est irréparable ; ici on flatte tout de l'homme, même ses plus mauvais penchants, là on le damne sans rémission¹.

Mais sans doute l'obstacle majeur à une publication intégrale de *The Scarlet Letter* se trouvait-il dans «The Custom-house», récit satellite et manière de préface qui file la métaphore de la décapitation et évoque de façon très insistant la période de la Terreur, autant d'éléments posant de graves problèmes de censure en France tant ils ravivaient, tout en la condamnant, une période dont l'héritage était plus que problématique².

C'est donc au prix de la disparition de «The Custom-house» ainsi que de nombreux aménagements dans les références à la religion catholique que *La Lettre rouge* est enfin publiée. La *Revue britannique*, satisfaite, donnera une petite notice faisant l'éloge de la version de Forgues :

Old Nick a mis dans sa traduction tout le soin que mérite une œuvre littéraire. Plus d'un passage nous a paru supérieur à l'original, car il fallait pour le rendre une certaine adresse, lutter avec des phrases un peu redondantes, prêter enfin au romancier américain le goût qui lui fait parfois défaut. Old Nick lui fait parler un français élégant et lui conserve cependant toute son originalité indigène³.

Hawthorne eut connaissance de l'existence de cette traduction car Léonce Rabillon l'évoque dans sa préface au *Livre des merveilles* dont l'écrivain fit l'acquisition en gare de Marseille : «Le succès obtenu chez les lecteurs français par *La Lettre rouge* et plusieurs autres compositions nous donne l'espoir que *Le Livre des merveilles* pourra intéresser le jeune public auquel il est trop modestement dédié.» En

1. Louis Étienne, «Conteurs américains. Nathaniel Hawthorne» (1857), p. 644.

2. Pour les implications politiques et religieuses du roman et de «The Custom-House» en France ainsi que le contexte de censure afférent pendant la période, voir Ronald Jenn, «Translation and Institutions. Translating Nathaniel Hawthorne's and Mark Twain's novels in 19th Century France» (2007); «Transatlantic Conflict and Consensus in the Field of Cultural Production. The Case of French Translations of Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* and Mark Twain's *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*» (2009).

3. Chronique littéraire de la *Revue britannique*, janv. 1853, p. 239.

revanche, rien n'indique qu'il eut connaissance de la version belge du roman parue sous le titre de *La Femme au pilori* en 1856¹.

Entrée en scène de Montégut, critique controversé

L'année 1852 fut également celle de l'entrée en scène d'Émile Montégut, qui allait devenir avec Forgues un acteur incontournable de la critique hawthorienne en France. Tous deux sont des connaisseurs importants de la littérature américaine et ont beaucoup œuvré pour sa diffusion et sa traduction. Cependant, Forgues, républicain et démocrate, est un déçu du Second Empire alors que Montégut, aristocrate élitiste, est viscéralement opposé au gouvernement par le plus grand nombre ; deux orientations différentes qui ne sont pas sans conditionner leurs lectures respectives. Forgues et Montégut rivalisent autour de Hawthorne, le premier le traduisant et s'attachant à la production romanesque dont le succès populaire est assuré (*La Lettre rouge* et *La Maison aux sept pignons*) tandis que le second se penche sur le versant plus aride de sa production.

C'est Montégut qui avait introduit Ralph Waldo Emerson en France, un philosophe chez lequel il percevait une déception voire un rejet du modèle démocratique, par des articles dans la *Revue des Deux Mondes* et une traduction². C'est d'ailleurs à partir d'Emerson que Montégut vint aux auteurs américains. Il se pencha ainsi dans la *Revue sur Longfellow* en 1849, Margaret Fuller en avril 1852 et Stowe en octobre 1852 avant d'aborder Hawthorne pour *The Blithedale Romance* en décembre 1852³. L'intérêt principal de cet article réside

1. *La Femme au pilori*, trad. O. Squarr, Bruxelles, Alphonse Lebègue, 1856. Pour un examen détaillé de cette version, du traducteur et de l'éditeur, voir Julie Arsenault Camus, *The Scarlet Letter...* (2008), p. 124-129 et p. 160.

2. Par exemple Émile Montégut, «Un penseur et un poète américain : Ralph Waldo Emerson» (1847) ; et Ralph Waldo Emerson, *Essais de philosophie américaine*, traduits en français et précédés d'une introduction par Émile Montégut (1851).

3. Il s'agissait d'un mini-tour de force puisque le roman venait juste de paraître aux États-Unis. Par la suite, Montégut s'attachera à coller au plus près à la production de l'auteur : «Le général Franklin Pierce» (fév. 1853) ; et «Un romancier pessimiste en

dans son titre, «Un roman socialiste en Amérique», et dans le fait que s'y déploient les thèmes qui sont le ressort de sa lecture des auteurs américains et de Hawthorne.

Pour beaucoup, le rôle joué par Émile Montégut dans la réception de la littérature américaine a de quoi surprendre :

It is an interesting fact that American literature received its first extensive treatment in France not from an admirer of American democracy, but from a political conservative, an opponent of the French Revolution. [...] Montégut might seem the least likely of critics to judge American literature rightly and with sympathetic understanding¹.

Et les étrangers ne sont pas les seuls à jeter sur lui un regard sévère. Ainsi le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, dans son supplément paru après la chute du Second Empire, le définit comme doté d'«une étroitesse de vue et [d'] un parti pris qu'on ne saurait absoudre²» du fait des points de vue tranchés et franchement réactionnaires qu'il exprimait dans la presse au cours de la période. C'est que Montégut, à l'image d'ailleurs de toute une génération de littérateurs, est inquiet de voir surgir la menace des «masses lettrées» et se plaît à voir dans la nouvelle vague des auteurs américains une élite en divorce avec celles-ci. En effet, un peu comme le fit Baudelaire avec Poe, Montégut dépeint les écrivains américains comme en exil sur leur propre sol. Il est prompt à percevoir, tout au long des années 1850, les signes de la déliquescence du modèle américain dont les institutions sont vouées à la médiocrité car dédiées au plus grand nombre. Les États-Unis viendraient tout juste de passer l'âge d'or, période qu'il date d'ailleurs précisément en la situant entre «les affaires du Texas» et la guerre de 1847 contre le Mexique : «Dix rapides années, pleines

Amérique» (août 1860) à l'occasion de *The Marble Faun*. Concernant ce dernier roman, il faut signaler l'existence d'une traduction sous le titre de *Miriam* par A. Vermorel dans la *Revue contemporaine* (15 mars, 30 mars, 15 avril et 30 avril 1865).

1. Reino Virtanen, «Émile Montégut as a Critic of American Literature» (1948), p. 1265.

2. Suppl. 2, p. 498.

de confiance, d'espoir, de rêves brillants et de chimères généreuses qui ne reviendront plus !¹ »

Contes d'un écrivain à l'étrange passé fouriériste

L'association qui réunit Montégut et E. A. Spoll (de son vrai nom Émile Leprieur) autour de la traduction, ou plutôt l'imitation, en 1866, de contes de Hawthorne, pourrait donc paraître surprenante². Spoll apparaît à travers sa bibliographie comme un disciple de Proudhon auquel il consacrera une biographie (*P. J. Proudhon. Étude biographique*). Spoll, qui n'était nullement traducteur de métier, se chargea pourtant, en plus d'une courte notice biographique, de la traduction, tandis que Montégut rédigeait une assez longue introduction. Mais il n'est pas exclu que Montégut ait mis la main à la pâte car si la version qu'il a donnée d'Emerson est jugée assez médiocre, on a, en revanche, longtemps trouvé des qualités à ses traductions de Shakespeare.

Cependant, c'est autour de l'expérience de Hawthorne à Brook Farm au début des années 1840, petite communauté fouriériste et utopique où il ne passa pourtant que quelques mois, que le lien se fait. Selon Montégut, l'industrialisation alliée au triomphe du goût populaire aurait poussé les élites américaines à chercher des modes alternatifs de fonctionnement et le séjour de Hawthorne à Brook Farm est justement emblématique de ce rejet. L'expérience de Brook Farm est elle-même à mettre en parallèle avec la progression des idéaux socialistes et communautaires que connut la France des années 1830-1840. Alimentés en partie par les écrits et les actions de Charles Fourier et Joseph Proudhon, ces idéaux trouvent un écho jusque chez Louis Napoléon lui-même, qui, bien avant d'accéder au pouvoir, avait commis un petit opuscule intitulé *De l'extinction du paupérisme* dans lequel la création de communautés agraires était présentée comme la panacée qui remédierait aux maux dont la classe ouvrière était affligée

1. Émile Montégut, « Nathaniel Hawthorne » (1866), p. 33.

2. E. A. Spoll, *Contes étranges imités de Hawthorne*, précédés d'une étude d'Émile Montégut (1866).

au cours des crises cycliques qui frappaient l'industrie. On assiste, avec la traduction des contes par Spoll et leur présentation par Montégut, à une mise en valeur de ce passé fouriériste et du socialisme réel ou imaginé de l'auteur, qui sont globalement en phase avec la volonté chère à Napoléon III de voir se réconcilier classes dominantes et classes dominées, ouvriers et bourgeois.

Le poids pris par cet élément de la biographie de Hawthorne sous la plume de Montégut s'apprécie mieux comparé au traitement qu'en fait son autre critique principal, Forgues. Pour ce dernier, il s'agit d'une simple anicroche dans un parcours singulier :

Le découragement qui suivit l'insuccès de ses débuts littéraires fut sans doute pour quelque chose dans le coup de tête qui enrôle Hawthorne parmi les frères en harmonie du comté de Roxburgh. De son passé fouriériste, il ne dit malheureusement pas grand' chose, et ce qu'il dit trahit un certain mécontentement. Il appelle son séjour à Brook-Farm « une association de travail et de plans chimériques avec des songe-creux »¹.

Montégut, tout au contraire, investit l'épisode d'une forte valeur symbolique :

C'est ce temps d'espoir chimérique, ce printemps de l'âme américaine que font revivre souvent pour nous les allégories morales de Hawthorne, que fait revivre spécialement cette belle légende de *La Grande Figure de pierre*. Ces espérances suffiraient seules à expliquer pourquoi les rêveries socialistes avaient à cette époque trouvé tant de crédit parmi les esprits les plus sages et les plus éclairés de l'Union américaine².

Si Montégut est forcé d'en reconnaître les limites, l'expérience de Brook Farm sert surtout à montrer que le modèle américain a lui-même atteint ses limites et que la démocratie ne constitue nullement un mode de fonctionnement supérieur :

L'association ne tint pas toutes les promesses qu'elle avait faites, et elle se sépara sans autre résultat que d'avoir accru l'expérience et la sagesse pratique de ses membres, et de les avoir éloignés un moment des dures réalités du *vieux monde*,

1. Paul-Émile Daurand-Forgues, « Poètes et romanciers américains. Nathaniel Hawthorne » (1852), p. 341.

2. Émile Montégut, « Nathaniel Hawthorne », p. 34.

comme ils appelaient toutes les sociétés existantes, y compris la jeune démocratie américaine¹.

Par ailleurs, Montégut connaît très bien le roman *The Blithedale Romance* puisqu'il en a longuement fait la description et même fourni quelques extraits en traduction dans la *Revue des Deux Mondes*. Au chapitre VII du roman, Coverdale et Hollingsworth s'entretiennent longuement au sujet d'Emerson et Charles Fourier. S'il s'agit de l'endroit où la connaissance que Hawthorne pouvait avoir de Fourier affleure à la surface du texte – et l'on sait par ailleurs qu'il en avait fait longtemps la lecture –, la conjonction d'Emerson, le philosophe préféré de Montégut, avec le penseur français, ne pouvait lui échapper. D'ailleurs, Emerson, sans la soutenir, n'était pas totalement étranger à l'expérience de Brook Farm comme en témoignent les fréquents séjours qu'il y fit. Et on lui a longtemps prêté un penchant pour le socialisme et ce genre d'utopies². Montégut perçoit deux raisons à la tentation socialiste aux États-Unis, la première de nature politique et la seconde, littéraire. Politiquement, c'est parce que le socialisme incarne la justice sociale à travers la notion de mérite qu'il plaît aux élites d'un pays où elles se sentirraient justement déclassées, voire surclassées par le peuple :

[...] le socialisme affecte des allures scientifiques, parle d'harmonie politique, de hiérarchie, de rétribution selon les œuvres et le mérite. Le pays dans lequel toutes ces choses existent le moins, c'est peut-être l'Union américaine³.

Sur le plan littéraire, Montégut assimile le socialisme au merveilleux :

[...] les Américains ont besoin de merveilleux. Les poètes et romanciers américains n'ont point pour les soutenir la magie des souvenirs qui existe chez les peuples qui ont beaucoup vécu ; autour d'eux ils voient un peuple neuf, positif, pratique, peu disposé à la rêverie, et dont l'esprit et les mœurs actuels ne peuvent offrir aucun élément de merveilleux ou d'idéal⁴.

1. *Ibid.*, p. 35.

2. Sur ces points, voir Randall Fuller, *Emerson's Ghosts : Literature, Politics, and the Making of Americanists* (2007), en particulier p. 39 et p. 140.

3. Émile Montégut, « Un roman socialiste en Amérique », p. 818-819.

4. *Ibid.*, p. 819-820.

Cela explique la stratégie de traduction globalement choisie par Spoll et que Montégut, étant donné sa connaissance de l'anglais et des textes de Hawthorne, ne pouvait ignorer.

Conséquences durables de la traduction de 1866

Le volume de contes de 1866 affectera doublement et durablement la lecture française de Hawthorne, sur le plan générique mais aussi idéologique.

Les traductions de Spoll ne sont pas dénuées d'intérêt pour qui entreprend de retraduire car elles contiennent nombre de trouvailles lexicales. Cependant, elles ne sont nullement exhaustives et, n'étant pas le fruit du travail d'un professionnel de la traduction, elles sont inférieures à d'autres traductions contemporaines. Une comparaison texte à texte est d'ailleurs parfois possible puisque l'on trouve dans *L'Illustration* par exemple, une traduction de « L'image de neige » signée Scheffter qui est bien meilleure que celle de Spoll. De ce dernier, on dira que sa tendance est d'accroître le versant fantastique des contes par la suppression de détails qui rendent univoque leur interprétation. Il faut noter que la couverture de l'ouvrage, si elle est dénuée d'illustration, présente un jeu typographique qui fait justement ressortir le terme « étrange », les lettres de ce mot étant biscornues, grisées et d'une taille supérieure au reste du titre. Cela participe d'une mise en avant de l'étrangeté et il est peu surprenant, dès lors, que la stratégie de traduction consiste à renforcer cet aspect. Les *Contes étranges* ouvrent ainsi la veine fantastique qui, ravivée de loin en loin par de nouvelles traductions tout au long du xx^e siècle, va durablement conditionner la lecture des contes en France¹. Il n'est que de comparer

1. *La Vieille Fille blanche et autres contes fantastiques*, trad. fr. par Marc Logé ([1926] 1973); *La Fille de Rappaccini et autres contes fantastiques*, traduit de l'américain par Henri Parisot (1973); *L'Enterrement de Roger Malvin et autres contes étranges*, traduit de l'américain par Henri Parisot (1977); José Quiroga-Galdo, *Hiérophanie ciel-terre et création : étude symbolique et ésotérique de «The Birthmark» de Nathaniel Hawthorne* (1991) (avec la traduction de «The Birthmark».) Ce livre n'aurait peut-être pas été renié par un auteur qui, suivant l'engouement de son temps, avait eu une certaine fascination pour le magnétisme animal ou mesmérisme.

les éditions cataloguant les contes de Hawthorne dans la catégorie étrange ou fantastique avec les publications se rattachant à la veine érudite ou savante, pour s'apercevoir que celle-ci est quantitativement moins importante.

Quant à l'influence idéologique, on peut la mesurer grâce à un article de Fernand Baldensperger paru en 1941, qui montre bien qu'une lecture de Hawthorne dans l'optique du socialisme utopique était toujours de mise dans la France de l'entre-deux-guerres¹. En effet, un écrivain alors très en vogue, Alphonse Van Bredenbeck de Châteaubriant (1877-1951), distingué par le Grand prix du roman de l'Académie française en 1923 pour le roman régionaliste *La Brière* (l'un des plus forts tirages de la période avec 600000 exemplaires vendus), donnait dans *La Réponse du seigneur* (1933) une très large place à Hawthorne en faisant longuement référence au conte « La Grande Figure de pierre », celui-là même qui avait été jugé le plus emblématique par Montégut. Après en avoir résumé l'intrigue, Châteaubriant en tirait une morale tournée vers la « mystique contemplative » avant d'utiliser la grande figure de pierre comme un leitmotiv, ce qui fut qualifié par Marcel Arland dans la *NRF*, le 1^{er} septembre 1933, de « plus haut point du livre ». Fernand Baldensperger note avec surprise le mélange improbable de cette « mystique contemplative » du Français, dont l'idéologie n'est guère éloignée de Maurice Barrès, avec « l'idéalisme social de Hawthorne ». Ce qui est jugé surprenant par Baldensperger, ce n'est pas que l'on puisse interpréter Hawthorne comme un écrivain engagé dans le progrès social, mais plutôt qu'on le trouve cité par un auteur que l'on serait porté à penser comme diamétralement opposé sur un échiquier politique idéalisé. Baldensperger déclare alors que « tout "comparatiste" sait combien fécondes sont, dans l'histoire des idées, de telles "réfractations"² ».

