Transatlantica
Revue d'études américaines. American Studies Journal

1 | 2016
Modernist Revolutions: American Poetry and the Paradigm of the New

« Hair-oes » et « hair-oines » : les choix capillaires osés de John Neal, ou comment circonscrire l'Américain, entre poil dur et poil souple

Sébastien Liagre

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/transatlantica/8202
DOI : 10.4000/transatlantica.8202
ISSN : 1765-2766

Éditeur
Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique
Sébastien Liagre, « « Hair-oes » et « hair-oines » : les choix capillaires osés de John Neal, ou comment circonscrire l'Américain, entre poil dur et poil souple », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 08 février 2017, consulté le 01 février 2023. URL : http://journals.openedition.org/transatlantica/8202 ; DOI : https://doi.org/10.4000/transatlantica.8202

Ce document a été généré automatiquement le 1 février 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

« Hair-oes » et « hair-oines » : les choix capillaires osés de John Neal, ou comment circonscrire l'Américain, entre poil dur et poil souple

Sébastien Liagre

1 John Neal, originaire de Portland, dans le Maine, connaît sa période d'écriture la plus créative entre 1817 et 1835. Pourtant, il n'est pas l'auteur le plus étudié de la littérature américaine, loin s'en faut : il n'existe à ce jour aucune réédition moderne de sa vingtaine de romans, notamment de *Rachel Dyer* (1828, ici abrégé *RD*)[1] et de *Brother Jonathan* (1825, trois volumes, ici abrégés 1*BJ*, 2*BJ*, 3*BJ*)[2], imprimé à Londres par William Blackwood à 2000 exemplaires, dont moins de cinq cents furent vendus (Lease, 1972, 59). L'auteur entend y concrétiser son projet d'une littérature nationale en l'associant à une version personnelle de la Déclaration d'Indépendance, rendant, pour ce faire, leur contingence aux événements historiques de l'Amérique coloniale et révolutionnaire tout en ouvrant de nouvelles perspectives à un « présent déstructuré » (Derail-Imbert et Monfort, 2008, 7). L'écriture nealienne est celle de la limite, de l'entre-deux, elle oscille entre une critique de l'esprit impérialiste anglais et une défiance envers la façon dont l'Amérique postrévolutionnaire s'est structurée. C'est une écriture de l'écart, qui se diffracte et se décline en itinéraires alternatifs, se nourrit de cette instabilité, de cette fragmentation, de cette recherche identitaire qui finissent par se constituer en symptômes. C'est à ce titre que l'omniprésent cheveu, à valeur métonymique, occupe une place de choix dans le protocole de lecture esquissé par le texte nealien, car il contribue à l'articulation d'une problématique majeure qui traverse l'écriture de John Neal – celle de la frontière. La frontière, dans son acception nealienne, se concevra moins comme une ligne de démarcation que comme un espace ou un processus : Homi Bhabha parle d'un « espace de liminalité » où l'on subit « l'insupportable épreuve de l'effondrement de la certitude » (Bhabha, 2007, 238), d'un lieu de négociation qui

permet l'articulation d'éléments antagoniques (64), affichant le monde inconfortable, le mi-chemin, le monde non défini. La frontière est une zone d'interpénétration, un lieu de chevauchement, un seuil dynamique appelant l'expansion à venir d'un entre-deux incertain, à la fois territoire neutre et zone de créativité, site innovant de collaboration, espace interstitiel initiant de nouveaux signes d'identité. Elle est ce lieu où « se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'*appartenance à la nation* » (30)[3], une zone intermédiaire, labile, un territoire du possible. Mais la frontière sait également être un processus, la ligne pionnière en mouvement de Frederick Jackson Turner. Approcher la frontière, dit Homi Bhabha, c'est approcher l'*au-delà*, « ce moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion ». De là un sentiment de désorientation, une perturbation de direction (29-30) : assurément, cette ligne mouvante autorise les reconfigurations, une zone liminale que l'écriture nealienne habite, et où tout devient envisageable.

2 Le concept de frontière ainsi énoncé entre en résonance avec l'utilisation faite du cheveu dans l'économie du récit, un cheveu que l'on associera dès à présent à différentes approches théoriques. Dans sa réflexion menée sur la formation du mythe, Roland Barthes note que dans la structure sémiotique, le cheveu joue un rôle social et systémique (Barthes, 1970, 51-52), traduit en terme de dynamique de flux par Gilles Deleuze — « la personne en tant qu'elle porte ses cheveux, se présente typiquement comme interceptrice par rapport à des flux de cheveux qui la dépassent et dépassent son cas » (Deleuze, 1971) —, ce que Bertrand Lançon explique pour partie par la liminalité du cheveu :

> [le poil] met en jeu, à la proue du corps humain, des expressions essentielles par rapport à l'ordre et au désordre, à l'humain et au divin, au masculin et au féminin, à la sagesse et à la barbarie, à l'ascèse et à la sensualité. (Lançon et Delavaud-Roux, 2011, 16)