On voit qu'un tel mélange de ce qui peut sembler contraire possède en fait une généalogie qui remonte à 1852 au moins, avec l'article de Montégut intitulé « Un roman socialiste en Amérique », et qui se précisera avec la publication des *Contes étranges* en 1866, lesquels

1. Fernand Baldensperger, « À propos de "Nathaniel Hawthorne en France" » (1941).

2. *Ibid.*, p. 345.

connurent par la suite au moins deux rééditions chez C. Lévy en 1876 et 1882 (mais sans l'introduction d'un Montégut tombé en disgrâce). La récupération de Hawthorne par la droite française se généralisera dans l'entre-deux-guerres : l'influence barrésienne se fait sentir dans le fait qu'Edmond Jaloux, auteur de l'ouvrage *De Pascal à Barrès* (1928), préface de nouvelles traductions de contes en 1927¹. Par ailleurs, une influence ou une convergence entre François Mauriac et Nathaniel Hawthorne a déjà été étudiée dans une démarche comparatiste². L'intérêt de Mauriac pour Hawthorne apparaît clairement dans le fait qu'il rédigera la préface à une réédition de *La Lettre écarlate* par Marie Canavaggia (Paris, A. Sauret, 1955), laquelle avait été, avant la première publication de cette traduction en 1945, la secrétaire littéraire de Louis-Ferdinand Céline. Dans un article sur la place de la traduction en France autour de la Première Guerre mondiale, Blaise Wilfert décrit le développement d'un néoconservatisme national qui ne se fonde pas forcément sur l'exclusion de l'étranger mais sur l'utilisation de la différence pour mieux se définir soi-même dans ce que l'auteur nomme élégamment une «xénophobie courtoise»³. Dès lors, l'«internationalisation» de la vie littéraire en France pendant cette période est un phénomène complexe qui a «coexisté avec une nationalisation en profondeur de la vie intellectuelle, qui assura à Maurice Barrès, Charles Maurras ou Léon Daudet les premiers rôles dans l'espace public». Il y a donc une continuité entre la réception de Hawthorne par Montégut et sa récupération par la droite française dans la période de l'entre-deux-guerres. Alors que Montégut se préoccupait d'élitisme, Hawthorne, transplanté de sa Nouvelle-Angleterre, se trouve investi de valeurs patriotiques françaises, lui qui, comme l'a montré la première partie de cette postface, faisait bien peu cas de la France.

1. *Contes de Nathaniel Hawthorne*, traduits de l'anglais par Marc Logé, Paris, Stock, 1927, «Le cabinet cosmopolite».

2. Jeanne Fayard, «Le problème du Mal dans les œuvres de François Mauriac et de Nathaniel Hawthorne» (1974).

3. Blaise Wilfert, «Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914» (2002).

Hawthorne et la fantaisie : la littérature américaine est-elle chose sérieuse ?

par Bruno Monfort

Les textes réunis ici étaient voués à la publication en périodique. Voués et non destinés : on sait que Hawthorne connut l'échec avec son premier roman *Fanshawe* (1829). Il finit par racheter les exemplaires restants pour les détruire. Ce premier autodafé sera suivi de bien d'autres. Hawthorne en effet tenta d'innover : il se proposa dès après *Fanshawe* d'écrire non pas des romans mais des cycles de textes courts agrégés en recueils, ceux-ci organisés selon un schéma déployant des rapports complexes entre les textes qui entraient dans leur composition. Un tel projet n'entrant, lui, dans aucun cadre éditorial qui fût de règle à son époque. À trois reprises, au seuil des années 1830, il se lança dans l'entreprise, modifiant, retravaillant et adaptant ses projets initiaux. Aucun éditeur n'envisagea de tenter l'expérience d'une publication de ce qui lui était proposé sous la forme prévue par l'auteur. Les recueils furent démembrés, certains textes conservés, d'autres brûlés. C'est un Hawthorne sous contrainte, s'il veut publier, qui se rend au système éditorial des périodiques et ce Hawthorne auteur, en vingt ans, d'une centaine de «nouvelles» et sevré du roman y reviendra au bout de ces vingt ans, et non sans mal, avec *La Lettre écarlate* (1850) ; encore s'agissait-il à nouveau, dans une version première de l'œuvre, d'un texte de l'ordre de la nouvelle. L'action extérieure de son éditeur James T. Fields¹, bien décidé à assurer le passage de

1. Voir à ce sujet Richard Brodhead, *The School of Hawthorne* (1986).

Hawthorne au rang de romancier, fut décisive en termes de forme et de longueur du récit : il lui fallait un « classique », et ce statut du texte, et de l'auteur, n'était guère compatible avec des œuvres formatées par et pour les périodiques qui, fussent-elles aussi nombreuses qu'on voudra, paraissaient, de façon souvent anonyme ou sous pseudonyme, dans des périodiques dont l'écrivain n'était que le collaborateur, peu susceptible de se faire un nom. Ses biographies et la légende qu'il s'est forgée attestent que pour l'écrivain par vocation qu'il était Hawthorne, le débouché des périodiques n'était qu'un pis-aller car les produits de sa plume n'y étaient pas valorisés comme des œuvres : dans le vocabulaire de l'époque, notamment celui employé dans les échanges épistolaires entre écrivains, éditeurs et rédacteurs, le terme utilisé pour désigner des textes que nous appellerions aujourd'hui « contes » ou « nouvelles », est « article », et il dit la vérité de leur statut. On les a, ou pas, en magasin et il n'y a qu'un pas du magasin au magazine, dont le principe est celui de la miscellanée¹, d'un choix des textes disposés en conséquence afin de maximiser un effet de variété qui, par sa finalité surtout récréative, attirera le lecteur et, en l'occurrence et souvent de manière principale, la lectrice.

1. Le genre (ou le non genre) de la miscellanée ne date pas d'hier : il est défini pour la première fois, du moins dans ses caractéristiques principales, par l'écrivain latin Aulu-Gelle au début des *Nuits attiques* (II^e siècle apr. J.-C.). Celles-ci sont, comme l'écrit un critique dans un essai de définition, « absence d'ordre et variété des sujets traités qui doivent être singuliers ou remarquables pour être retenus. Une miscellanée se distingue d'une encyclopédie ou d'un traité en ce qu'elle ne suit pas un ordre méthodique d'exposition mais se présente comme un recueil de notes éparses, d'essais plus ou moins long sur des thèmes divers. Il faut toute fois remarquer que cette affectation de désordre peut être elle-même le résultat d'une savante composition. Ce genre d'ouvrage se propose en effet d'instruire le lecteur en lui offrant une sorte de promenade récréative, éliminant le côté laborieux que pourrait présenter l'exécution d'un plan ordonné. » (Jean-Marc Mandonio, « La miscellanée, histoire d'un genre », 2003, p. 9).

Le nom, l'œuvre, l'auteur

De ce miroitement des facettes multiples du magazine, l'auteur peut difficilement naître. À en croire Michel Foucault¹, l'auteur est une institution qui naît dans un premier temps, à une époque où prolifèrent libelles et autres écrits anonymes, de la volonté d'avoir un responsable du texte, quelqu'un à qui l'on puisse l'attribuer pour rechercher son éventuelle responsabilité juridique ou pénale. Ainsi l'auteur, c'est avant tout un nom. Or l'anonymat fréquemment pratiqué par les magazines et périodiques de l'époque de Hawthorne n'est pas de la même nature que celui qui cherche à contourner une censure ou une incrimination ; il n'a pas pour but de protéger l'auteur en dissimulant son identité en cas de poursuites ou de recours contre l'individu qui risque une sanction plus ou moins arbitraire. Il est bien plutôt la rançon de ce qu'on pourrait appeler le versant démocratique, impersonnel et réificateur du marché, ou d'un marché, celui du texte pour magazine : si est appelé « article » à l'époque de Hawthorne un type de texte qui pour nous est aujourd'hui un texte littéraire d'auteur reconnu, c'est qu'il n'est encore en son temps qu'une marchandise comme une autre, un produit relativement standardisé et substituable à un autre semblable dans l'espace du périodique, du magazine où il occupe une place et où, de ce point de vue, un texte vaut l'autre. Si certains de ces produits d'artisanat littéraire (ceux que produisent par exemple Poe ou Hawthorne) sont d'une qualité reconnue, leur fonction est la même, et le supplément de qualité n'a du coup qu'une incidence marginale sur l'appréciation qu'on en a (du côté des rédacteurs et des lecteurs) dans une situation où l'avantage du nom propre ne joue pas, puisque le régime de notoriété en vigueur ne requiert pas l'identification nominative des auteurs mais se fonde sur la « qualité » de la publication dans son ensemble, et cette qualité se mesure assez largement moins à la présence de signatures qu'au nombre et surtout à la variété des textes offerts. Dans ces conditions, leur teneur propre est ici auxiliaire : banal ou plus original, simple ou élaboré, l'« article »

1. Dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), repris dans *Dits et écrits* (1994), t. 1.

de fiction a pour fonction d'occuper de l'espace et de la page dans le périodique afin de contribuer à cet effet de variété qui est l'équivalent intellectuel du «poikilos», de la bigarrure, terme caractéristique du champ d'expression de la métis¹, l'astuce, l'intelligence pratique, axée sur le résultat immédiat, le but à atteindre : capter l'attention du lecteur par la séduction du divers.

Dans les années 1830-1840 aux États-Unis, la question de la présence ou non du nom d'auteur pour attribuer essentiellement des textes de fiction se pose donc dans un contexte où ce type de texte ne fait pas juridiquement ou légalement problème. Du coup, le statut juridique et social de l'auteur n'engage pas la singularité de l'œuvre : il lui est extérieur. Mais cette absence du nom d'auteur, qui est presque une règle non écrite dans ce champ de publication, se révèle hautement problématique. Au moins autant que l'auteur écrit l'œuvre, l'œuvre constitue l'auteur comme auteur de cette œuvre à travers la mention de son nom ; l'auteur émerge lorsque se produit une réappropriation subjective de l'œuvre par celui qui se pose comme son auteur, et l'un des préalables à ce phénomène de réappropriation est la mention nominale de l'auteur, que n'autorise guère un système de publication largement anonyme ou exigeant l'affichage d'un nom d'attribuaire de l'ordre du pseudonyme pour prix (symbolique, mais en ce domaine le symbolique est tout) de la publication du texte.

En fait, c'est à l'œuvre qu'il revient de construire une figure de l'auteur, qu'elle s'accompagne ou non d'une scénographie iconique (photographie, médaillon, portraits, dessin) ou d'une scénographie narrative : dédoublement fictionnel, autoportrait, mise en abyme, allusions et tout un éventail de biographèmes dont la présence est plus ou moins discrete. Dans le cas de Hawthorne, l'émergence hors de l'anonymat des magazines va être lente et progressive. On assiste à une naissance de l'auteur Hawthorne au cours du temps, pendant la vingtaine d'années qui sépare *Fanshawe* de *La Lettre écarlate*, son premier «vrai» et «grand» roman, publié alors que Hawthorne

1. Voir par exemple Jean-Pierre Vernant et Marcel Détienne, *Les Ruses de l'intelligence. La Métis des grecs* (1974).

a déjà 45 ans. Va venir à l'existence, pour créer cette «image de l'auteur», tout un répertoire varié de portraits qui sous forme de tableaux et de daguerréotypes jalonnent sa carrière ; parallèlement on assiste, à la périphérie des textes notamment, à une multiplication ou démultiplication des instances auctoriales dans les préfaces dont est l'occasion la parution de deux recueils plusieurs fois augmentés au gré des reparutions : à chaque recueil, voire à chaque réédition de l'un des recueils, l'auteur, loin de s'affirmer comme cet individu que le lecteur cherche à identifier par son œuvre comme unique, fuit dans la multiplicité de ses images et dépossède ainsi le lecteur de tout pouvoir de contrainte sur la définition de lui-même. C'est à travers ce jeu des masques qu'apparaît le principe de subjectivation de l'individu, principe intérieur sans lequel l'auteur se réduit à n'être que l'écrivain. Mais décidé à devenir auteur, Hawthorne prend en charge bien plus qu'une intériorité : il monnaye son nom dans des jeux de traduction («Monsieur de l'Aubépine») et dans des textes qui associent la «traduction» du nom propre et son affichage dans la langue-miroir d'une fausse étrangeté («Monsieur du Miroir») à travers l'invention d'un personnage reflet émancipé par fantaisie de la surface réfléchissante qui lui fournit la seule substance de son être. L'auteur aussi se façonne comme le produit de cette multiplicité ouvertement factice des déclarations préfacielles où on le rencontre : son nom est Hawthorne, mais son être est légion, d'autant qu'il assume avec une feinte réticence et un sourire mi-humble mi-condescendant l'image que les lecteurs veulent avoir de lui, et ce principalement dans les préfaces aux volumes de «contes» («Tales»). S'il peut prétendre reprendre à son compte (à compte d'auteur) les images de lui-même que suscitent ses textes auprès des lecteurs, c'est parce que le nom d'auteur apparaît quand paraît le recueil et, passé dans le recueil où il est republié, l'«article» change alors lui aussi d'appellation générique.

Le passage au livre confère ainsi au texte pour magazine un brevet de littérarité, concomitant avec l'apparition du nom d'auteur. Avec les périodiques, on a affaire à un support de publication face

auquel on doit suspendre ce présupposé que la littérarité du texte est reconnaissable par des marqueurs spécifiques, qu'elle est le fruit de caractéristiques internes. À supposer que ce soit vrai, ces marques seraient très faciles à manquer. Il est plus probable que les textes courts de fiction pour magazine que furent au départ les « contes » de Hawthorne n'aient pas eu de statut pleinement littéraire qui leur fût inhérent. Non pas qu'ils se soient vu refuser ce statut ; on ne légifère point en ces matières ; c'est plus certainement que là, dans la miscellanée du périodique, rien ne séparait encore le futur « chef-d'œuvre » du commun des discours narratifs : au stade du périodique, aucun tri n'est encore fait entre ce qui est fiction pleinement littéraire et ce qui ne l'est pas, ou pas encore. On dira à bon droit sans doute que le littéraire, la matière vive du littéraire (car le statut ne repose pas sur rien), est déjà là, avant la grande instauration, dans les années 1880, de la « littérature américaine » comme corpus des classiques qu'on lit dans les classes ; mais les périodiques de l'époque de Hawthorne sont ces non-lieux du littéraire où les textes de fiction ne sont pas entièrement en rupture avec les formes parentes (des parents riches en l'occurrence) du journalisme et ne sont guère éloignées des foisonnements de l'actualité. Si l'on appelle alors « articles » ce que nous baptisons hâtivement et anachroniquement « nouvelles » (traduction du terme anglais « short-story » inventé en 1885), c'est aussi que ces textes en attente de littérarité furent dans les pages des magazines et des « annuals » d'une actualité encore brûlante, vite consommée et consumée. Ce par quoi ces textes furent en prise sur la vie et parlèrent à leur époque aux lecteurs contemporains est évidemment ce qu'il y a de plus difficile à faire revivre et à restituer. On peut toujours revendiquer pour ces textes un statut mineur au sens deleuzien où ils seraient écrits dans un anglais devenu une sorte de langue étrangère qui passe inaperçue mais les singularise, malgré un aspect extérieur sans doute suffisamment quelconque, et ne laissant guère soupçonner quoi que ce soit de ce qui ne s'offre pas au regard extérieur. C'est l'argument de Melville lorsque, dans « Hawthorne and His Mosses » (1850), il assimile le Génie américain dont les contes de Hawthorne

sont la manifestation méconnue au Christ que nul ne reconnaît lorsqu'il passe devant tout le monde sur son âne, sous les dehors d'un homme ordinaire. L'attente messianique du Génie américain en littérature a pour corollaire l'aveuglement de la foule car il y a toujours quelque chose d'impie à penser que le grand texte de la révélation du Génie ne répond pas à l'image hégémonique du Livre, et que l'œuvre littéraire n'est pas, dans ce qu'elle offre de vérité, héritière du grand code biblique propagateur du Verbe, mais manifestation secondaire et dérivée de la presse.

À cet égard, les contes de Hawthorne sont le fruit typique de cette période précédant la guerre de Sécession – une trentaine d'années que l'on appelle traditionnellement, dans le vocabulaire des historiens de la culture américaine, « the antebellum period » – où la littérature américaine n'existe pas sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui, après qu'elle a été largement remodelée, réinventée et réduite aux cinq grandes figures principales qui forment les piliers de la « Renaissance américaine¹ ». À leur époque, les actuels auteurs « classiques » que sont Hawthorne et Melville se détachent à peine dans le paysage littéraire environnant, et leurs ouvrages devenus « canoniques » (toujours le vocabulaire métaphorique du religieux) ont au mieux un succès d'estime ; le marché de la fiction est dominé par des romans généralement didactiques et sentimentaux écrits par des romancières et destinés à un public essentiellement familial ; les tirages de ce genre de livres atteignent des chiffres faramineux de plusieurs centaines de milliers d'exemplaire : dès les années 1840, les progrès technologiques de l'imprimerie à vapeur aidant, les « best-sellers » sont nés et les actuels « grands auteurs » n'en font pas partie. Mais personne ne croit alors que les best-sellers et autres ouvrages du même type paraissant aux États-Unis constituent la littérature américaine au plein sens du terme, même lorsqu'ils sont écrits par des Américain(e)s. Peu à peu les éditeurs renoncent à ne publier que des écrivains britanniques en éditions le plus

1. Pour reprendre le titre de l'ouvrage fondateur de Frederick O. Matthiessen, *American Renaissance* (1941), qui fera d'eux, au milieu d'une guerre mondiale puis en pleine guerre froide, un instrument d'affirmation des « possibilités de la démocratie ».

souvent piratées, sans promouvoir pour autant de «grands écrivains» locaux que l'on cherche en vain, et qu'on aurait sans doute déjà repérés s'ils existaient. Le champ de la poésie lui aussi reste largement dominé par l'inspiration didactique, religieuse et sentimentale : Henry Wadsworth Longfellow, professeur de langues modernes à Harvard, traducteur de Dante et chantre des traditions poétiques, est le plus respecté et honoré des poètes d'une Amérique profondément pieuse et victorienne, dévouée aux valeurs de la famille et du foyer, et diverses poétesSES font au grand homme un nombreux cortège avec leurs recueils et autres «offrandes poétiques», dont les titres odorants évoquent les fleurs et les guirlandes. La littérature américaine telle qu'on la pressent ne se confond donc pas avec la littérature qui se publie dans les faits aux États-Unis ; elle reste, dans des secteurs influents même si pas très nombreux de la critique, l'objet d'un discours de l'attente et de l'espérance à forte coloration politique et nationaliste. On pourrait dire que, replacée dans le champ du discours en situation historique, la littérature américaine tend à se précéder elle-même dans le discours qui l'annonce sur un mode à la fois critique et impératif qui en détermine les caractères et les fonctions dès avant son apparition effective, dans des termes qui semblent indiquer que l'attente de la «littérature nationale» répond à un impératif en apparence historique mais principalement politico-apocalyptique : le champ du discours annonciateur, occupé par un discours de l'ordre (du) politique, est lui-même structuré et saturé par des figures du prophétisme religieux.

Littérature et nation

L'article sur les «Mousses», lui-même fort célèbre, que Melville consacre à Hawthorne pour, si l'on ose dire, célébrer et proclamer son obscurité, est rédigé dans cet esprit, même s'il vient tard dans la lignée des discours nationalistes et annonciateurs de l'apparition, enfin, d'une littérature nationale qui se révèle plus que nécessaire s'il s'agit de prolonger dans leur expression culturelle les succès glorieux de la démocratie politique : il paraît en août 1850 sous la forme de deux

livraisons dans *The Literary World*, périodique littéraire tenu par les frères Duyckinck, eux-mêmes issus des milieux intellectuels liés à des courants littéraires nationalistes que Melville connaissait bien pour les avoir fréquentés. La voix anonyme du « Virginien passant l'été dans le Vermont » célèbre, au moment même où paraît *La Lettre écarlate*, l'obscurité imméritée mais symptomatique de Hawthorne auteur de contes, en y voyant la preuve ou la marque d'authenticité de son Génie américain et l'annonce que parmi le peuple et au milieu du commun des écrivains, Hawthorne est bien l'une des incarnations méconnues du Messie littéraire américain (« the American Shiloh »).

Or il n'est pas sûr qu'il y ait dans le recueil de Hawthorne de quoi corroborer l'enthousiasme nationaliste de l'anonyme Virginien. Ainsi, lorsque Melville et Hawthorne se trouvent d'accord pour se situer sur le même terrain de l'obscurité, c'est le motif ou le résultat d'une fausse rencontre. Il se joue quelque chose sur des sens très différents et pas nécessairement conciliables du mot et de la notion d'« obscurité ». Pour Melville, par la voix et le truchement du Virginien, un premier sens renvoie à la complexité et à l'épaisseur historique et nationale des contes de Hawthorne où se retrouverait l'héritage lointain de la « noirceur puritaine » (« puritanic gloom »); un autre au fait qu'on (le public des lecteurs américains) n'y voit pas la manifestation du génie national qu'on devrait y apercevoir. Cette obscurité dans les deux cas légitime, aux yeux du Virginien, le statut de Hawthorne comme Génie de la Nation en ce régime démocratique dont elle est justement la représentante exemplaire, qui ne saurait mettre en avant l'ego dominateur et surpuissant du créateur, et, en prime, permet de l'enraciner, et avec lui son œuvre, dans le passé national à la fois sombre et glorieux d'une Amérique puritaine dont il expierait les fautes par procuration. Plus ironique à l'égard de sa propre réputation, Hawthorne lui aussi se décrit comme « l'homme de lettres le plus obscur d'Amérique » (« the obscurest man of letters in America¹ »), et il le fait en jouant ici encore, certes, sur la notion d'obscurité et

1. Dans le premier paragraphe de sa préface autographe à *Twice-told Tales* (Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches* [1982], p. 1150).

sur ce qu'il faut entendre par là. Mais il se situe dans une actualité bien plus immédiate, ou moins alambiquée, celle de la sanction du marché (constat que ses œuvres se vendent peu même lorsqu'elles reçoivent un bon accueil critique) et non dans la perspective d'une apocalypse littéraire de l'esprit de la Nation. Il dédramatise d'emblée les enjeux. Il y a même, implicitement, quelque ironie sous-jacente à l'égard de ceux qui seraient tentés par des lectures guidées par la grille d'interprétation nationaliste. Il ne nie pas du coup que ses textes puissent n'avoir pas, dans leur rédaction et leur teneur, la limpidité narrative que ses lecteurs ont un peu trop tendance à en attendre, attentes qu'il ne satisfait que très partiellement, d'où un succès relatif sur le marché – et ce en tant qu'expert dans le maniement de l'allégorie qui simplifie, en principe, l'accès au sens alors même qu'on lui reproche de n'être pas assez didactique. Quant à l'obscurité puritaire, elle concerne une époque passée où le discours politique cherche, de manière particulièrement active depuis au moins les années 1820, à inscrire l'enracinement du présent dans une époque qui précède la Révolution, afin que celle-ci ne soit pas le seul et unique moment fondateur de la Nation, qui ne serait plus alors, au moment où elle surgit de l'émeute patriotique, de la guerre révolutionnaire et de la rédaction de la Constitution, que le simple fruit des contingences d'une époque de troubles, provoqués par des facteurs dans lesquels l'économie et la politique jouent un rôle essentiel sinon exclusif. Ce mythe de l'enracinement de la Nation dans quelque chose de plus grandiose et de plus diffus qu'on nomme le «caractère» du peuple, qu'on se garde de définir mais qui remonte plus haut que l'événement révolutionnaire, sert à procurer à celui-ci le statut légitime de conséquence inévitable lorsque se produit une atteinte arbitraire à une identité collective forgée dès longtemps, dès les origines, dans les épreuves de l'histoire puritaire du continent. Dans ce contexte, on peut aller jusqu'à dire que ce qu'il y a chez Hawthorne de culte des ancêtres puritains tient pour partie à la fois du mythe personnel qui fonde son identité d'écrivain enraciné dans le sol natal de sa culture (il y a du régionaliste chez lui) et du calcul stratégique : s'il cultive

et affiche à leur égard, plus ou moins délibérément, une culpabilité que lesdits ancêtres puritains n'ont pas éprouvée en leur temps suite à leurs propres actes de cruauté, il s'autorise du même coup à ne pas légitimer, à titre personnel et au nom de cette face obscure, la période du puritanisme comme la source culturelle qui ferait de ses œuvres des émanations de l'esprit et du caractère de la Nation, sinon peut-être dans ce qu'elles ont de moins recommandable pour les époques ultérieures et l'époque actuelle.

Lorsque Hawthorne écrit certains contes, tous ceux notamment qui touchent de près ou de loin à l'histoire de la Nation, il n'entend pas faciliter au lecteur la tâche de souscrire sans ambiguïté ni détour à des thèses simples comme celles qui veulent que tout texte de fiction ayant pour sujet la période puritaire ou révolutionnaire soit *a priori* l'occasion de dire et réaffirmer sa loyauté envers la Nation, y compris lorsque ces textes sont publiés dans un périodique qui, comme *The United States Magazine and Democratic Review*, reste connu aujourd'hui (de façon évidemment caricaturale mais symptomatique) comme le support de publication de deux des manifestes nationalistes les plus retentissants du XIX^e siècle, «The Great Nation of Futurity» en 1839 et «Manifest Destiny» en 1845. Ce serait ainsi pour ne pas se faire totalement annexer, dans sa fiction, au discours politique nationaliste ambiant et à son hégémonie, notamment dans tout ce que ses contes comportent de références à l'histoire puritaire coloniale et provinciale, que Hawthorne jouerait fin, donnant des gages et les retirant, se présentant en bon démocrate et se soustrayant aux obligations de l'étiquette politique dans sa quête littéraire d'un «territoire neutre», d'un lieu où la langue parviendrait à se dire et à dire dans les valeurs qu'elle recèle sans être la ressource mobilisable d'un discours partisan, d'un champ particulier des intérêts de l'une ou l'autre «section».

Difficile en effet avec Hawthorne, lorsqu'on examine son cas de l'extérieur et avec une sympathie réduite au minimum, de concilier la vie et l'idéal de l'œuvre de celui auquel son allégeance partisane procura ses principaux moyens d'existence et fit de lui un «locofoco

surveyor», comme il se présente lui-même dans l'avant-propos de *La Lettre écarlate* au moment où l'emploi qui justifiait cette appellation vient de lui être retiré par les aléas du système électoral. On voit l'ironie : l'alternance politique qui le prive de son gagne-pain est le gage que sa production littéraire n'est pas entachée par la loyauté politique, car celle-ci présente des alternances dans les avantages qu'elle procure et ne permet paradoxalement d'écrire que lorsqu'il y est mis fin. C'est bien à la fois parce qu'il est inspecteur et qu'aussi il cesse de l'être qu'Hawthorne n'est pas enraciné dans la fonction, laquelle, par le hasard des circonstances, lui procure cependant le contact initial avec la lettre, simple fragment de tissu aux coloris fanés. Ce côté fortuit de la trouvaille, le fait aussi que la lettre soit au départ un article de mode, pourraient faire croire que Hawthorne est un adepte transatlantique de la « modernité », au sens baudelairien où « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable¹ » – à ceci près que l'idée d'un art en « deux moitiés » est totalement étrangère à Hawthorne et que les restes du passé ne sont pas autre chose que la marque d'un révolu qui fait retour dans ses vestiges, et non la part encore visible d'un reste d'éternité.

Il faut avouer que Hawthorne ne fut pas de ces hommes de lettres à l'européenne qui purent se faire un métier de leurs goûts ou de leur tempérament. Certes il prit à l'occasion la fière posture de l'homme de lettres souffrant solitaire dans sa soupente sordide. Il ne lui fut pas donné de pratiquer la littérature sans au moins paraître poursuivre quelque but pratique ni de pratiquer l'Abstention sur les questions de valeur et le retrait du monde dont s'autorisent le culte et la culture de l'absolu, du beau et du grand style. Il fut contraint à la dépendance politique et il intègre à l'œuvre, au seuil de *La Lettre écarlate*, une généalogie professionnelle qui fait de lui le descendant d'ancêtres qui ne sont pas de sa parenté. Ce ne sont pas les liens du sang qui le lient au passé de la douane, mais une histoire purement circonstancielle nouée

1. Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne» (1863), in *Baudelaire critique d'art* (1992), p. 355.

par des nuées de petites contingences justiciables d'autant d'anecdotes qui, à un moment qu'on ne saurait qualifier de miraculeux, précipitent et font sens de et dans la matière d'une étoffe ternie, passée, qui n'en est en elle-même pas vraiment transfigurée. Ce moment n'est pas une exception sortie de la trame du temps, mais un accident survenu dans la nature des choses dont les conséquences sont simplement d'une autre nature que lui ; l'histoire de la lettre ne se fonde pas sur les circonstances qui lui donnent lieu, elles n'en sont pas à l'origine même si sans elles il n'existerait probablement pas.

C'est peu dire, donc, qu'une telle conception est éloignée de tout le discours politico-apocalyptique sur l'avenir grandiose de la Nation ou sur la destinée manifeste qui guide d'une main sûre la même Nation dans l'occupation de l'ample territoire qui lui est dévolu par la Providence. Dans l'attente largement politique d'une « littérature nationale » veut s'imposer une célébration de la démocratie, des valeurs démocratiques ou de la grandeur de la Nation ; et dans un champ du discours largement et longtemps occupé par des préoccupations et déclarations de ce genre, que peut-on attendre de l'art et singulièrement de la littérature sinon qu'ils se mêlent de politique ? L'écrivain y est presque à coup sûr condamné à la poursuite des fins politiques par les moyens de l'art d'écrire. Or, dans un régime de démocratie où s'affirme la valeur de l'individu, l'exigence en ce sens est si forte que son actualisation est improbable ; à s'imposer comme un programme, les options politiques se changent en leur contraire. La littérature américaine naît donc dans les discrets interstices de liberté que ménage encore la grande exigence nationale : rien d'étonnant si elle reste invisible, car elle est éminemment méconnaissable et lorsqu'elle apparaît, elle se met en scène elle-même sous les auspices du sarcasme et de l'autodérision, ou de l'autodévaluation. On sait que « *The Legend of Sleepy Hollow* », l'un des premiers textes retenus pour figurer parmi les classiques américains, est un texte court qui revendique pour lui-même le mode de la légende auquel on fait semblant de croire, et qui n'a pas d'auteur, bien que le texte de Washington Irving n'ait jamais été lui-même anonyme. Le « héros » en est Ichabod Crane, sorte de puritain crédule aux yeux verts comme

l'envie et doté d'un appétit d'anaconda : il ne rêve, pour se joindre à la conquête des terres vierges et de tout temps promises, que de vendre la ferme aux abondantes ressources dont héritera la jeune Katrina van Tassel qu'il veut pour fiancée. Dans «Rip Van Winkle», autre «légende» sortie de la plume d'Irving, le héros dort pendant que se déroule la Révolution américaine ; le moment politique fondateur de la République est ainsi élidé, sa pertinence combattue ; la légende, soustraite aux exigences de la narration nationale, refuse de participer à l'instauration de la Nation en la laissant hors du récit comme si elle était étrangère à son objet ; des ancêtres-fantômes (hollandais) figurent en bonne place, qui contemplent d'un œil indifférent et morne leur improbable descendant dont le récit dit l'histoire, puis continuent leur spectrale partie de quilles. On peut faire le parallèle avec la mise en scène sarcastique des ancêtres puritains qui, dans l'ouverture de *La Lettre écarlate*, s'étonnent et s'offusquent de voir leur descendant transformé en littérateur, autant dire en violoneux.

De l'art à la matière

On dirait que d'emblée le discours littéraire est de ceux qui renoncent pour exister à faire le jeu du et de la politique mais en payent le prix : on ne les prend pas aux sérieux, et c'est en quelque sorte ce qu'ils cherchent. La marginalité est l'heureux résultat, revendiqué, du déficit de crédibilité dont le texte entend se prévaloir lorsqu'il tend plus vers le romancé que vers le roman, pour peu que la définition de celui-ci comporte de faire référence à la catégorie du réel, sinon à un réel donné et particulier. Cette marginalité a une fonction protectrice. Revendiquer le mode de la légende auquel on fait semblant de croire, qui n'a pas d'auteur et qui est de ces récits que l'on raconte pour le plaisir de les raconter et de les entendre, permet de ne pas être rattrapé par le sérieux, par la pesanteur de la réalité matérielle, sociale et historique, puisqu'on ne prétend pas se mesurer à ces grandeurs ni aux types de discours qui, pour leur part, prétendent s'en inspirer.

C'est à la fois un inconvénient majeur difficile à surmonter et un avantage certes paradoxal.