3 Ni vraiment humeur corporelle et pas encore véritablement chair, la pilosité reste « la partie la plus facilement détachable et transportable du corps sans, toutefois, qu'elle ne se corrompe » (Karadimas, 2010a, quatrième de couverture). Afin de prolonger les recherches engagées sur la marginalité essentielle du cheveu, je souhaite démontrer, au terme d'une démarche empirique prenant le texte de Neal à témoin[4], que la chevelure, gagnant en vitalité et en indépendance, porte atteinte à l'intégrité du corps, l'écarte de lui-même, l'arrache à la fiction de l'identité[5], participant ainsi du renouveau de la nation nealienne, une nation qui ne prendrait forme que dans l'enlèvement de ses contours. En d'autres termes, il s'agira d'inscrire les codes originaux d'un cheveu nealien défiant toute circonscription dans l'agrégation d'une identité américaine – nealienne – exceptionnelle, frontière au sens précédemment défini, car John Neal le frontalier écrit toujours à l'extrême limite, développant ce que l'on qualifiera d'esthétique de l'excès, et ses constructions sont par essence fragiles.

4 Dans la présente étude, je désire dans un premier temps montrer qu'au-delà d'un certain fétichisme du cheveu, dans les écrits de John Neal, la chevelure vaut toutes les descriptions : les personnages existent et se définissent par la texture et l'esthétique de leur chevelure tout autant que par des descriptions vestimentaires et physiques qui restent parcimonieuses. Ce qui m'amènera à explorer sous le prisme particulier du cheveu l'inscription des protagonistes nealiens dans la liminalité, des protagonistes androgynes et chevelus portant la raie, caractérisés par leur indéfinitude. Car il y a bien un côté expérimental dans l'écriture nealienne : son objet d'étude est l'Américain, qu'il

faut dévêtir avant de circonscrire, sans l'enfermer dans une définition stérile, à la frontière entre le défini et le pas encore défini, ou le pas défini du tout, ou qui n'est pas destiné à l'être. Ainsi, se précisera la contribution de John Neal à l'écriture américaine. Il s'agira enfin d'examiner comment, dans cette écriture qui prend la frontière pour méthode en s'interdisant d'appréhender la totalité depuis un centre absent, le cheveu est le principe unificateur d'un récit qui se recentre sur ses marges. De fait, la sémantique du cheveu ne devra pas se concevoir comme simple illustration d'une résistance à cadrer le réel. Bien au contraire, le cheveu nealien, naturel, vecteur de mobilité et d'émancipation, deviendra surtout un formidable trait d'union, un facilitateur du langage et de la sexualité.

La chevelure pour toute parure

5 Avant de pénétrer de plain-pied dans le royaume autonome du cheveu nealien, un détour s'impose par le traitement réservé au vêtement, bien loin de sa fonctionnalité première, car, si le cheveu est central, c'est aussi parce que les descriptions vestimentaires brillent par leur absence et le sens singulier qui leur est donné. Lorsque – fait très rare – un paragraphe est consacré au vêtement, il est présenté en quasi-décomposition ; à l'image de l'uniforme fragmenté par le temps du Brigadier Johnson (ce capitan héritier de Falstaff), il est désassemblé par le perspicace Yankee Jonathan Peters qui met en lumière les mensonges qu'il dissimule : la lecture de la veste palimpseste du Brigadier, adepte des titres égrenés à la chaîne, permet notamment de démasquer les supercheries du glorieux aïeul. Ainsi, les taches et les trous de la veste sont, après analyse, causés par le tabac et l'alcool, non par l'âpreté des combats ; les épaulettes qui ne cessent de grandir d'année en année n'en apparaissent que plus grotesques car même leur taille disproportionnée ne leur permet plus de masquer la réalité (1*BJ* 6). Le vêtement, ce marqueur rassurant d'un monde apaisé, immobile, dans un univers rangé et arrangé, n'est plus. Qu'on se le dise, l'Américain nealien ne doit pas être une contrefaçon narcissique ; il se positionne en retrait, en dehors des lois vestimentaires en vigueur. Plus généralement, le vêtement glisse[6], il ne se porte pas, il se supporte, pour être ôté bien vite car il condamne irrémédiablement au grotesque ; le héros (Walter Har*wood*) se prend même à rêver d'une parure boisée, plus naturelle :

> He was half ready to cry, at his own grotesque appearance; ay, big as he was, to throw himself on the bed, and cry—blubber—like a good fellow, for a suit of any thing else, under heaven—pitch pine, or hard hemlock. (3*BJ* 144)

6 Déjà, plus tôt dans le roman, lorsque Walter avait été retrouvé gisant, inconscient, après la crue de la rivière, la nature avait donné l'assaut : « he was covered with meadow soil; his clothes were full of grass and wet leaves: when we unbuttoned his jacket, a heap of rubbish fell out. » (1*BJ* 357) Quelle que soit la lecture de l'épisode, le vêtement, ce voile d'hypocrisie, n'est pas à l'honneur : maculé de terre, il dissimule une sorte d'épouvantail dans le meilleur des cas, un homme qui n'en est finalement plus un, comme rongé de l'intérieur, digne prédécesseur de Feathertop. Neal, dans tous les cas, dénonce la facticité du vêtement. En 1825, dans « Late American Books », il était on ne peut plus clair sur la nudité revendiquée pour ses héros, indiens ou blancs, même difformes :

> Grotesque, you *may* be; but, whether grotesque, or not, you will be respectable. [...] Come forth naked, absolutely naked, *we* should say, to every real North American—

> savage, or not; wild, or tame; though your muscles *be* rather too large, and your toes are turned the wrong way. (Neal, 1825a, 320-321)

7 John Neal n'accepte que du bout des lèvres le grotesque que l'on pourrait imputer à la nudité, car le corps nu, au naturel, ne doit pas prêter à rire. Lui qui officiait fréquemment en tant que critique d'art, nous ferait presque entrevoir ces nus revenus en grâce à partir de 1810 sous l'impulsion de Benjamin West, reprise par des peintres américains tels que Charles Willson Peale, John Vanderlyn, Washington Allston, Thomas Sully, Samuel Finley Breeze Morse, Charles Leslie ou Rembrandt Peale (McSherry Fowble, 1974, 108-114). Car si John Neal regrette dans sa série de portraits « American Writers » de ne jamais avoir vu la *Danaë and the Shower of Gold* d'Adolph Ulrik Wertmüller (Neal, 1824a, 419), il a en revanche observé et loué l'*Ariadne* de Vanderlyn et le *Dream of Love* de son ami Rembrandt Peale (Dickson, 1943, 33 et 22). John Neal aurait abondé dans le sens de Thoreau qui invitera à se dévêtir, à se défaire de cette servitude afin de se remettre au centre de soi-même (Thoreau, 1985, 341-342) : il choisit en effet, pour atteindre à la vérité, de découvrir, c'est-à-dire de retirer la couverture, le vêtement. En cela, il est notamment désireux d'émuler la peinture du portraitiste Thomas Sully dont il dit qu'elle parvient à habiller ses sujets de chair et de muscle[7]. L'absence récurrente de ce marqueur social qu'est le vêtement concerne la majeure partie des protagonistes nealiens en devenir, ce qui est, de notre point de vue, un signe démocratique fort : en ramenant la dimension individuelle au premier plan, l'auteur entend ainsi court-circuiter la prééminence de la hiérarchie sociale en vigueur, en 1692, en 1776 comme en 1825.

8 Étrangement, les particularités physiques des corps présentés sont rarement mémorables[8]. En se refusant à délinéer les contours de ses Américains avec précision, John Neal met à profit, à sa manière, cette particularité américaine du premier dix-neuvième siècle soulignée par Thomas C. Upham dans la préface de ses *American Sketches* : « [The writer] would not be limited to the delineation of a particular cast of character in the defect of well-defined national features » (Upham, 1819, 14-15). Informe, difforme, le corps nealien est souvent générique ; sur cette arrière-scène indéfinie, le virevoltant cheveu, parfois implanté sur une tête hypertrophiée, se détache et entre en action, occupant l'espace textuel :

> [Rachel Dyer's] forehead flashing to the sky and her coarse red hair shining and shivering about her huge head with a frightful fixed gleam,—her cap off, her cloak thrown aside and her distorted shape, for the first time, in full view of the awe-struck multitude. (*RD* 226)

9 Les cheveux roux de Rachel Dyer sont mis sur le même plan que d'autres éléments corporels[9]. N'est-il pas remarquable que la tête figée ne s'anime (et ne s'anim-alise) qu'avec l'introduction du cheveu ? Même si le vêtement est écarté pour de bon, ce n'est, ici mais aussi ailleurs, que par le truchement de ce cheveu, auquel l'auteur et le lecteur se raccrochent *in extremis*, qu'il semble possible de pénétrer l'intimité du personnage. En résumé, les protagonistes nealiens sont les Adam et Eve d'une terre vierge, vêtus de leurs seuls cheveux, des êtres indéfinis socialement, caractérisés par un unique trait physique, le poil, et l'on se prendrait presque à crier, comme le père de Chesterfield Montgomery défendant son fils sur le point d'être baptisé :

> "Let 'em turn up their noses, now, if they dare! Let 'em say 't he's hairy all over; with barnacles under his arm pits—or gingerbread, back of his ears; we'll show 'em what's what, if the critter lives." It was bravely done. The boy was christened, as the father wished—in spite of his deformity. The biters were bit; and all the scoffers, in

> such a way, that few of them ever looked up, again. The boy grew out of all shape. (2*BJ* 441)