L'inconvénient se laisse cependant relativiser : il n'acquiert tout son poids et toute sa force que si l'on souscrit à l'idée centrale d'une littérature qui aspire par des œuvres majeures à une situation de concurrence avec les grandes œuvres du passé : une œuvre puissante est supposée longue, et par nature s'impose en outre d'emprunter à la tradition. Œuvre et auteur ont (se donnent, se veulent avoir, affichent) en outre des capacités à vouloir transformer dans et par le verbe la situation historique dans laquelle ils s'inscrivent nécessairement. Cette double référence renvoie à la valeur politico-historique des textes littéraires, et d'autre part à l'*« earnestness »*, ce sérieux fondamental qui décrit l'implication corps et âme de l'auteur dans son œuvre, manifeste et visible. De ce double point de vue ni l'anonymat ni le choix d'une narration placée sous le signe de la « fantaisie » ne répondent aux exigences de ce programme. Là où le « sérieux » de l'entreprise littéraire requiert l'investissement, l'auteur, on l'a vu, déploie ses stratégies de fuite et multiplie les masques ; quant à la fantaisie (*« fantasy »* ou *« fancy »*), elle se définirait, en opposition à l'imagination, par la négation de toute prétention métaphysique : elle est ce par quoi l'esprit se ménage son propre espace de jeu. Ce jeu de l'esprit avec lui-même ne débouche pas sur une recherche de la vérité. Il s'appuie au contraire sur l'inconstance substantielle des fables pour ouvrir un espace de liberté dont le corollaire est une certaine insouciance vis-à-vis du possible.

Ce principe de la fantaisie est partout actif et donne pour fruit des textes sur l'art dans lesquels l'œuvre d'art n'est pas prise au sérieux. Un texte comme *« L'image de neige »* est à cet égard exemplaire : il présente en fait une version renouvelée du mythe de Pygmalion, dans lequel la statue devient vivante ; de même, et suivant globalement le schéma du même mythe, mérite aussi le titre d'effigie vivante le triste épouvantail créé par la mère Rigby dans *« Touffe-en-Plume »*. Mais dans l'un et l'autre cas, l'un des plus célèbres mythes sur l'émergence de l'image comme œuvre (ce qui le distingue du mythe de Narcisse où

l'image n'est qu'un reflet inséparable de son support-surface) reçoit un traitement singulier qui le rend presque méconnaissable, tout en chargeant les deux effigies en question de bel et bien fonctionner encore comme mythes artistiques sous des dehors plutôt surprenants qui les placent en quelque sorte sous rature.

L'idée de l'effigie animée par la magie du jeu enfantin met à mal la substance même du mythe sur lequel se calque le petit récit de Hawthorne : tous les détails comptent dans ce texte, tout y est calculé pour se démarquer du modèle de la sculpture. Le matériau tout d'abord : la neige au lieu de marbre, mais la neige affiche la même blancheur, bien différente de celle de la terre ou de la glaise alors qu'il s'agit bien là de modelage et non de sculpture au ciseau qui procède par soustraction de matériau là où le modelage procède par addition. Mais ce matériau qui n'a pas la pérennité du marbre s'anime justement aussi parce qu'il n'en a pas la lourdeur et qu'il répond spécifiquement à un désir de jeu dans un contexte anecdotique et hivernal, et non au souci grandiose d'atteindre quelque modèle transcendant ou idée qui serait contenue dans le bloc, et qu'il convient d'en dégager selon un principe inspiré de Michel-Ange. Surtout, la non-pérennité du matériau est le garant que l'effigie n'est bien qu'une effigie et non une statue, que l'on a bien affaire à un artefact ludique et non à une entreprise qui relève des ambitions de la grande statuaire, toujours cependant présente en filigrane, comme le sont aussi, par des allusions nombreuses, les conceptions des romantiques anglais sur le rôle de l'imagination, alors que le texte de Hawthorne entend utiliser les modalités de la fantaisie pour libérer le texte et ce qui s'y déploie du carcan et de l'obligation d'être un objet ontologiquement conforme, vecteur patenté d'une part d'être.

L'effigie vivante n'est pas immatérielle ; s'animant, elle n'est plus matière inerte, mais elle se laisse percevoir comme autre chose que ce qu'elle est. Ce que fait valoir le mythe de Pygmalion¹, c'est que la matière façonnée par l'artiste s'anime sous le coup de son désir,

1. Voir sur ce point l'ouvrage de Victor I. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres* (2008) et l'abondante bibliographie qu'il comporte.

fortement érotisé, que satisfait la volonté des dieux ; ce que fait valoir le récit de fantaisie, c'est que la puissance de la fantaisie consiste en ceci qu'elle fait œuvre de tout et que n'importe quel aboutage de bric-à-brac ayant la forme vague d'une effigie humaine fera l'affaire dès l'instant où il existe une force suffisante pour l'animer, comme ce « sortilège » improbable émané de la pipe de la mère Rigby dans « Touffe-en-Plume ». Il est symptomatique que la défaillance de l'effigie vienne dans ce conte non pas des errements du sens commun, non plus que d'un manque de crédibilité du montage improbable que constitue l'épouvantail, mais de ce que lui-même devenu capable de conscience comprenne justement ce dont il est véritablement fait, vestiges, vieux bois et lambeaux de tissu. La réussite initiale de Touffe-en-Plume, ce qui fait de lui une parfaite œuvre d'art, c'est qu'il est socialement accepté comme auréolé du prestige de son allure, qui n'est lui-même que le fruit d'un regard tout extérieur, socialement et historiquement construit. Cet art générateur d'artefacts socialement institués que figure Touffe-en-Plume renonce à se donner figure mythologique : il n'est pas l'Idée ou le Verbe qui prendrait la forme même de la conscience sensible mais une matérialité empreinte de sordide qui ne se connaît pas elle-même et à laquelle il est fait crédit des prétentions qu'elle affiche à être ce qu'elle est. Cette « œuvre d'art »-là est un pantin mû par un principe qui n'est pas d'imitation mais d'existence, et qui relève donc du parfait simulacre, d'autant plus « réel » qu'il n'est pas de l'ordre de la copie et ne doit rien à un réel qui lui est extérieur, si bien que, étant peu de chose en lui-même, on le juge comme s'il était le portrait vivant du gentilhomme idéal tel que son époque le conçoit.

C'est précisément parce qu'il n'est rien en soi que sa triste et grotesque matérialité se transcende aisément en faisant office de support à un désir de manifestation matérielle des perfections et beautés qui peuvent ainsi s'ignorer comme pures idéalités engendrées par les circonstances de l'époque. L'ordre social et historique du temps et du lieu se contemple en ce pantin comme le point culminant de lui-même dans sa perfection esthétique. De ce point de vue, « Touffe-en-Plume »

est un conte cruel : il nous dit non pas que le pantin est l'exemple même de la fausse réussite esthétique mais que toute époque cherche et trouve un support matériel (parfois surprenant tant il est rudimentaire) pour se corroborer elle-même dans l'ordre de l'esthétique, et qu'à cet égard le pantin de la mère Rigby est une parfaite réussite, d'autant plus parfaite qu'elle repose sur un accord lui-même parfait entre faux-semblant et artifice. Et ainsi il n'y aurait de réussite esthétique qu'au prix d'un certain degré, variable, d'imposture lorsque le moment historique se contemple lui-même sous l'aspect qu'il pense quasi immatériel de la sensation du beau dont la fascination ne passe pas nécessairement par l'œuvre d'art réduite à l'artefact. C'est le moment purement social du beau.

On constate ainsi que des contes de cet ordre s'autorisent de la fantaisie pour mettre en débat la question de l'esthétique et du discours esthétique sans l'aborder de front dans le langage convenu et attendu de l'art ou de la philosophie, comme si cette question n'avait droit de cité qu'à se dissimuler dans les colonnes des périodiques où on la surprend au détour d'un texte qui se donne l'allure anodine d'un conte pour enfant ou celle d'une sorte de farce en costume historique. Et de fait un conte comme « L'image de neige », qui met également en scène la réception de l'image par un sens commun porté à une sorte d'iconoclasme spontané, bienveillant et catastrophique, propose une approche prudemment oblique du problème esthétique à une époque caractérisée par la méconnaissance généralisée non seulement de la nature esthétique de l'œuvre, mais de la nature même du problème esthétique qui ne se pose pas uniquement à propos de l'œuvre d'art répertoriée, même si c'est à son propos qu'il se pose sans doute de la façon la plus cruciale. Est ainsi mis en lumière le paradoxe de l'immatérialité de l'œuvre instanciée matériellement. La part d'immatériel dans l'œuvre ou la part immatérielle de l'œuvre excèdera toujours ce que sa matérialisation au moyen d'un support est susceptible d'offrir à l'appréciation des sens ou de l'intellect modelé par les sens.

Ainsi le principal problème de l'œuvre, de l'ouvrage d'art, peut se laisser décrire comme celui de l'instanciation ou de l'actualisation sous

forme matérielle du spirituel, aussi bien que comme celui de la nature et de l'origine du senti ou du ressenti. La question est alors de savoir comment la matière, dans les représentations qui la convoquent, donne à sentir quelque chose qui n'est pas elle ou, et c'est assez différent, se donne à sentir, dans certaines conditions heureuses, comme quelque chose qui n'est plus strictement elle et autre qu'elle. Cette dernière branche de l'alternative est à l'évidence la moins « sérieuse » des deux car elle laisse ouverte la possibilité d'une illusion fondatrice, qui n'est pas moins fondatrice d'être peut-être illusoire. Du moins légitime-t-elle pour ce qui nous concerne la découverte par la fantaisie du jeu de l'esprit avec lui-même : les liens étroits qui se tissent, notamment dans les replis nombreux de l'écriture de Hawthorne, entre esthétique, fantaisie et humour évacuent la question ontologique et, sans interdire de l'évoquer, mettent en suspens la pertinence d'y avoir recours. De ce que la fantaisie permettrait d'imaginer toucher du doigt par contact avec la matière ce qu'il y a de moins matériel, on ne devrait pas être conduit à penser qu'est donnée à l'esprit la sensation de toucher à ce qu'il y a de plus secret, et la capacité de la figure artistique à sembler mettre à portée le plus spirituel par le biais de la matière ne devrait pas permettre de penser que la matière en est pour autant moins matérielle. Il n'en reste donc pas moins vrai que c'est à cause de sa nature matérielle que l'image sert de vecteur à la nature immatérielle de l'imagé, et non pas malgré elle ou en dépit d'elle. En même temps, on peut choisir de ne pas valoriser en tant que tel le substrat matériel qui est le vecteur de l'idée, et donc de lui donner une forme évoquant l'idéal en ce que la forme donnée dépasse par son excellence figurative les contingences et contraintes de la matière transformée ou métamorphosée par le travail d'une main que seul guide l'esprit. De ce point de vue la figure de neige des deux enfants vaut toutes les statues de Michel-Ange qu'elle évoque ironiquement par son aspect d'égale blancheur, même si elle s'en démarque par tout le reste. Mais elle a sur les statues l'avantage de pouvoir sembler plus facilement prendre vie aux yeux et à l'esprit prédisposés des enfants à leur jeu car au moins n'est-elle pas engoncée dans les lourdeurs matérielles du

marbre, et la forme qu'on imagine rudimentaire de la figure n'est pas tributaire pour l'efficace de son pouvoir de figuration des difficultés insignes et presque surnaturelles du travail de la pierre.

Autrement dit Hawthorne refuse ici d'accorder aux œuvres de l'art (en l'occurrence celui de la grande sculpture) le moindre privilège ontologique : on n'a pas accès à plus d'être parce que l'acte de figuration est d'un ordre plus élevé et d'une complexité plus grande dans son exécution et sa signification. Hawthorne fait volontiers ressortir la figuralité toujours excessive de la figure et la valeur de la matière-support comme faisant par elle-même figure. De ce point de vue en effet l'œuvre minimale de facture primitive, vernaculaire ou enfantine, voire, pour pousser le raisonnement jusqu'à la caricature, celle d'un épouvantail à moineaux, vaut mieux que celle trop élaborée qui transfigure la matière, la façonne jusqu'à ne plus se ressembler pour ressembler à autre chose (un corps humain notamment) et sembler perdre ses caractéristiques essentiellement matérielles pour ne plus devenir que cette figure qui signifie son refus désormais de rester confinée dans les limites de son matériau constitutif en tendant vers l'idéal figuré par le dépassement de la matière dans et à travers la matière même. Au moins le matériau de l'effigie de neige n'est-il pas des plus durables, il est loin d'avoir la dureté et la permanence du marbre et il en est même l'antithèse mais la capacité essentielle à figurer la vie est sans doute accrue à proportion de sa précarité. Bref, le « grand art » offre un surcroît de figuralité que toute la tradition de l'art en est venue à courrir de louange, alors qu'en fait il exhibe simplement (si l'on ose dire) comme marque de supériorité la capacité à surmonter par l'habileté de la figuration les contraintes essentielles, les rigidités du matériau, faisant ignorer la nature et l'existence de celui-ci comme préalable et condition à sa propre possibilité.

Face à l'exigence de figuralité qui, à la limite, travaille contre les résistances de la matière dès lors que l'artisan tend vers l'artiste, ressurgit la nécessité de travailler avec la matière, n'importe quelle matière, sous n'importe quelle forme ou peu importe sous quel aspect. Comme le dit la mère Rigby, on peut faire une effigie même de

la fumée de l'âtre ou du brouillard des nuits. Ainsi le matériau de l'effigie susceptible de faire figure ne fait pas de différence si l'on raisonne en termes à la fois républicains et de sens commun : dans un conte célèbre de Hawthorne, «L'image en bois de Drowne», la figure primitive, raide comme le morceau de bois dont elle est faite, conserve la rigidité inerte de son matériau mais va pourtant sembler prendre vie sous les yeux du peintre Copley, le plus habile de toute la Province mais condamné à la plate illusion des portraits. Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, la figuration la plus habile, et la plus habilement ressemblante, revient à dénier au matériau dont elle se sert sa part dans la figuration, si bien que la figure s'y absorbe et en devient tributaire, alors que cette part ressort lorsque la figure qui n'est pas en mesure de dissimuler de quoi elle est faite doit se nier elle-même comme pure figure, niant ainsi par la même occasion sa propre importance ontologique en tant que représentation et tendant ainsi vers l'allégorie comme figure vide qui n'aurait en elle-même ni le principe ni la raison de son être, et qui serait entièrement animée par un principe extérieur à elle. Celle-ci se comporte alors en effigie issue de l'acte de figuration comme un résultat provisoire là où l'œuvre faite, la statue achevée se posent comme preuve du génie et de la surpuissance de l'ego artistique.

La figuration matérielle est en effet porteuse de ressemblance et peut à ce titre prétendre se réclamer d'une mimétique des formes, qui n'est guère accessible au texte écrit ou imprimé. Il est à cet égard curieux de constater à quel point, chez Hawthorne, la figure matérialisée (notamment dans la sculpture) inquiète la figure verbale pour définir des rapports complexes entre sculpture et littérature puisque, là où la littérature paraît voir dans la sculpture l'art même où est mise en avant la matérialité à quoi l'objet de l'art se refuse, la figuration du rapport de la littérature à la matérialité de son support ne s'opère dans un texte comme «Le diable en manuscrit» que sous le signe de l'excès et de la folie.

Relief et écriture

Faute d'examiner ici le détail de ces rapports entrelacés, on prendra en exemple un aspect particulier : la question de la figuration des images par le texte soulève la question du rapport entre matière et support dans un conte à teneur historique et à tonalité en principe sombre comme « Le portrait d'Edward Randolph » ; à la veille du Massacre de Boston, tout indique que l'heure est grave ; mais dans les yeux de Francis Lincoln, la nièce du Gouverneur, sans doute celle qui va faire réapparaître l'image du portrait, est justement aperçue comme une créature presque irréelle sortie des fables et des légendes. Le matériau historique que manipule le conte, le sujet historique dont il s'alimente, vient se chevaucher et s'entrelacer avec des personnages inventés, tandis que le récit prend des libertés avec le strict déroulement des chroniques. Or ce ne sont pas là de pieux mensonges patriotiques mais une émanation de la manière dont le texte introduit la fantaisie comme composante dans le matériau de l'histoire, et la contrepartie en est que les images ne vont plus relever seulement du domaine des simples images, des images « de plate peinture », mais de sembler sortir d'un cadre à peine celui-ci établi, afin de transgresser des limites qui sont justement tout l'enjeu de ce récit visant à les définir autant qu'à jeter le doute sur leur définition, préexistante ou élaborée chemin faisant. Bref, il s'agit là d'un type d'images qui ne sont pas seulement de sages images-copies obéissant aux lois stables de la mimésis. Celles-ci existent dans leur retrait du monde et dans le calme royaume de la représentation iconique qui proclame justement toute l'idéalité d'un univers à part, dont la puissance d'illusion provoque trouble et fascination. Or lorsque se présentent des objets qui font sens d'être destinés à la vue, ils ne sont pas simplement contemplés à distance dans leur platitude de simple imitation offerte à l'œil, pour le plaisir ou l'instruction du seul regard : lorsque l'image du portrait d'Edward Randolph apparaît de nouveau au moment fatidique de la décision du vice-gouverneur Hutchinson, elle émane littéralement de la matière sombre des pigments de la toile et ressort « en fort relief » comme une sculpture. Cette saillie de l'obscurе matière de la toile peinte qui semble comme détachée de sa propre surface plane résulte de bien

plus que d'un travail physique de restauration attribuable à une Alice Vane, nièce et jouvencelle irresponsable (aux dires de son oncle) prédisposée à être soupçonnée en raison de sa connaissance supposée des procédés secrets des artisans italiens. Mais cet effet de saillie montre que le texte ne relève pas pour le coup de ce qu'on appellerait aujourd'hui le « fantastique » : pour le narrateur, l'image qui sort et descend de son cadre est un effet hyperbolique des croyances populaires qui donnent une version du relief pris, dans les circonstances que décrit le récit, par de la simple peinture ; mais le narrateur, sans toutefois y souscrire, se garde de réprouver complètement cette version des choses, l'inscrit dans le sillage de son propre récit et l'y intègre comme une des lectures que l'on peut faire des événements qui y sont rapportés par lui avec plus de réserve et un moindre degré d'extravagance gothique.