10 Même si la pilosité de Chesterfield n'est peut-être pas aussi excessive que la remarque des villageois médisants le laisse supposer, il n'en reste pas moins que le poil est d'ores et déjà associé à la difformité, voire à l'absence de forme. L'indéfinitude des contours devra permettre une nouvelle formulation de l'humanité américaine, à laquelle le poil participe, aux frontières mouvantes de l'humain et de l'animal : l'habit sera toujours un signe social, alors que si les marques qui sont issues du corps lui-même peuvent être socialisées, elles ne sont pas en elles-mêmes sociales. Leur signification est ancrée dans le corps, elle est générée par le corps lui-même. Le cheveu, contrairement à l'habit ou à la perruque, est de l'ordre du signe somatique[10], ce n'est ni un rajout, ni un signe extérieur de richesse, c'est une inscription, une extension que le corps donne pour se figurer lui-même. La coquetterie, qui n'est plus une afféterie vestimentaire, s'exprime dès lors par le cheveu : « "Soft hair and a white hand, Abraham Harwood," said Peters, looking up—losing all patience when he saw the preacher coquetting thus with his own tresses » (1*BJ* 61). Neal ne cherche pas à dresser un portrait officiel, marqué par une norme sociale et historique mais un portrait privé, de l'homme en tant qu'individu, qui retourne aux ressources de son propre corps. Tel est le sens du détricotage en règle de John Neal, la laine ne doit pas être sur les corps mais sur les têtes. Et attention, pas d'accessoires, surtout plus de perruques : les têtes yankees seront échevelées, le cheveu rebelle de 1776 fait sa révolution. Excessifs, les Américains nealiens habitent dès lors une frontière conçue comme une *wilderness* , un espace d'indétermination où naissent les possibles : difformes, grotesques, chevelus, en permanence à la limite, *extra-vagants* au sens où l'entend Thoreau (Thoreau, 1985, 580), ils viennent ébranler les bornes du paradigme, dans ce que l'on pourra qualifier d'« esthétique de l'écart ». Peut-être est-ce là la plus grande réussite de la fiction nealienne qui ne se fait qu'en se défaisant, à la faveur d'une expérimentation constante des formes. Dévêtu, l'Américain bénéficie du pouvoir couvrant de la chevelure, à l'image d'Edith Cummin, « a profusion of hair, overshadowing her whole face » (1*BJ* 33). Les cheveux habillent en effet ceux que l'on osera désormais appeler les « hair-oes » et « hair-oines », à commencer par le premier d'entre eux, Walter Harwood : il est l'éternel « curly head » (2*BJ* 153), surnom synecdochique scandé à sept reprises. Le cheveu recouvre jusqu'au patronyme du héros puisque dans le dialecte virginien utilisé par l'héroïne, « hair » se prononce « *har* » (1*BJ* 88). Walter *Har-wood*, Walter *Hair-wood*, et naît le *hair-o...*

S'inscrire dans la liminalité : l'Américain, un androgyne chevelu portant la raie ?

11 Si Hester Prynne ne pourra avoir la tentation du cheveu libre que dans la forêt du chapitre 18 de *The Scarlet Letter*, en revanche, dans les pages qui nous concernent, cette clandestinité devient la norme : les cheveux masculins ou féminins sont invariablement défaits, libres de toute attache, se constituant en une zone d'interpénétration et de tremblements qui ne revendique ni ne choisit d'appartenance[11]. C'est pourquoi il ne m'a pas semblé opportun d'établir une typologie détaillée du cheveu chez Neal ; le codage (coiffure festive, coiffure arrangée...) ne fonctionne pas au-delà des axes ici définis, car la primauté est donnée à l'abondance générique. L'indéfinitude de la chevelure ample (« loose ») devient un signe distinctif récurrent que Neal choisit d'associer à bon

nombre de ses protagonistes[12] — y compris aux statues en marbre[13] —, et cela vaut particulièrement pour le couple phare de *Brother Jonathan*, Edith et Walter, pour lesquels les références sont pléthoriques.[14] L'écriture nealienne est torrentielle, à dessein, sans être maîtrisée totalement ; elle se diffracte et se décline en itinéraires alternatifs, sans être nécessairement systématisable, mais Neal choisit le fil d'Ariane capillaire pour définir sa nation plurielle, délivrée du port réglementé du cheveu imposé par la tradition religieuse judéo-chrétienne (Ofek, 2009, 4-5). Dans leur *Anti-Œdipe*, Deleuze et Guattari parlent du corps qui « chie », qui « baise », pour nommer le corps réel, en opposition au corps platonicien idéalisé (Deleuze et Guattari, 1973, 9). La prose de Jehu O'Cataract – le surnom de John Neal (Sears, 1978, 26) – affiche cette même volonté ; elle laisse couler, en surabondance, dans un « cataractisme » capillaire primitif. Étudier l'américanité sous l'angle de cette esthétique de l'excès permet à l'auteur de réinventer la doctrine du pluralisme américain, le *E pluribus unum* figé. Au contraire, ici, chez Neal, on a affaire au multiple en lui-même, sans que l'on ne préjuge de ce qui va arriver. Nous touchons au cœur de l'indéfinitude, de la potentialité, de la porosité de cette écriture-frontière subversive caractérisée par l'absence de partition claire, et que l'on osera appeler « américaine » parce qu'elle est libérée. La chevelure y est une clef en ce sens qu'elle est ex-centrique, elle matérialise la frontière tout en sortant du cadre, elle participe de ce processus créateur qui organise les contours d'un « je » hybride, et c'est précisément en cela qu'elle est adaptée à un romancier qui n'entend pas proposer une écriture du centre, de la loi, du juste milieu. Il y a une espèce de contingence des choses, on laisse être l'Américain, on le laisse être non pas dans ce qu'il va être mais dans ce qu'il est, on le laisse répandre sa chevelure, sans qu'il y ait d'intention de l'arrêter. Et le résultat est étonnant.

12 Si l'on extrapole à partir de ce développement capillaire, on se rend compte que lorsqu'on essaie de dresser le portrait de l'Américain, il se dérobe, il n'a de cesse que de se reconfigurer. Parfois, la peau est tendre, le cheveu long, souple, soigné, et la coquetterie quelque peu déplacée dans l'univers de la frontière. Pourtant, à travers le personnage d'Abraham Harwood, la question revient avec insistance, elle est posée en filigrane dans l'intertexte : « Soft hair, and a white hand, for an American farmer, at a time like this! » (1*BJ* 61) Crèvecœur a écrit ses lettres, et notamment la troisième, « What is an American ? », juste avant la révolution, « at a time like this ». *Brother Jonathan*, dont l'intrigue démarre en 1775, met à profit cette référence emblématique. Abraham Harwood, être hybride – mi-prêtre, mi-fermier, mi-homme, mi-femme – porte en lui et sur lui la multiplicité américaine. À sa célèbre question ouverte, Crèvecœur ne propose pas de réponse tranchée. Neal, réécrivant avec malice l'histoire de la colonisation des États-Unis, lui emboîte le pas, à sa manière, et participe à la réflexion sur ce que cela signifie d'être américain : être américain, ne serait-ce pas être autre, marquer sa différence ? Faut-il interpréter cette antithèse du fermier iconique comme un pied de nez aux idées reçues et aux définitions sclérosantes ? L'idée est en définitive de pouvoir interroger l'américanité. Plus on est capable de le faire, plus on est américain. Même si Neal ne fait pas explicitement d'Abraham Harwood l'incarnation d'une république décadente, corrompue et efféminée, il n'est assurément pas l'Américain que le romancier souhaite modéliser (ce pasteur était entrepreneur, propriétaire foncier et spéculateur !) ; mais en proposant cette déclinaison extrême de l'Américain, Neal efface aussi l'image figée par le rêve agraire jeffersonien, de la même façon qu'il a effacé les archétypes du Yankee et de l'Indien. L'Américain est multiple, l'Américain est, répétons-le, précisément celui qui se pose – sans en avoir la réponse –

la question « what is an American? », à savoir, au vu du passage provocateur cité, le lecteur. Comme Crèvecœur avant lui, Neal n'est pas dogmatique, son art capillaire original lui permet d'opérer un retour vers le moment d'indéfinitude qui est précisément le moment de naissance de l'Américain :

> Forth came the boy, with a new face. The cloud had gone over the landscape. His heart bounded; his brilliant hair flew out, behind, with a sudden glitter, in the current of the open door; and he walked up—up—to the very table; with his face illuminated. (1*BJ* 192)

13 Nous vivons là l'avènement d'un héros d'un nouveau genre, Walter Harwood (« a new face », « illuminated »), homme des seuils (« Forth [...] open door »), un être d'émotion (« his heart bounded ») plus que de raison. Les longs cheveux ondoyants et libérés du héros, aux lueurs féeriques, traduisent sa propension à imaginer, sa créativité toute « féminine », replaçant du même coup l'imagination (et l'imaginaire) au cœur de la démarche de renaissance nationale proposée par l'auteur.

14 Mais comment circonscrire ces personnages chevelus ? L'objet Walter ne se laisse pas cerner : « [...] a dead body, lying out, under the shadow of a tree—half naked—bare footed—bare headed—with a profusion of wet hair, spread out over the green turf—like the hair of a drowned, pale woman. » (1*BJ* 348) Inanimé, boule de poil, nu et sauvage, étendu, fragilisé donc, blanchi, et en fin de compte féminisé (« pale woman »), adoptant par mimétisme la féminité capillaire de son père adoptif, il déjoue les tentatives de classification : l'œil posé sur ce corps inerte finit, utilisant la chevelure comme fil d'Ariane de ses déductions, par le nommer presque femme. D'ailleurs, lorsqu'il endosse le rôle résolument masculin du soldat révolutionnaire, il dépérit : « The beauty of his fine, soft hair, was gone. It was now harsh, weather beaten, rough; and lay, upon his forehead, as if it were immovable. » (3*BJ* 124) Le lien fort unissant Walter et son chien indien Panther achève de semer le trouble : le poil humide de l'homme qui entre en contact avec le poil de la bête et rappelle au héros son animalité nous incite à aller plus avant dans l'excavation de cet étrange mammouth[15]. En fait, c'est l'association Walter-Bald Eagle, cimentée par une même pilosité, qui est fondatrice pour comprendre l'Américain rêvé par Neal. Bald Eagle, élevé par une mère de substitution indienne que Walter appelle « mother » (3*BJ* 76), se laisse lui aussi envelopper par des crinières animales dans son chant funèbre[16]. Le caractère androgyne du Peau-Rouge est épisodiquement réactivé par le narrateur : de petits pieds, des membres délicats (« daintily made » [2*BJ* 5]), l'absence de muscles apparents et la pratique de l'épilation jeffersonienne (« smooth » [2*BJ* 5]) ne l'empêchent pas d'être un lutteur redoutable (2*BJ* 6). Quant à Walter Harwood, de sang mêlé (3*BJ* 438), il est l'un des rares – sinon le seul – Indien-Blanc de la littérature américaine pré-jacksonienne[17]. Le système pileux est par conséquent mis à contribution pour accentuer la dilution de la blancheur et de la masculinité du héros, dévoilant la facette indienne de l'Américain à venir. Dans une certaine mesure, John Neal a théorisé l'importance du poil, clamant : « Who ever heard of a robust, powerful man, with a fine imagination?—nay, who ever heard of a man, with coarse hair, steady eyes, and a thick skin, who was at all remarkable for the faculty of imagination? » (Neal, 1824b, 392) Les cheveux, donc, encore et toujours ; et qu'importe finalement le sexe. La chevelure de Walter ébranle la belle circonférence du soi, elle joue ce rôle de contrepoids, tout en évitant au héros de perdre par ailleurs sa virilité, sa musculature : ses cheveux volent, sont libres, ils se détachent en quelque sorte de Walter dont la part féminine est conçue comme un ajout, non comme endémique et susceptible d'affaiblir la vigueur de ce futur père fondateur de la nation