Ce relief pris par l'image peinte préside à sa réapparition non pas sur mais dans la matière de la toile, matière obscure qui se façonne dans sa profondeur pour redonner une image visible, sans que celle-ci se laisse pour autant ramener aux caractéristiques que lui confère sa seule visibilité sur une pure surface. Elle est présente et elle existe comme un objet du monde, et prend la forme et la consistance sinon d'une sculpture en ronde-bosse, indépendante de tout arrière-plan et visible de tous côtés, du moins d'un haut ou bas-relief qui reste attaché à un fond sur lequel il s'enlève. La matière devenue imageante soulevée du dedans par sa propre force se soulève du fond dont l'image, malgré tout, est encore tributaire. Cette image-là ne relève pas seulement ni même principalement de la ressemblance à un modèle préalable mais de l'existence en tant qu'objet qui tente de se projeter dans le monde pour s'imposer à lui : il ne se laisse pas seulement contempler comme si, d'avoir été peint par un procédé illusionniste qui intègre une fausse profondeur mimétique ramenée aux deux dimensions de la planéité et de la hauteur, il était *ipso facto* arraché aux contingences du monde environnant par cette platitude même, résorbable dans la planéité de la pure surface. Son mode d'existence, détaché à des degrés divers et croissants du fond constituant de la matière, n'est plus celui de l'illusion captivante, fascinante pour l'œil et l'intellect,

car elle est comme inscrite non seulement sur mais dans la surface qui la fixe ; l'objet qui prend relief devient, au fur et à mesure qu'il se soulève du fond et jusqu'à s'en détacher complètement, véritable simulacre, pas seulement image représentée dans la matière ou au moyen de celle-ci, mais matière s'affirmant comme œuvre faite et dépassant sa propre matérialité par son exhaussement : l'objet sort par lui-même comme sensation visuellement transmise de la matière ou du matériau dont il est fait. Il est matière non seulement signifiante qui pour cela imite et ressemble mais il devient la semblance du vivant : il est ainsi apparenté à la chair qui joue, bouge, parle et se meut, dont plus rien, ou presque, ne permet de le discerner, si ce n'est justement la vie même.

De ce point de vue, le parcours chronologique des premiers aux derniers des contes de Hawthorne réunis ici décrit le progrès, aussi ironique qu'on voudra, de cet apparentement de l'objet artistique, ou plus exactement de l'artefact, à la vie. Les premiers contes jouent sur les figures mais comptent moins sur des puissances de figuration renouvelées de l'hypotypose que sur leur transgression réitérée : la métalepse naît de la transgression de la fiction par un second niveau de fiction qui consiste à prendre une figure au pied de la lettre et, pour paraphraser Genette, à la traiter comme un événement effectif, alors même que le contrat fictionnel consiste à nier le caractère fictionnel de la fiction. Dans le cas de la métalepse, le contrat est à la fois, et simultanément, explicite et exploité pour affirmer que les figures qui font ordinairement fiction (pour le lecteur) opèrent comme génératrices d'événements « réels » à l'intérieur de l'univers diégétique.

Autrement dit le signe n'est jamais purement iconique, la matière dont il est fait contribue aussi bien à faire être qu'à porter sa signification ; la sémiosis se réduit rarement au jeu des signes entre eux dans un espace clos et abstrait. Le premier texte proposé, « Le diable en manuscrit », le dit assez ; il ne s'agit pas de dresser ou de faire surgir, sur le mode du « fantastique », une icône diabolique, mais de voir comment l'idée plus ou moins naïve ou folklorique de tout ce que l'on associe généralement à l'enfer, le démoniaque, les flammes et autre attributs visibles et prévisibles, fait retour ici sous la forme d'un

incendie de manuscrits qui tourne mal et déborde le cadre habituel ou familier de l'âtre ou du foyer amical de la simple cheminée, où il ne reste pas confiné. Le texte présente un curieux chevauchement de niveaux et de codes sémiotiques qui communiquent entre eux et se contaminent, débordant l'un sur l'autre jusqu'au trop-plein de la conflagration finale : la collection d'anecdotes, le récit d'artiste sur les affres de la création et les insuffisances de l'œuvre faite, le fait divers dont relève l'incendie accidentel, l'exaltation (sous l'effet de l'alcool et de la déception) qui engendre un fantasme compensatoire de toute-puissance – tels sont les principaux ingrédients d'un récit que le narrateur lui-même, à partager et faire partager les vues d'Obéron, ne maîtrise que partiellement, car la logique n'en est pas l'inscription plus ou moins mimétique du monde (fût-il imaginaire) dans l'œuvre écrite mais la façon dont l'œuvre s'inscrit dans le monde, y marque sa place comme objet qui a toujours un aspect matériel, lequel fait retour au moment où on ne l'attend pas. Et ainsi ce conte pour partie autobiographique qui relève de cette catégorie de récits qu'on en viendra à appeler le « *Künstlermädchen* » indique certes que l'artiste-écrivain a mis de sa vie dans son œuvre, mais l'œuvre d'Obéron n'a pas vu le jour faute de trouver le circuit éditorial approprié. Le texte ne va pas se contenter d'offrir à la lecture l'échec d'Obéron, avec le détail des avanies que subissent ses manuscrits rejetés par les circuits éditoriaux : il livre aussi la lecture exaltée que fait Obéron en proie à son sentiment d'échec au moment où la matière des manuscrits condamnés aux flammes met, au sens propre, le feu à la ville. C'est ici la matière même, le support papier, qui communique à « la ville » l'intensité et l'énergie des idées et des pensées d'Obéron auquel le narrateur a laissé libre cours et la disposition du style direct pour dire son enthousiasme. À ce moment la pensée et le rêve sont devenus des forces qui ont sur le monde un impact matériel direct ; pensée folle, ou déraisonnable, mais qui, dans la logique du simulacre, est parfaitement conséquente.

Le simulacre proclame en effet la victoire de la fantaisie la plus débridée sans plus se référer à un modèle sauf à ce que, justement, ce modèle n'entre pas dans la catégorie du réel ou du réalisé. Dans

«Edward Randolph», le portrait ne fait pas office de mémoire, de remontée des événements passés dans la lumière de l'actualité d'un présent. C'est le présent qui se donne son propre passé, ou plus exactement suscite un passé qui lui est propre. Le passé en question est une émergence du présent à lui-même sous la forme d'un passé, dans un moment de crise où le sort de la Nouvelle-Angleterre est en passe de basculer, ce qui ramène le révolu non pas sous les aspects traditionnels de l'«*historia magistra vitae*» mais sous la forme opportunément iconique d'un tableau à l'image invisible soudain restituée à ses couleurs premières mais qui reste un tableau, lequel toutefois évolue vers autre chose : Edward Randolph n'est pas un fantôme ou un spectre ; il ne hante pas la Maison provinciale comme le spectre de Duncan surgissant sur les remparts d'Elseneur pour que Hamlet accomplisse ce qu'il lui dicte depuis l'au-delà ; dans ce cas le spectre est un commandeur qui détermine le présent, influe sur sa survenue depuis une antériorité dont le présent a refoulé le caractère terrible ; le spectre ne fait en aucun cas tableau ; fantôme, il prend la forme éventuelle d'une image, mais il est surtout une voix qui se fait entendre. Le spectre est du vivant qui a cessé de vivre mais revient *post mortem* parmi les vivants sous une forme notamment vocale, éventuellement accompagnée d'une faible présence de quelque forme ectoplasmique, explicitement dépouillée de vie ; l'artefact lorsqu'il s'anime est de la matière inerte qui acquiert des caractéristiques susceptibles de le rapprocher du vivant. De ce point de vue l'artefact est radicalement différent du spectre, même si, dans certains cas (lorsqu'il y a nécessité que l'individu représenté sur un portrait ou par une statue meure pour que vive le portrait ou la statue), la vie se révèle incompatible avec le triomphe de l'art.

Dans le texte de Hawthorne, Edward Randolph, lui, ne parle pas, n'agit pas ni ne pousse explicitement à l'action par des paroles ; le narrateur se garde bien de le présenter ainsi, d'en faire un agent prenant part aux événements de la diégèse. Simplement il existe, ou ré-existe, mais il n'est nullement ramené à la vie. C'est bien à la vue qu'il se présente : importe surtout sa présence à la vue comme proéminence saillante détachée de sa propre noirceur soulevée du dedans pour

s'affirmer non pas comme image qui sort de son cadre mais comme image qui ressort dans son cadre, comme une sorte de peinture en relief, tendant vers la sculpture sinon tout à fait devenue sculpture, et qui émanerait d'une surface moins pour quitter le cadre que pour entrer dans le monde et y devenir palpable, et pas seulement plate représentation purement illusionniste d'une réalité recodée en deux dimensions par un procédé technique purement mimétique, aussi sophistiqué soit-il. Le détachement esthétique n'est tout simplement pas possible devant une surface noire et obscure, qui le suspend ; mais dès l'instant où celle-ci devient matière à relief, ce qui resurgit de la matière de la toile n'est plus l'image renouvelée comme objet potentiellement apprécié par l'œil pour sa beauté mais l'image passée du statut esthétique au statut esthésique, appréciable par plus d'un sens et dans laquelle s'entremêlent jusqu'à l'inextricable la sensation physique et un sentiment moral qui lui est associé. Ce faisant, son statut iconique n'est pas véritablement transgressé : c'est comme icône en trois dimensions (ou en plus de deux) et sans contrevénir à sa condition d'image que Randolph existe, non comme personnage historique (dans la perspective d'une explication et d'une interprétation des événements révolus) mais comme personnage dont l'historicité avérée sert de caution à un avertissement adressé au présent et qui s'efforce non pas de rendre compte des «*res gestae*», choses déjà faites, mais d'imaginer que le cours de l'histoire est contingent, que ce qui est donné comme pas encore arrivé ou advenu reste à écrire et est donc susceptible d'être modifié par l'effet d'un exemplum : un parfait mutisme et la même immobilité continuent de caractériser l'image Randolph alors même que l'image en question émanée de la noirceur physique de la toile est en même temps et surtout une noirceur à usage moral. L'exemplum est traditionnellement à la fois l'incarnation d'une vertu dans un homme et un discours sur cet homme qui le considère uniquement sous l'aspect de la vertu dont il est l'incarnation, sans se préoccuper de sa complexité individuelle ou des profondeurs de son âme, fût-elle supposée damnée pour le besoin de la cause. Mais «sa» vertu est tenue pour acquise, sa valeur exemplaire est établie et

figée pour pouvoir servir de modèle à imiter. L'originalité de l'image exemplaire de Randolph, c'est qu'elle n'est pas positive mais négative. Loin d'être exhibée comme le paragon de sagesse ou de sainteté sur lequel il convient de calquer sa vie et modeler ses actes, l'image est traitée comme l'exemple même de ce qu'il convient de ne pas faire, elle est l'icône maudite de celui qui ne doit pas être imité. Lorsqu'elle se dévoile en majesté dans toute sa «terribilité», ce n'est pas pour renforcer la dévotion mais bien pour provoquer l'effroi de ceux qui assistent à son apparition irradiante, d'où rayonne, mélancolique, une obscurité qui est à elle-même sa propre lumière.

L'historiette exemplaire autour de laquelle se structure tout le conte est par définition antimimétique, car le simulacre de Randolph existe alors en soi, par-delà la platitude de sa représentation visuelle qui, restaurée, eût suffi à rappeler ses faits et gestes éminemment condamnables d'un point de vue patriotique. Le relief pris par l'effigie, émanation de la matière obscure des pigments, semble pourtant ici inévitable. À supposer même, comme le suggère Hutchinson en personne, qu'un quelconque artifice ingénieux ait été employé par sa nièce pour faire resurgir l'image, le fait demeure que celle-ci a resurgi comme plus qu'une plate image n'excédant pas la planéité de la surface où elle est déposée, même si elle demeure en retrait par comparaison avec une figure animée ou vivante qui transgresserait les normes en matière de représentation imageante, lesquelles figent l'objet présenté ou représenté, l'enferment dans les limites du cadre. Qu'il en soit ainsi n'empêche nullement les croyances populaires au sujet de la figure qui descend de son cadre pour converser avec l'un ou l'autre personnage. Que le narrateur prenne à les mentionner ses distances avec lesdites croyances semble indiquer que l'enjeu de l'image se situe ailleurs, dans son obscurité même, dont sa concrétude est la manifestation. Autrement dit, et cela remet singulièrement en cause la portée pratique et patriotique qu'exhiberait ici l'image dans le texte de Hawthorne, la signification de l'image, la leçon dont elle est porteuse ou dont on voudrait qu'elle soit le vecteur, a un rapport contingent ou du moins incertain avec sa nature d'image qui gagne

en réalité et en concréture ce qu'elle semble perdre en matérialité. Pourtant l'image est émanée de la matière pigmentaire dont elle reste tributaire pour exister en tendant vers les trois dimensions de l'expérience commune, mais son être n'est pas son existence, on ne la traite pas à l'égal du vivant et elle ne se réduit pas à la matérialité de ce qui n'est pas simplement un support mais une forme dématérialisée de la matière éprouvée par les sens comme irréductible à ce que les sens et les perceptions sont susceptibles d'en restituer à l'esprit.

De ce point de vue, lorsque le relief que prend le portrait excède le strict besoin de la leçon de morale négative, et que sa présence déborde du cadre sans déborder le cadre, il s'agit à la fois d'affirmer la puissance de l'image mais aussi d'inviter à ne pas se méprendre sur la capacité de cette image à être effectivement mise au rang des vivants, ce qui est une tentation manifestement répandue à laquelle le goût populaire pour le sensationnel cède aisément. Cette puissance impressionnante de l'image n'est pas niée par Hutchinson, qui se justifie de ne pas tenir compte de la leçon qu'elle lui intime parce qu'elle serait le fruit d'un artifice qu'il qualifie de théâtral, juste fait pour être vu, contemplé comme un spectacle qui doit assurer bien plutôt le divertissement que la purgation, et faire émerger la vérité, ou une vérité qui dès lors s'imposerait à lui. Il voit quelque chose de faux dans l'image en question, et il n'est pas certain qu'il ait tout à fait tort. On pourrait croire que l'image tient cette puissance des circonstances qui font ou renforcent considérablement sa portée, mais il serait sans doute plus exact de dire que les circonstances en autorisent la manifestation, rendue d'autant plus pertinente qu'elle véhicule une signification éminemment saisissable pour ceux qui sont concernés, à la fois sur le plan moral et politique. Comme dans «La fantaisie et sa boîte aux images», la monstruosité tend ici, comme dans toute tentative pour mettre l'image au service d'une cause ou d'une morale, à prendre le pas sur la démonstration; autrement dit l'image ou les images sont susceptibles de devenir des puissances autonomes, mais restent des puissances et non des êtres, ce que leurs effets peuvent néanmoins porter à croire.