nealienne. Il est par conséquent permis de voir en Walter Harwood la convergence de ces principes, un être atypique, indien, blanc, animal, androgyne, adepte des voies du rêve et de la puissance de l'imagination. C'est sans aucun doute là, aussi, que réside la contribution de Neal à la constitution d'un héros littéraire américain au statut ambigu, venant compléter sans la copier cette autre figure de la frontière et du seuil, le viril Natty Bumppo. À travers ce héros, John Neal se projette, lui, l'architecte de l'indépendance littéraire de l'Amérique, un homme certes robuste, mais à la peau délicate, et aux cheveux blonds et soyeux[18].

15 Cette indéfinitude de l'Américain prend donc avec notre objet d'étude une forme remarquable : l'Américain conçu par Neal est un assemblage, structuré autour de l'idée fondatrice de frontière, de « parting », de raie. La frontière est même *là*, dans les cheveux. Jonathan Peters attire notre attention sur le caractère symbolique – l'adverbe « reverentially » en témoigne – de cette ligne de partage formée dans les cheveux d'Edith Cummin : « "My dear child," said he; parting the hair upon her forehead, while he spoke; and stooping reverentially toward it, as if to put a kiss, there » (1*BJ* 56). L'importance de la raie ne se dément pas au fil des pages : Increase Mather et Abraham Harwood en bénéficient d'une (*RD* 136, 1*BJ* 60), et le pasteur George Burroughs prend le temps de soigner sa raie avant de sauter la palissade de Fort Casco, mis à feu et à sang par une horde de Mohawks déchaînés[19]. Bald Eagle présente lui aussi cette caractéristique :

> [...] hair coarse, black and shining, like the mane of a young stallion, roughened, if you will, in the blaze and smoke of battle—or scorched, by unholy fires. It was carefully parted, from the middle of his head—all the way over—and hung behind, somewhat after the fashion of the squaws, in a large heavy club. (2*BJ* 6-7)

16 En suivant des lignes soigneusement tracées (« carefully parted ») à même le corps, Neal emboîte les pièces de son puzzle américain, mélange de virilité indienne (« coarse », « roughened », « battle »), d'animalité (« mane of a young stallion »), de paganisme (« unholy ») et de féminité (« after the fashion of the squaws »). La raie traduit les prémices d'une personnalité divisée, affichée sans complexe par Walter Harwood :

> His hair was parted before, like his father's; carried behind his ears; and let loose, below, upon his broad shoulders, where, at every motion of his body, it played and shook, with a changeable brightness, not altogether in character, with his fine, large, masculine head. (1*BJ* 187-188)

17 Walter est le personnage liminaire par excellence, androgyne donc, mais également métissé, dont le parcours s'apparente à une série de tâtonnements. Cette raie paraît indissociable de l'Américain que Neal cherche à circonscrire, elle représente finalement bien plus qu'une simple frontière entre deux pôles d'une personnalité divisée. Elle est de l'ordre du trait physique ; difficile à manier, elle matérialise l'indéfinitude de l'Américain. Cette passion de la démarcation, cette instrumentalisation de la ligne, font que la frontière n'est pas seulement dans les paysages, elle est aussi dans les esprits, et elle est même sur les corps. Elle vient du dedans. En d'autres termes, la raie est l'instanciation de cette idée globale que le personnage américain porte sur lui la frontière, dont Cécile Roudeau rappelle qu'elle peut être « une ligne dont on a oublié les raisons du tracé, mais qui subsiste, gravée dans les esprits et dans les corps » (Roudeau, 2012, 314). Elle ouvre une zone d'indétermination, univers des possibles, qui ne saurait être contrainte par une logique binaire.