Bibliographie

Hawthorne – Bibliographie sélective

CONTES DE HAWTHORNE (PUBLICATION ORIGINALE)

- «The Devil in Manuscript», *The New-England Magazine*, vol. IX, nov. 1835, p. 340-345. [«by Ashley A. Royce»]
- «Fancy's Show Box. A Morality», *The Token and Atlantic Souvenir for 1837*, Boston, Charles Bowen, 1836, p. 177-184.
- «Edward Randolph's Portrait», *The United States Magazine and Democratic Review*, vol. II, juil. 1838, p. 360-369. [«by the author of Twice-told Tales (1837)»]
- «Chippings with a Chisel», *The United States Magazine and Democratic Review*, vol. III, sept. 1838, p. 18-26. [«by the author of Twice-told Tales»]
- «The Hall of Fantasy», *The Pioneer : A Literary and Critical Magazine*, Boston, Leland & Whiting, 1843, p. 49-55.
- «The Great Stone Face», *The National Era*, 24 janv. 1850.
- «The Snow Image», *The Memorial*, New York, George P. Putnam, 1851, p. 41-58.
- «Feathertop. A Moralized Legend», *International Monthly Magazine of Literature, Science and Art*, vol. V, fév. 1852, p. 182-186, et mars 1852, p. 333-337.

RECUEILS DE CONTES DE HAWTHORNE

Twice-told Tales, Boston, James Munroe and Co, 1842 ; Fredson Bower et J. Donald Crowley (éd.), The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. IX, Columbus, The Ohio State University Press, 1974.

Mosses from an Old Manse, New York, Wiley and Putnam, 1846 ; Fredson Bower et J. Donald Crowley (éd.), The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. X, Columbus, The Ohio State University Press, 1974.

The Snow Image and other Twice-told Tales, Londres, Henry G. Bohn/Boston, Ticknor, Reed and Fields, déc. 1851 (mais daté de 1852) ; Fredson Bower et J. Donald Crowley (éd.), The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. XI, Columbus, The Ohio State University Press, 1974.

Tales and Sketches, Roy Harvey Pearce (éd.), New York, The Library of America, 1982 [édition complète en un volume ; reprend le texte établi pour l'édition Ohio State].

AUTRES ŒUVRES DE HAWTHORNE

The American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge, vol. II, Boston, Sibley and Dow, 1839. Douze articles signalés comme traduits. Un numéro de la *Revue encyclopédique* : «Comparative longevity», p. 299 ; et onze provenant du *Magasin universel* : «The Flat Head Indians», p. 327-328 ; «The Sleep of Plants», p. 328 ; «Lucien Bonaparte», p. 348 ; «The Fossil Elephant», p. 391 ; «Extinct Animals», p. 407 ; «Spoils of the Jewish Temple», p. 411 ; «Effects of Lightnings», p. 456 ; «Funeral Ceremonies», p. 471 ; «Fashion of Hats», p. 493 ; «Asbestos», p. 508 ; «Custom», p. 516.

Grandfather's Chair. A History for Youth, Boston, Tappan and Dennet, 1841.

The Life of Franklin Pierce, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1852.

A Wonder-Book for Boys and Girls, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1852.

Tanglewood Tales for Girls and Boys. Being a Second Wonder-Book, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1853.

The Marble Faun or the Transformation, Londres, Smith, Elder, 1859 ; Boston, Ticknor and Fields, 1860.

Hawthorne's Lost Notebook, 1835-1841, University Park, The University of Pennsylvania Press, 1978.

The American Notebooks, Claude M. Simpson (éd.), The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. VIII, Columbus, The Ohio State University Press, 1972.

The French and Italian Notebooks, Thomas Woodson (éd.), The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. XIV, Columbus, The Ohio State University Press, 1980.

The Letters, 1843-1853, Thomas Woodson, L. Neal Smith et Norman Holmes Pearson (éd.), The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, vol. XVI, Columbus, The Ohio State University Press, 1985.

OUVRAGES OU ARTICLES SUR L'ŒUVRE DE HAWTHORNE

BELL, Millicent (éd.), *Hawthorne and the Real, Bicentennial Essays*, Columbus, The Ohio State University Press, 2005.

BERCOVITCH, Sacvan, *The Office of the Scarlet Letter*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.

BERLANT, Lauren, *The Anatomy of National Fantasy : Hawthorne, Utopia and Everyday Life*. Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

BRANCACCIO, Patrick, « "The Black Man's Paradise" : Hawthorne's Editing of the *Journal of an African Cruiser* », *The New England Quarterly*, vol. 53, n° 1, mars 1980, p. 23-41.

- BRODHEAD, Richard, *The School of Hawthorne*, New York, Oxford University Press, 1986.
- BUDICK, Emily Miller, *Engendering Romance : Women Writers and the Hawthorne Tradition, 1850-1990*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- CHEYFITZ, Eric, «The Irresistibleness of Great Literature : Reconstructing Hawthorne's Politics», *American Literary History*, vol. 6, 1994, p. 539-558.
- DRYDEN, Edgar A., *Hawthorne, The Poetics of Enchantment*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- EASTON, Alison, *The Making of the Hawthorne Subject*, Columbia, The University of Missouri Press, 1996.
- GILKES, Lilian B., «Hawthorne, Park Benjamin and S. G. Goodrich : a Three-Cornered Imbroglio», *Nathaniel Hawthorne Journal*, 1, 1971, p. 83-182.
- GOLLIN, Rita K., *Portraits of Nathaniel Hawthorne : An Iconography*, De Kalb, Northern Illinois University Press, 1983.
- HAWTHORNE, Julian, *Nathaniel Hawthorne and his Wife*, Boston, James R. Osgood and Co, 1884, «Boyhood and Bachelorhood», vol. 1.
- HAWTHORNE LATHROP, Rose, *Memories of Hawthorne*, Boston, Houghton Mifflin & Co, 1897, chap. xi, «English Days III».
- KESSELRING, Marion L., *Hawthorne's Reading, 1828-1850*, New York, New York Public Library, 1949.
- LEE, A. Robert, *Nathaniel Hawthorne : New Critical Essays*, New York, Barnes & Noble, 1982.
- MANCALL, James N., *Thoughts Painfully Intense : Hawthorne and the Invalid Author*, New York, Routledge, 2002.
- MILLINGTON, Richard H., *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- NEWBERRY, Frederic, *Hawthorne's Divided Loyalties : England and America in his Works*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1987.
- REYNOLDS, Larry J., *A Historical Guide to Nathaniel Hawthorne*, New York, Oxford University Press, 2001.
- TURNER, Arlin, «Hawthorne as Editor : Selections from his Writings in the American Magazine of Useful Knowledge», *Louisiana State University Studies*, 42, Bâton-Rouge, Louisiana State University Press, 1941.
- , *Nathaniel Hawthorne : A Biography*, New York, Oxford University Press, 1980, chap. 7, p. 68-79.
- WINEAPPLE, Brenda, *Hawthorne : A Life*, New York, Alfred A. Knopf, 2003.
- WRIGHT, Sarah Bird, *Critical Companion to Nathaniel Hawthorne ; A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts On File, 2007.

RECUEILS CRITIQUES ET ARTICLES GÉNÉRAUX SUR LES TEXTES COURTS DE HAWTHORNE
ADKINS, Nelson F., « The Early Projected Works of Nathaniel Hawthorne », *Papers of the Bibliographical Society of America*, XXXIX, 1945, p. 119-155.

BELL, Millicent, *New Essays on Hawthorne's Major Tales*, New York, Cambridge University Press, 1993.

BUNGE, Nancy L., *Nathaniel Hawthorne. A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 1993.

COLACURCIO, Michael, *The Province of Piety. Moral History in Hawthorne's Early Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.

DOUBLEDAY, Neil Frank, *Hawthorne's Early Tales : A Critical Study*, Durham, Duke University Press, 1972.

NEWMAN, Lea Bertani Vozar, *A Reader's Guide to the Short Stories of Nathaniel Hawthorne*, Boston, G. K. Hall, 1979.

THOMPSON, G. R., *The Art of Authorial Presence : Hawthorne's Provincial Tales*, Durham, Duke University Press, 1993.

VON FRANK, Albert J., *Critical Essays on Hawthorne's Short Stories*, Boston, G. K. Hall, 1991.

WEBER, Alfred, *Die Rahmenerzählungen Nathaniel Hawthornes : « The Story-teller » und andere frühe Werke (1825-1836)*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1973.

ARTICLES CRITIQUES SUR LES CONTES FIGURANT DANS LA PRÉSENTE ÉDITION

Fancy's Show Box

DOUBLEDAY, Neal Frank, « The Theme of Hawthorne's "Fancy's Show Box" », *American Literature*, 10, 1938, p. 431-433.

The Hall of Fantasy

JONES, Buford, « "The Hall of Fantasy" and the Early Hawthorne-Thoreau Relationship », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 83, n° 5, oct. 1968, p. 1429-1438.

Edward Randolph's Portrait and Legends of the Province-House

GARNER, John S., « Nathaniel Hawthorne's "Legends of the Province House" : His Use of Architecture, Artifact and History », *Old-Time New England*, 1972, p. 52-60.

HABERLY, David T., « "Bela Tiffany, I Presume" : Reality and Fiction in "Legends of the Province House" », *Nathaniel Hawthorne Journal*, 27, 2001, p. 1-16.

—, « Hawthorne in the Province of Women », *New England Quarterly*, 74, 2001, p. 580-621.

SMITH, Julian, « Hawthorne's "Legends of the Province House" », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 24, n° 1, juin 1969, p. 31-44.

The Great Stone Face

- BEN-ZVI, Yael, « Clinging to One Spot : Hawthorne's Native-Born Settlers », *ESQ : A Journal of the American Renaissance*, 52 (1-2), 2006, p. 17-44.
- HOOPLE, Robin P., « "Great Stone Faces" : Henry James, Theodore Roosevelt, and the Quest for American Authenticity », *Canadian Review of American Studies*, 36 (3), 2006, p. 345-362.
- LINCH, James J., « Structure and Allegory in "The Great Stone Face" », *Nineteenth-Century Fiction*, 15 (2), sept. 1960, p. 137-146.
- LITZINGER, Boyd, « Mythmaking in America : "The Great Stone Face" and Raintree County », *Tennessee Studies in Literature*, 8, 1963, p. 81-84.
- MURPHY, Morris, « Wordsworthian Concepts in "The Great Stone Face" », *College English*, 1962, 23 (5), p. 364-365.
- PFEIFFER, Karl G., « The Prototype of the Poet in "The Great Stone Face" », *Research Studies*, State College of Washington, 9, 1941, p. 100-108.
- QUIRK, Tom, « Hawthorne's Last Tales and "The Custom-House" », *ESQ : A Journal of the American Renaissance*, 30 (4), 1980, p. 220-231.

The Snow Image

- ABEL, Darrel, « "A Vast Deal of Human Sympathy" : Idea and Device in Hawthorne's "The Snow Image" », *Criticism : A Quarterly for Literature and the Arts*, 4, 1970, p. 316-332.
- BECKER, Isidore H., « The Ironic Dimension in Hawthorne's Short Fiction », *Dissertation Abstracts International*, 45 (6), 1984, p. 1750A.
- BERTHOLD, Dennis, « Anti-Idealism in Hawthorne's "The Snow Image" », *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 38 (2), été 1982, p. 119-132.
- CRISMAN, William, « "The Snow-Image" as a Key to Hawthorne's Biotechnology Tales », *American Transcendental Quarterly*, 3 (2), juin 1989, p. 169-187.
- HURST, Mary Jane, « The Language of Children in "The Snow Image" », *Essex Institute Historical Collections*, 125 (1), janv. 1989, p. 55-64.
- MCKEE, Kathryn B., « "A Small Heap of Glittering Fragments" : Hawthorne's Discontent with the Short Story Form », *American Transcendental Quarterly*, 8 (2), juin 1994, p. 137-147.
- MERRILL, Jason, « Plagiarism or Russian Symbolist Intertextuality ? Hawthorne's "The Snow Image" and Sologub's "Snegurochka" », *Slavonica*, 12 (2), nov. 2006, p. 107-128.

Feathertop

- DURR, Robert Allen « Feathertop's Unlikely Love Affair », *Modern Language Notes*, 72 (7), nov. 1957, p. 492-493.

- ELBERT, Monika M., « Hawthorne's "Hollow" Men : Fabricating Masculinity in "Feathertop" », *American Transcendental Quarterly*, 5 (3), sept. 1991, p. 169-182.
- ESTRIN, Mark W., « Narrative Ambivalence in Hawthorne's "Feathertop" », *Journal of Narrative Technique*, 5, 1975, p. 164-173.
- HOLADAY, Clayton A., « A Re-Examination of "Feathertop" and RLR » , *New England Quarterly : A Historical Review of New England Life and Letters*, 27 (1), 1954, p. 103-105.
- KERN, Alfred A., « The Sources of Hawthorne's Feathertop », *Publications of the Modern Language Association of America*, 46 (4), déc. 1931, p. 1253-1259.
- , « Hawthorne's Feathertop and RLR », *Publications of the Modern Language Association of America*, 52 (2), juin 1937, p. 503-510.
- MARKS, Patricia, « The Scarecrow : Percy MacKaye's Adaptation of "Feathertop" », *Nathaniel Hawthorne Review*, 14 (1), printemps 1988, p. 13-15.
- RUCKER, Mary E., « The Art of Witchcraft in Hawthorne's "Feathertop : A Moralized Legend" », *Studies in Short Fiction*, 24 (1), hiver 1987, p. 31-39.
- WESTBROOK, Ellen E., « Exposing the Verisimilar : Hawthorne's "Wakefield" and "Feathertop" », *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 45 (4), hiver 1989, p. 1-23.
- WRIGHT, John W., « A Feathertop Kit », in James Mc Intosh (éd.), *Nathaniel Hawthorne's Tales*, New York, Norton, 1987, p. 439-454.

Hawthorne et autres auteurs américains en France

TRADUCTIONS D'ŒUVRES DE HAWTHORNE EN FRANÇAIS

Trois contes d'Hauthorne [sic], trad. fr. MM. Leroy et Scheffter, I. « Catastrophe de M. Higginbotham » ; II. « La fille de Rappaccini » ; III. « David Swan », Paris, L. Hachette, 1853, « Bibliothèque des chemins de fer ».

La Femme au pilori, trad. fr. O. Squarr, Bruxelles, Alphonse Lebègue, 1856.

Le Livre des merveilles. Contes pour les enfants tirés de la mythologie, trad. fr. L. Rabillon, Paris, Hachette, 1858, « Bibliothèque rose illustrée », 40 vignettes par Bertall [Albert d'Arnoux dit Bertall].

Miriam [The Marble Faun], trad. fr. A. Vermorel, *Revue contemporaine*, vol. 79, 15 et 30 mars, 15 et 30 avril 1865, p. 138-181, p. 277-317, p. 333-576 et p. 683-702.

Contes étranges imités de Hawthorne, trad. fr. E. A. Spoll, précédés d'une étude d'É. Montégut, Paris, Librairie contemporaine, 1866.

Contes racontés deux fois, avec étude sur la vie et l'œuvre de N. Hawthorne par Ch. Simond, Paris, H. Gautier, 1888.

- Hawthorne. Contes du Far-West*, Paris, L. Boulanger, «Petite bibliothèque diamant», vol. 76, 1894 [réunit : «La grande escarboucle», «L'image de neige», «La statue de bois», «La fille aux poisons», «L'expérience du docteur Heidegger»].
- Contes de Nathaniel Hawthorne*, trad. fr. M. Logé, préface E. Jaloux, Paris, Librairie Stock, 1927, «Le cabinet cosmopolite», n° 10.
- L'Image de neige par Nathaniel Hawthorne*, trad fr. M. Logé, dessins A. Hellé, Nancy-Paris-Strasbourg, Berger-Levrault, 1930, «Collection de la cigogne».
- Nathaniel Hawthorne. La Petite Fille de neige. Le Trésor de Peter Goldthwaite. La Grande Figure de pierre*, adaptation J. de Kerlecq, illustrations P. Rousseau, Paris, Delagrave, 1936.
- La Petite Fille de neige, par Nathaniel Hawthorne et autres contes merveilleux* [par H. Moreau, la comtesse de Ségur, Andersen, George Sand, Charles Nodier, etc.], adaptation J. Chantepie, Paris, Éditions du Dauphin, 1948, «Riante jeunesse».
- Nathaniel Hawthorne. Le chemin de fer céleste et autres contes*, trad. fr. D. Van Moppès, Ch. Wourgaft et Ch. Cestre, préface Q. Anderson, Paris, Pierre Seghers, 1965.
- La Vieille Fille blanche et autres contes fantastiques* [1926], trad. fr. M. Logé, Verviers, Éditions Gérard et Co, 1973, «Bibliothèque Marabout Fantastique».
- La Fille de Rappaccini et autres contes fantastiques*, trad. fr. H. Parisot, Paris, Flammarion, 1973 [réunit : «La fille de Rappaccini», «Le jeune maître Brown», «L'expérience du docteur Heidegger»].
- L'Enterrement de Roger Malvin et autres contes étranges*, trad. fr. H. Parisot, Paris, Flammarion, 1977.
- La Fille de Rappaccini et autres contes fantastiques*, trad. fr. H. Parisot, F. Charras et Ch. Cestre, introduction F. Charras, Paris, Librairie générale française-Le Livre de poche, 1989.
- Monsieur du Miroir*, trad. fr. P. Leyris, Paris, José Corti, 1992.
- Hawthorne. Contes*, préface, trad. fr. et notes Ch. Cestre, bibliographie et chronologie J.-P. Naugrette, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- Nathaniel Hawthorne. Contes et récits*, trad. fr. M. Zagha, présentation et postface P.-Y. Pétilon. Paris, Imprimerie nationale, 1996; rééd Arles, Actes Sud, 2007, «Babel».
- OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES**
- AN., Chronique littéraire de la *Revue britannique*, t. XIII, janv. 1853, p. 239.
- AN., «Le roman étranger. Nathaniel Hawthorne», *L'Année littéraire et dramatique*, 1866, p. 110-114.
- AN., «Aspects divers du roman à l'étranger. Son type le plus sérieux en Amérique. Nathaniel Hawthorne», *L'Année littéraire et dramatique*, 1867, p. 112-117.

- ARSENIAULT CAMUS, Julie, *The Scarlet Letter de Nathaniel Hawthorne traduit dans l'espace culturel de langue française (1850-1979)*, thèse de doctorat sous la dir. de Christine Raguet, université de Paris III, 2008.
- ASSELINEAU, Roger, «Hawthorne Abroad», in Roy H. Pearce (éd.), *Hawthorne Centenary Essays*, Columbus, The Ohio State University Press, 1964, p. 367-385.
- BALDENSPERGER, Fernand, «À propos de "Nathaniel Hawthorne en France"», *Modern Language Notes*, vol. 56, n° 5, mai 1941, p. 343-345.
- BLEVINS, Jane, *Paul Valéry et le rapport entre écrivains et public en France entre 1918 et 1945*, thèse de doctorat sous la dir. de Michel Jarreyt, université de Paris IV, 2008, p. 53-56.
- DAURAND-FORGUES, Paul-Émile, «Poètes et romanciers américains. Nathaniel Hawthorne», *Revue des Deux Mondes*, avril 1852.
- DHALEINE, L., *Nathaniel Hawthorne, sa vie son œuvre*, Paris, Hachette et Cie, 1905 [thèse pour le doctorat ès-lettres soutenue à l'université de Paris].
- ÉTIENNE, Louis, «Conteurs américains. Nathaniel Hawthorne», *Revue contemporaine*, vol. 31, 30 mai 1857, p. 633-663.
- FAYARD, Jeanne, «Le problème du Mal dans les œuvres de François Mauriac et de Nathaniel Hawthorne», *Cahier François Mauriac*, 1, 1974, p. 39-49.
- AD, J., «Journal d'un croiseur sur la côte occidentale de l'Afrique», *Revue britannique*, t. 30, nov.-déc. 1845, p. 307-345.
- JENN, Ronald, «Translation and Institutions. Translating Nathaniel Hawthorne's and Mark Twain's novels in 19th Century France», in Richard Trim et Sophie Alatorre (éd.), *Through Other Eyes. The Translation of Anglophone Literature in Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 87-98.
- , «Transatlantic Conflict and Consensus in the Field of Cultural Production. The Case of French Translations of Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* and Mark Twain's *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*», in Roberta Haar et Neil Wynn (éd.), *Transatlantic Conflict and Consensus : Culture, History & Politics*, Cambridge, Cambridge Academic, 2009, p. 31-46.
- LARBAUD, Valéry, *Nathaniel Hawthorne. Idées et germes de nouvelles traduits et préfacés par Valéry Larbaud* [Commerce, n° 18, 1928], Montpellier, Fata morgana, 1979.
- MONTÉGUT, Émile, «Nathaniel Hawthorne», in *Contes étranges imités de Hawthorne*, Paris, Librairie contemporaine, 1866, p. 5-50.
- , «Un roman socialiste en Amérique», *Revue des Deux Mondes*, t. XVI, déc. 1852, p. 809-841.
- , «Un romancier pessimiste en Amérique», *Revue des Deux Mondes*, t. XXVIII, août 1860.
- MONFORT, Bruno, *Contes et nouvelles de Nathaniel Hawthorne. Le territoire du presque*, Paris, Ellipse, 2000.

NORMAND, Jean, *Nathaniel Hawthorne. Esquisse d'une analyse de la création artistique*, Paris, PUF, 1964.

QUIROGA-GALDO, José, *Hiérophanie ciel-terre et création : étude symbolique et ésotérique de «The Birthmark» de Nathaniel Hawthorne*, Paris, Blockhaus, 1991 [contient la traduction de «The Birthmark»].

VAPERAU, Louis-Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, vol. 1, Paris, Hachette, 1858.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR D'AUTRES AUTEURS AMÉRICAINS

BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres posthumes*, Paris, Mercure de France, 1888.

—, *Oeuvres Complètes*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1976, «Bibliothèque de la pléiade», t. 1.

CHASLES, Philarète, *Études sur la littérature et les mœurs des Anglo-Américains au XIX^e siècle*, Paris, Amyot, 1851.

DAURAND-FORGUES, Paul-Émile, «Moby Dick. La chasse à la baleine ; scènes de mer», *Revue des Deux Mondes*, t. 1, janv.-mars 1853, p. 492-515.

GONCOURT, Rémi de, «Marginalia sur Edgar Poe et sur Baudelaire», *Promenades littéraires*, Paris, Mercure de France, 1904, 13^e éd., p. 348-382.

[LOW, Herbert ?], «Mark Twain in Sydney : A Further Interview», *Argus*, Melbourne, 17 sept. 1895, in Gary Scharnhorst (éd.), *Mark Twain : The Complete Interviews*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2006, p. 203.

MONTÉGUT, Émile, «Un penseur et un poète américain : Ralph Waldo Emerson», *Revue des Deux Mondes*, t. XIX, août 1847, p. 462-493.

—, traduction et introduction de Ralph Waldo Emerson, *Essais de philosophie américaine*, Paris, Charpentier, 1851.

—, «Le général Franklin Pierce», *Revue des Deux Mondes*, t. 1, fév. 1853, p. 606-616.

OLIVÉRO, Isabelle, *L'Invention de la collection*, Paris, Éditions de l'IMEC, 1999.

VIRTANEN, Reino, «Émile Montégut as a Critic of American Literature», *Publications of the Modern Language Association of America*, 63 (4), mars 1948, p. 1265-1275.

Autres ouvrages cités

ALCOTT, Louisa May, *Flower Fables*, Boston, George W. Briggs & Co, 1855.

ALCOTT, William Andrus, *Vegetable Diet, as sanctioned by Medical Men and by Experience in all Ages*, Boston, Marsh, Capen, and Lyon, 1838.

—, *The Young Housekeeper or Thoughts on Food and Cookery*, Boston, George W. Light, 1838.

- ALLEN, Elsa Guerdrum, «The History of American Ornithology before Audubon», *Transactions of the American Philosophical Society*, nouv. série, XLI, 1951, p. 387-459.
- ANDERSON, Fred, *Crucible of War : The Seven Years' War and the Fate of Empire in British North America, 1754-1766*, New York, Alfred A. Knopf, 2000.
- ANTHON, Charles, *A Classical Dictionary : Containing an Account of the Principal Proper Names Mentioned in Ancient Authors*, New York, Harper & Brothers, 1842.
- ARMSTRONG, John et UPHAM, Charles W., *Lives of Anthony Wayne and Sir Henry Vane*, Boston, Hilliard, Gray and Co, 1835, «The Library of American Biography», vol. IV.
- AUSTIN, David, *The Downfall of Mystical Babylon...*, Elisabeth Town, New Jersey, 1794.
- BAILYN, Bernard, *The Ordeal of Thomas Hutchinson*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- BALZER, Richard, *Peepshows : A Visual History*, New York, Harry N. Abrams, 1998.
- BLOCK, Ruth H., *Visionary Republic : Millennial Themes in American Thought, 1756-1800*, New York, Cambridge University Press, 1985.
- BRAUDEL, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, xv-xviii^e siècle*, t. 2, «Les enjeux de l'échange», Paris, Armand Colin, 1979.
- BREWER, Priscilla J., *From Fireplace to Cookstove : Technology and the Domestic Ideal in America*, Syracuse, Syracuse University Press, 2000.
- BRIDGE, Horatio, *Journal of an African cruiser : comprising sketches of the Canaries, the Cape de Verds, Liberia, Madeira, Sierra Leone and other places of interest on the West Coast of Africa / by an officer of the U.S. Navy*, Nathaniel Hawthorne (éd.), New York, Londres, Wiley and Putnam, 1845.
- , *Personal Recollections of Nathaniel Hawthorne*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1893.
- BROCK, Leslie V., *The Currency of the American Colonies 1700-1764. A Study in Colonial Finance and Imperial Relations*, New York, Arno Press, 1975.
- BROWN, Charles Brockden, *Arthur Mervyn or Memoirs of 1793*, 1799.
- BUNYAN, John, *The Pilgrim's Progress*, 1678 (première partie), 1684 (seconde partie).
- BUSHMAN, Richard L., *King and People in Provincial Massachusetts*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1985.
- BYRON, George Gordon, *Don Juan*, 1819.
- CARSWELL, John, *The South Sea Bubble*, Londres, Cresset Press, 1960.
- CLASSE, Olive, *Encyclopedia of Literary Translation into English*, vol. 1. Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.

- COLERIDGE, Samuel Taylor, «Frost at Midnight», in *Fears in Solitude*, Londres, Joseph Johnson, 1798.
- , *Biographia Literaria* [1817], in J. Engell et W. J. Bate (éd.), *The Collected Works*, vol. VII, Londres, Routledge & Kegan Paul/Princeton, Princeton University Press, 1983.
- COLMAN, George, *Bon-Ton or High Life Above Stairs*, Londres, 1775.
- COOPER, James Fenimore, *The Spy. A Tale of the Neutral Ground*, New York, Wiley and Halsted, 1822.
- , *Lionel Lincoln or the Leaguer of Boston*, New York, Charles Wiley, 1824-1825.
- COWLES, Virginia, *The Great Swindle : the Story of the South Sea Bubble*, New York, Harper and Brothers, 1960.
- COX, John, *Storm Watchers : The Turbulent History of Weather Prediction from Franklin's Kite to El Nino*, New York, Wiley, 2002.
- DANA, Richard Henry Jr, *Lectures on Art and Poems of Washington Allston*, New York, Baker and Scribner, 1850, p. 292.
- DARWIN, Erasmus, *The Botanical Garden*, 1791.
- DOWNEY, Fairfax, *Louisbourg : Key to a Continent*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965.
- EARLE, Alice Morse, *Customs and Fashions in Old New England*, New York, Charles Scribner's Sons, 1893.
- ECKSTEIN, Bob, *The History of the Snow-Man : From the Ice-Age to the Flea-Market*, New York, Simon Spotlight, 2007.
- ERNST, Joseph A., *Money and Politics in America, 1755-1775*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1973.
- ESPY, James Pollard, *The Philosophy of Storms*, 1841.
- FELT, Joseph Barlow, *A Historical Account of Massachusetts Currency*, Boston, Perkins and Marvin, 1839.
- FESTA, Lynn, «Personal Effects : Wigs and Possessive Individualism in the Long 18th Century», *Eighteenth Century Life*, vol. 29, n° 2, printemps 2005, p. 47-90.
- FONER, Eric, *Politics and Ideology in the Age of the Civil War*, New York, Oxford University Press, 1980.
- FOUCAULT, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 3, 1969 ; repris dans *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. 1.
- FREELAND, Mary DeWitt, *The Records of Oxford [...] accompanied with Biographical Sketches and Notes 1630-1890 with manners and Fashions of the Time*, Albany, Joel Munsell's Sons Publishers, 1894.

- GOODBEER, Richard, « Perversion of Anatomy, Anatomies of Perversion : the Periwig Controversy in Colonial Massachusetts », *Proceedings of the Massachusetts Historical Society*, 3^e série, vol. 109, 1997, p. 1-23.
- GOODNIGHT, Scott Holland, « German Literature in American Magazines Prior to 1846 », *University of Wisconsin Bulletin Philology and Literature Series*, vol. 4, n° 1, Madison, 1907.
- GRAY, Thomas, « Elegy Written in a Country Churchyard », Londres, 1751.
- GREENOUGH, Horatio [Horace BENDER], *The Travels, Observations, and Experience of a Yankee Stonecutter*, New York, G. P. Putnam, 1852.
- GREENSLY, Ferris, *James Russell Lowell : His Life and Work*, Boston, Houghton Mifflin, 1905.
- HALE, Sarah Josepha, *Flora's Interpreter, Or the American Book of Flowers and Sentiments*, Boston, Marsh, Capden & Lyon, 1833.
- HALLAM, Henry, LLD, FRS, *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries* [1838], Boston, William Veazie, 1866, vol. 4.
- HAMBLYN, Richard, *The Invention of Clouds*, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2001.
- HARVEY, Karen, *Reading Sex in the Eighteenth Century. Bodies and Gender in English Erotic Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- HAZEN, Margaret et Robert, *Keepers of the Flame. The Role of Fire in American Culture, 1775-1925*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- HOWORTH, R, *The Restoration of Oil Paintings with a few Practical Hints to the Owners of Pictures*, Boston, Press of G. C. Rand and Avery, 1859.
- HUNT, Leigh, *Leigh Hunt's London Journal*, vol. 1, n° XI, Londres, Charles Knight and Henry Hooper, 1834.
- HUTCHINSON, Robert, *The Old Man of the Mountain*, San Francisco, Browntrout Publishing, 2003.
- HUTCHINSON, Thomas, *The History of the Colony and Province of Massachusetts Bay*, Lawrence Shaw Mayo (éd.), Cambridge, Harvard University Press, 1936, 3 vol.
- JAMES, John Angell, *An Earnest Ministry a Want of the Times*, Londres, Hamilton, Adams and Co, 1847.
- JOHNSON, Samuel, *Lives of the Most Eminent English Poets* [Milton], 1779-1781. L'actuelle édition de référence est *The Lives of the Most Eminent English Poets : With Critical Observations on Their Works*, Roger Lonsdale (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2006, 4 vol.
- Journals of the Board of Trade and Plantations*, vol. 8, janv. 1742-déc. 1749, 1931.

- Juvenile Indiscretions, A Novel in Five Volumes, by the Author of Anna, or the Welch [sic] Heiress*, Londres, W. Lane, 1776.
- KWAS, Michael, « Big Hair : A Wig History of Consumption in Eighteenth-Century France », *The American Historical Review*, vol. 111, n° 3, juin 2006.
- LESTER, Edwards C., *The Artist, The Merchant and The Statesman of the Age of the Medici and of our own Times*, New York, Paine and Burgess, 1845.
- , *The Artists of America : A Series of Biographical Sketches of American Artists with Portraits and Designs on Steel*, New York, Baker and Scribner, 1846.
- LEWES, Darby (éd.), *Auto-poetica, Representations of the Creative Process in Nineteenth Century British and American Fiction*, Lanham, Lexington Books, 2006, p. 39-52.
- LONGFELLOW, Henry W., *Hyperion : A Romance*, Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1853.
- MACKAY, Charles, *Memoirs of Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*, Londres, Richard Bentley, 1841.
- MCCUSKER, John J., *Money and Exchange in Europe and America, 1600-1775*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1978.
- MCNAMARA, Kevin R., « The Feathered Scribe : The Discourses of American Ornithology before 1800 », *The William and Mary Quarterly*, 47 (2), avril 1990, p. 210-234.
- MALTE-BRUN, Victor Adolphe, *Annales des voyages... dirigées par Victor Adolphe Malte-Brun*, t. 3, Paris, Challamard Aîné, 1866.
- MANDOSIO, Jean-Marc, « La miscellanée, histoire d'un genre », in « Ouvrages, miscellanées et théories de la connaissance à la Renaissance », *Études et rencontres de l'École des Chartes*, 12, 2003, p. 7-27.
- MATHER, Cotton, *American Tears upon the Ruins of the Greek Churches...*, Boston, B. Green & J. Allen for Samuel Sewall Jr, 1701.
- , *Magnalia Christi Americana*, Londres, 1702, 2 vol.
- , *The Stone cut out of the Mountain, and the Kingdom of God in those Maxims of it that cannot be shaken. / Lapis e Monte excisus, atque Regnum Dei ejusdemque Principia in eternum stabienda*, Boston, 1716.
- MATTERN, David B., *Benjamin Lincoln and the American Revolution*, Columbia, The University of South Carolina Press, 1995.
- MATTHIESSEN, Frederick O., *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1941.
- MELVILLE, Herman, « Hawthorne and His Mosses », *The Literary World*, 17 et 24 août 1851.