Le cheveu, ce trait d'union : la couleur naturelle de l'Amérique, entre langage et sexualité

18 Dans cette écriture qui prend la frontière pour méthode, la marginalité essentielle de la chevelure, amplifiée à dessein, est significative : le cheveu fédérateur, frontière mouvante, tenant lieu de lien à la terre, de lien verbal ou physique, devra autoriser les reconfigurations les plus osées.

19 Il faut le dire d'emblée, le cheveu nealien, à l'occasion marqueur géographique, s'inscrit durablement dans la nature américaine. Poursuivant sa quête de l'indéfini américain, Neal fait sien le credo de Crèvecœur : « Men are like plants; the goodness and flavour of the fruit proceeds from the peculiar soil and exposition in which they grow. » (Crèvecœur, 1981, 71) De fait, le cuir chevelu américain, fertile, nourrit des cheveux abondants. Le cheveu est brillant car il a un secret de beauté : par capillarité, la nature est absorbée par l'Américain, la chevelure est naturelle, parce qu'elle vient du corps. Rapunzel ? Oubliée ! Avec la romance nealienne, le pigment change ; le cheveu du nouveau monde coupe les ponts avec les traditions de la vieille Europe : il sera châtain, couleur de l'humus, riche comme la terre brune. Les cheveux se substituent littéralement à la terre : « and, while our hero lay, with his luxuriant, *rich brown hair* all abroad—his brave boy would lie *buried* in it, his own hair afloat over it, like a vapour of spun gold » (3*BJ* 316, je souligne). Le chevauchement entre le végétal et le cheveu est particulièrement frappant dans un long passage qui témoigne de la prépondérance du cheveu dans l'imaginaire nealien et du lien fort qu'il entretient avec la nature. Presque nue (« letting her loose hair go—her night gown—every thing » [1*BJ* 345]), nouvelle Ève dans son éden, Edith Cummin tente de soigner des fleurs meurtries par la tempête :

> Her shining, soft hair had interwoven itself with nearly all that were left; [...] her hands employed, the while, in gently detaching her tresses from the green tendrils, and brilliant blossoms. [...] tearing away the flowers, with which her fine, bright hair was interwoven. (1*BJ* 346-347)

20 Mais le cheveu nealien étant *naturel*, elle ne parviendra pas à se défaire de ces fleurs, matérialisations inattendues des arabesques fleuries qu'elle traçait sur le sable (1*BJ* 349, 11). Osons donc le dire, si l'Américain nealien est en phase avec la nature, c'est parce que la chevelure à la mode nealienne transforme les personnages en petits microcosmes naturels américains. Les feuilles et l'herbe s'y enchevêtrent (3*BJ* 267), et il arrive aux cheveux de remplacer le végétal, ou presque[20]. Ils servent de trait d'union entre les genres, les ethnies, et avec la nature américaine. Walter Harwood écrit ainsi à Edith Cummin : « I threw myself into the deep, after you; following the light of your glorious hair—as it floated upward—into my face—interweaving itself, with whatever it came near—the rich grass; the sleeping water lilies. » (2*BJ* 436-437) Donnant corps à l'image bachelardienne de la chevelure ondulante associée à l'eau courante (Bachelard 116), ce péan aux cheveux plonge *Wa-l-ter* le bien nommé dans les grands fonds, dans le sillage de sa sirène[21]. Il se laisse submerger (« into my face ») par la nature féminine et par la Nature (« interweaving »), dans une tentative de réécriture d'une scène originelle, d'un mythe fondateur pour l'Amérique, mythe où le poil a toute sa place. Le cheveu féminin y constitue une matrice nationale, il reflète la luxuriance d'une nature vierge et réinvente la nature « humaine » américaine, donnant corps à cette écriture-frontière, à la ligne en mouvement, insaisissable, poétique, sanctuarisant un espace qui conduit vers l'autre, pour délinéer le « moi » américain, sans toutefois tracer une ligne

claire. Walter, prophète extatique aux cheveux longs, est investi d'une mission. Il est comme ces hommes qui avaient fait en Israël le vœu de naziréat, et ne laissaient aucun rasoir passer sur leur tête, montrant ainsi leur désir de retrouver la pureté de leurs ancêtres nomades[22].

21 Il y a pour George Frazer quelque chose de magique et vivant dans le cheveu (Frazer, 1998, 187-189), et ce n'est pas John Neal qui pourrait le contredire : les cheveux tels qu'il les conçoit gagnent en vitalité et deviennent un prolongement des terminaisons nerveuses, actifs même quand le pronostic vital semble engagé pour l'individu lui-même[23]. Les cheveux sont salvateurs, ils sont à l'origine de la vie, et, lorsqu'on ôte les cheveux, on ôte la vie. Ainsi, à travers le pasteur George Burroughs, se décrivant émergeant des eaux, grâce à un être divin le tirant par la chevelure (*RD* 73-74), ou à travers l'Indien Bald Eagle – l'aigle chauve symbolique –, l'Amérique défend bec et ongles ses cheveux :

> [Bald Eagle] revived, while something, or somebody was tugging at his chief treasure—his life—his vitality—the bright, wonderful hair of her, whom he had so loved—so lamented—poor Lucy—the white woman. (3*BJ* 416-417)[24]