- MERGEN, Bernard, *Snow in America*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1997.
- , *Weather Matters : An American Cultural History since 1900*, Lawrence, University of Kansas Press, 2008.
- MIDDLEKAUF, Robert, *The Mathers. Three Generations of Puritan Intellectuals, 1596-1728*, New York, Oxford University Press, 1971 ; rééd. Berkeley, University of California Press, 1997.
- MILDER, Robert, « Hawthorne and the Problem of New England », *American Literary History*, vol. 21, n° 3, 2009, p. 464-491.
- MILLER, Christy, *The Bryant and May Museum of Fire-Making Appliances. Catalogue of the Exhibits, with Supplement*, Londres, Bryant and May, 1926-1928.
- MILLER, William, *Evidence from Scripture and History for the Second Coming of Christ : About the Year 1843. Exhibited in a Course of Lectures*, Boston, B. B. Mussey, 1840.
- MUDGE, John T. B. (éd.), *The Old Man's Reader : History and Legends of Franconia Notch*, Etna, The Durand Press, 1995.
- NEAL, Larry, *The Rise of Financial Capitalism : International Capital Markets in the Age of Reason*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- NILES, Samuel, *A Brief and Plain Essay on God's Wonder-Working Providence for New-England in the Reduction of Louisbourg*, 1745.
- NUTTAL, Thomas, *Manual of the Ornithology of the United States and Canada*, Boston, Hilliard, Gray and Co, 1834, 2 vol.
- O'SULLIVAN, John Louis, « The Great Nation of Futurity », *The United States Magazine and Democratic Review*, 6, 23 nov. 1839, p. 426-430.
- , « Manifest Destiny », *The United States Magazine and Democratic Review*, 17 (1), juil.-août 1845, p. 5-10.
- Old-Time New England*, vol. 62, n° 228, printemps 1972.
- OSGOOD, Sarah, *The Poetry of Flowers and Flowers of Poetry*, New York, 1841.
- , *The Floral Offering : A Token of Friendship*, Philadelphie, Carey and Hart, 1847.
- PARKE, Herbert W., « Castalia », *Bulletin de correspondance hellénique*, vol. 102, n° 1, 1978, p. 199-219.
- PEIRCE, Josephine H., *Fire on the Hearth : The Evolution and Romance of the Heating Stove*, Springfield, Pond-Ekberg Publishing Co, 1951.
- PFISTER, Joel, « A Garden in the Machine : Reading a Mid-19th century, Two-Cylinder Parlor Stove as Cultural Text », *Technology in Society*, vol. 13, n° 3, 1991, p. 327-343.
- PHELPS, Almira Hart Lincoln, *Familiar Lectures on Botany [1829]*, New York, Huntington and Savage, 1849.

- PHEUQUEWELL, Roger [Thomas STRETTER], *Arbor Vitae, or the Natural History of the Tree of Life....*, 1741.
- POMEROY, Frank T. (éd.), *Picturesque Brattleboro*, Northampton, 1894.
- POWER, Margaret K. et ROACH, Joseph R., « Big Hair », *Eighteenth Century Studies*, vol. 38 n° 1, 2004, p. 79-99.
- PITTS, Fountain E., *A Defense of Armageddon or Our Great Country Foretold in the Holy Scriptures in two discourses delivered in the Capitol of the United States at the Request of Several Members of Congress on the Anniversary of Washington's Birthday in 1857*, Baltimore, W. J. Ball, 1862.
- PRINCE, Sue Ann, *et al.*, « Stuffing Birds, Pressing Plants, Shaping Knowledge : Natural History in North America, 1730-1860 », *Transactions of the American Philosophical Society, New Series*, vol. 93, n° 4, 2003.
- REDIKER, Marcus, *Villains of All Nations : Atlantic Pirates in the Golden Age*, Boston, Beacon Press, 2004.
- Resolves of the General Court of the Commonwealth of Massachusetts passed at the session which commenced on wednesday, the third of january and ended on wednesday, the twenty-fifth of april, one thousand eight hundred and thirty eight*, Boston, Dutton and Wentworth, 1838.
- ROSENTHAL, Bernard (éd.), *Records of the Salem Witch Hunt*, New York, Cambridge University Press, 2009.
- ROWLAND, Herbert, *Hans Christian Andersen and 19th Century American Criticism*, Madison, Associated University Presses-Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
- SAMPSON, Robert D., *John L. O'Sullivan and his Times*, Kent, The Kent State University Press, 2003.
- SANBORN, Geoffrey, « Lounging on the Sofa with Leigh Hunt : A New Source for the Notes in Melville's Shakespeare Volume », *Nineteenth-Century Literature*, vol. 63, n° 1, juin 2008, p. 104-115.
- SCHUTZ, John A., *William Shirley : King's Governor of Massachusetts*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1961.
- SCUDDER, Horace E., *James Russell Lowell. A Biography*, Boston, Houghton Mifflin, 1901.
- SEATON, Beverly, *The Language of Flowers : A History*, Charlottesville, The University of Virginia Press, 1995.
- SEKORA, John, *Luxury : The Concept in Western Thought, Eden to Smollett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1977.
- SELGIN, George A., *Good Money : Button Makers, the Royal Mint and the Beginnings of Modern Coinage, 1775-1821*, Ann Arbor, The University of Michigan Press/The Independent Institute, 2008.

- SHIELDS, David S., *Oracles of Empire : Poetry, Politics and Commerce in British America, 1690-1750*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- SOSIN, Jack M., « Louisbourg and the Peace of Aix-la-Chapelle », *William and Mary Quarterly*, vol. 14, n° 4, oct. 1957, p. 516-535.
- STEWARD, John, *Plocacosmos or the Whole Art of Hairdressing wherein is [sic] contained ample rules for the young artizan, more particularly for ladies women, valets &c &c [...]*, Londres, 1782.
- STOICHITA, Victor I., *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- STOWE, Harriet Beecher, *Uncle Tom's Cabin, or Life among the Lowly* [1852], New York, Penguin Classics, 1986.
- TASSIN, Algernon, *The Magazine in America*, New York, Dodd, Mead and Co, 1916.
- TAYLOR, Jeremy, *Ductor Dubitantium*, « The Rule of Conscience in all her General Measure, serving as a Great Instrument for the Determination of Cases of Conscience », juin 1660.
- Third exhibition and Fair of the Massachusetts Charitable Mechanic Association at Quincy Hall in the City of Boston, September 20, 1841*, Boston, Press of T. R. Marvin, 1841.
- To-Day, A Boston Literary Journal...*, 12 juin 1852, p. 380.
- TRUXES, William M., « The Most Beneficial and Almost Only Profitable Trade : The Nassau Privateers and North American Shipping During the Seven Years' War », The Atlantic World Workshop at NYU, 2010, publication électronique, <http://www.nyu.edu/pages/atlantic/Truxes.pdf>.
- TUCKERMAN, Henry T., *Book of the Artists : American Artist Life comprising Biographical and Critical Sketches of American Artists....*, New York, Putnam & Son/Londres, Sampson, Low & Co, 1867.
- TUTTLE, Julius H., « The Libraries of the Mathers », *American Antiquarian Society Proceedings*, avril 1910, nouv. série, XX, p. 269-356 ; reprint : Worcester, The Davis Press, 1910.
- TUVESON, Ernest Lee, *Redeemer Nation : The Idea of America's Millenial Role*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.
- VERNANT, Jean-Pierre et DÉTIENNE Marcel, *Les Ruses de l'intelligence. La Métis des grecs*, Paris, Maspéro, 1974.
- VOUILLOUX, Bernard, « Éléments pour l'archéologie d'une notion », in Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïdah (éd.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 19-69.
- WALL, Robert Emmet, Jr., « Louisbourg, 1745 », *New England Quarterly*, XXXVII, mars 1964, p. 64-83.

- WALMSLEY, Andrew Stephen, *Thomas Hutchinson and the Origins of the American Revolution*, New York, New York University Press, 1999.
- WEEVER, William, *Ancient Funeral Monuments*, 1638.
- WILFERT, Blaise, « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, 2002/2, p. 33-46.
- WILSON, Eric G., *The Spiritual History of Ice : Romanticism, Science and the Imagination*, Londres, Palgrave-Macmillan, 2003.
- WORDSWORTH, William, « Essays upon Epitaphs » [1810], in W. J. B. Owen et Jane Smyser (éd.), *The Prose Works of William Wordsworth*, Oxford, Clarendon Press, 1974, vol. 2, p. 49-98.
- WRIGHT, Nathalia (éd.), *The Correspondence of Washington Allston*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1993, p. 556-557.

Table des matières

- La Semblance du vivant.
Contes d'images et d'effigies**
- 9 Le diable en manuscrit
19 La fantaisie et sa boîte aux images. Moralité
27 Le portrait d'Edward Randolph
43 Entailles au ciseau
55 La halle de la Fantaisie
69 Le Grand Visage de pierre
91 L'image de neige. Miracle enfantin
113 Touffe-en-Plume. Légende moralisée
- 137 Notes des traducteurs
193 Notices sur les nouvelles
- 281 Nathaniel Hawthorne et la France, ou l'art des fausses rencontres,
par Ronald Jenn
282 *Les prédecesseurs : James Fenimore Cooper et Benjamin Franklin*
284 *Réorganisation du canon américain*
287 *Monsieur de l'Aubépine ou Hawthorne se traduit*
289 «*Je hais – Je hais les Yankees !*» et quelques lettres d'amour
291 *Hawthorne, la France et les Français*
295 *Modernité de Hawthorne : la «Bibliothèque des chemins de fer»*
297 *Hawthorne et l'Empire : «Long live Louis Napoleon, say I.»*
299 Le Livre des merveilles, *de Jean-Jacques Rousseau à Léonce Rabillon*
- 301 *Les années 1840 : une croisière et un écumeur*
303 *1852, début d'un «moment hawthorlien» en France*
304 *De George Sand à La Lettre rouge*
307 *Entrée en scène de Montégut, critique controversé*

- 309 *Contes d'un écrivain à l'étrange passé fouriériste*
312 *Conséquences durables de la traduction de 1866*
- 315 Hawthorne et la fantaisie : la littérature américaine est-elle chose sérieuse ?, par Bruno Monfort
317 *Le nom, l'œuvre, l'auteur*
322 *Littérature et nation*
328 *De l'art à la matière*
336 *Relief et écriture*
- 345 Bibliographie

Versions françaises

Curiosité, intérêt, admiration, attachement – tout lecteur a, un jour ou l'autre, éprouvé ces sentiments pour un texte qu'il lui semblait découvrir, réinventer, s'approprier. Ce texte est devenu le sien, celui qu'il voudrait lire et relire, éditer, traduire, annoter, présenter, commenter.

Rejoignant l'une des traditions les plus anciennes de l'École normale, ses élèves et anciens élèves, enseignants et chercheurs s'attachent ici à faire connaître « leur » texte, un auteur, une période, un mouvement d'idées, une forme d'écriture dont ils sont parfois devenus « spécialistes ». Texte important, souvent négligé, jamais traduit, inédit ou épuisé, indisponible.

Ainsi peuvent se redessiner, à partir de fragments divers, certains ensembles oubliés, et s'affirmer peu à peu la cohérence de ces « versions françaises ».

Collection créée et dirigée par Lucie Marignac

Theodor W. ADORNO, *L'Actualité de la philosophie et autres essais*, édition de Jacques-Olivier Bégot, 2008, 102 pages.

Lou ANDREAS-SALOMÉ, *Le Diable et sa grand-mère*, édition de Pascale Hummel, 2005, 96 pages.

—, *L'Heure sans Dieu et autres histoires pour enfants*, édition de Pascale Hummel, 2006, 192 pages.

Pietro ARETINO, *Trois livres de l'humanité de Jésus-Christ*, édition d'Elsa Kammerer, 2004, 232 pages.

Cesare BECCARIA, *Recherches concernant la nature du style*, édition de Bernard Pautrat, 2001, 216 pages.

Jeremy BENTHAM, *Garanties contre l'abus de pouvoir et autres écrits sur la liberté politique*, édition de Marie-Laure Leroy, 2001, 288 pages.

Tommaso CAMPANELLA, *Sur la mission de la France*, édition de Florence Plouchart-Cohn, 2005, 256 pages.

- Edmondo DE AMICIS, *Le Livre Cœur*, suivi de deux essais d'Umberto Eco, édition de Gilles Pécout, traduction de Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Marignac et Gilles Pécout, 2^e éd., 2005, 496 pages.
- Frederick DOUGLASS, Henry David THOREAU, *De l'esclavage en Amérique*, édition de François Specq, 2006, 208 pages.
- William E. B. DU BOIS, *Les Âmes du peuple noir*, édition de Magali Bessone, 2004, 344 pages.
- Konrad FIEDLER, *Sur l'origine de l'activité artistique*, édition de Danièle Cohn, 2008, 160 pages.
- Moderata FONTE, *Le Mérite des femmes*, édition de Frédérique Verrier, 2002, 272 pages.
- Sarah Orne JEWETT, *Le Pays des sapins pointus et autres récits*, édition de Cécile Roudeau, 2004, 368 pages.
- Herman MELVILLE, *Derniers poèmes*, édition d'Agnès Derail et Bruno Monfort, avec la collaboration de Thomas Constantinesco, Marc Midan et Cécile Roudeau, préface de Philippe Jaworski, 2010, 224 pages.
- KANEKO Mitsuharu, *Histoire spirituelle du désespoir*, édition de Benoît Grévin, 2009, 272 pages.
- Immanuel KANT, *Sur le mal radical dans la nature humaine*, édition de Frédéric Gain, 2001, 176 pages.
- Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé. *Les dessous de Table ronde*, édition de Nathalie Koble, préface d'Emmanuelle Baumgartner, 2005, 184 pages.
- LU Xun, *Errances*, édition de Sebastian Veg, 2004, 360 pages.
- , *Cris*, édition de Sebastian Veg, 2010, 304 pages.
- José ORTEGA Y GASSET, *L'Homme et les gens*, édition de François Géal, préface de Christian Baudelot, 2008, 278 pages.
- Friedrich VON SCHELLING, *De l'âme du monde*, édition de Stéphane Schmitt, 2007, 322 pages.
- Niccolò TOMMASEO, *Fidélité*, édition d'Aurélie Gendrat-Claudel, 2008, 272 pages.
- Henry David THOREAU, *Les Forêts du Maine*, édition de François Specq, 2004, 528 pages.
- Dorothy WORDSWORTH & William WORDSWORTH, *Voyage en Écosse. Journal et poèmes*, édition de Florence Gaillet, 2002, 384 pages.

Imprimerie Jouve

N° d'impression :

Dépot légal : octobre 2010

La semblance du vivant

Contes d'images et d'effigies

Réputé pour la « noirceur puritaine » de certains de ses récits courts, Hawthorne, qui fut aussi écrivain pour enfants, a su donner à nombre de ses textes un aspect plus anodin ou plus aimable : si plusieurs des contes réunis ici peuvent passer pour d'inoffensives bluettes, ces charmantes histoires font jeu commun avec d'autres qui sont d'un abord plus déroutant et plus sombre. Dans les deux cas pourtant s'affirme l'idée de fantaisie : elle prévaut comme mode dominant de l'imagination créatrice pour donner forme et vie à des images qui, délaissant le domaine de la plate imitation du réel, glissent vers les limites du fantastique non sans brouiller les niveaux de la représentation. Fasciné par l'idée que l'œuvre d'art s'anime sur le modèle de la sculpture de Pygmalion, Hawthorne peuple d'improbables effigies le monde de ses contes, images non seulement visibles mais formes en relief qui se meuvent avec la semblance de la vie.

Nathaniel Hawthorne

Devenu classique des classiques grâce à *La Lettre écarlate* (1850), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), né à Salem dans le Massachusetts et descendant proclamé des puritains, fut aussi tout au long de sa vie un compagnon de route pour le Parti démocrate et un homme enraciné dans l'actualité de son époque. Loin d'être l'écrivain d'un seul livre fidèle à un seul genre, Hawthorne dut les débuts de sa notoriété à des textes courts : pendant les vingt premières années d'une carrière littéraire pleine d'aléas, il publia dans de nombreux périodiques la centaine de contes légers, sombres ou énigmatiques qui lui valurent, « avant la lettre », l'hommage d'Edgar Poe et d'Herman Melville, ses plus illustres contemporains.

Ronald Jenn est agrégé d'anglais et maître de conférences en traduction et traductologie à l'université Charles de Gaulle-Lille III. Ses travaux portent sur les rapports entre idéologie et traduction depuis la fin du xx^e siècle, en particulier dans les échanges entre la France et les Etats-Unis.

Bruno Monfort, ancien élève de l'ENS-Ulm et agrégé d'anglais, est professeur à l'université Charles de Gaulle-Lille III. Spécialiste de la littérature américaine du xx^e siècle, il a notamment publié en 2000 *Hawthorne et ses nouvelles : le territoire du presque* (Ellipses).

23 €

ISBN 978-2-7288-0447-4

ISSN 1627-4040



9 782728 804474