22 Les cheveux sont les vivants piliers du temple naturel que Neal édifie pour son Américain : même si les paroles délivrées restent parfois confuses, le cheveu ajoute à la tessiture de la voix américaine, car il parvient à devenir langage. En cela, il s'inscrit pleinement dans les stratégies développées par l'auteur pour proposer une langue oralisée, dialectale, corporelle, unique[25]. Il contribue à combler un manque, celui d'une langue « américaine » qui cherche à s'écrire en se singularisant. À cette fin, ce cheveu va gagner en autonomie :

> Ah me! said poor Martha when they put the rope about her neck....Ah me!—and she died while she was playing with her little withered fingers, and blowing the loose grey hair from about her mouth as it strayed away from her tawdry cap....saying over the words of a child in the voice of a child, Ah me—ah me—with her last breath. (*RD* 145)

23 La corde est raide, elle étrangle Martha Cory, pendue pour sorcellerie ; l'air ne passe plus, la strangulation, la constriction exercée sur le cou par une masse bientôt inerte, contraste avec la légèreté (« blowing ») et la souplesse aérienne (« loose ») du cheveu qui, jouissant d'une autonomie relative, conserve sa part de liberté (« strayed away »). Neal place le cheveu en première ligne car il donne « un supplément de concret », pour aller à la « racine du concret », mettant en exergue ce vivant qui va mourir. Il accompagne ce que Roland Barthes qualifie de « moments de vérité », à savoir des « moments de Mort et d'Amour » (Barthes, 2003, 158). Dans cette écriture nealienne oralisée, le cheveu prolonge la vocalisation. Lettres et cheveux sont juxtaposés : « The hair, and the letters—I have divided equally » (2*BJ* 235). Les cheveux s'observent, ils se déchiffrent (« Look upon the hair, which is enclosed. It is the hair of a dead woman » [2*BJ* 234]) au même titre que les lettres ; en somme, ils accompagnent la lettre du texte, parfois ils s'y substituent. Cela paraît à peine croyable, mais le cheveu, initialement tronqué, croît en langue, littéralement : « Ha—ha—ha [...] ha! ha! ha! » devient rapidement « *hair—hair*! [...] hair!—hair [...] Ay—hair—hair—[...]—hair—hair » (3*BJ* 447-448). Le signifiant « hair » finit par saturer l'espace textuel, mais ses vertus ne sont pas uniquement incantatoires car, répétons-le, le cheveu doit avoir un sens dans la prose de John Neal, le cheveu n'est jamais accessoirisé. Naturel, vivant, participant à l'émergence d'un moi enfoui primitif, il est au cœur de la parole nealienne, et il prend logiquement place au cœur du dénouement : la parole attendue (« Speak! speak! [...]

Speak! speak! [...] Speak—witch—devil—whose hair is that? » [3*BJ* 448]), celle qui permettra de démêler l'écheveau, encadre une lutte homérique sans merci mais désincarnée, où les chevelures de Mary Elizabeth Hewes (décédée) et de la sorcière Hannah sont sous les feux de la rampe et livrent combat[26]. Dans *Brother Jonathan*, les cheveux sont ainsi conçus qu'ils permettront à coup sûr d'identifier leur possesseur lors de l'ultime confrontation entre Walter Harwood et Jonathan Peters, établissant le lien de filiation : « "Father! father!—I am your child—even I!"—"Boy—boy!"—"Yes—I—I—even I—I am the true Jasper—the riband—the hair—the letters—they are all mine" » (3*BJ* 449). Le « je » omniprésent (« I », « mine »), qui émerge enfin après une quête identitaire qui aura tenu en haleine le lecteur pendant plus de mille trois cents pages, le doit à l'identification des cheveux, mémoire de l'individu tout autant que les lettres et autres manuscrits qui composent le texte. Les protagonistes de Neal ne sont pas de grands orateurs, le signe n'est pas uniquement verbal : la chevelure s'invite dans l'art du discours ; se substituant au verbe, elle devient vecteur d'émotion, empoignée par Walter qui vient d'apprendre la mort de son père adoptif[27], ou malmenée lorsque le pasteur Matthew Paris prend conscience, dans une sorte d'anagnorèse, que sa fille est ensorcelée[28]. La chevelure est un facilitateur du langage, son observation précède l'engagement verbal ; ainsi, Robert Eveleth parviendra à entrer en contact avec Bridget Pope jusqu'alors muette, en passant la main sur ses cheveux, devenus canaux de communication (*RD* 78-79). Anticipant les pouvoirs expressifs et performatifs du cheveu dans la littérature victorienne[29], les cheveux nealiens profitent de leur contiguïté avec une bouche qui s'agite : « Are you Thomas Fisk—with your white hair blowing about your agitated mouth and your dim eyes, are *you* able to see your way clear » (*RD* 68-69). Aucun son ne sortira de la bouche de Thomas Fisk ; en ce sens, le cheveu virevoltant, en se mettant en mouvement devant et autour de sa bouche, devient une prothèse inorganique, celle de la parole qui ne sort pas. Un souffle (« hair blowing ») expressif se substitue aux vibrations des cordes vocales. Les cheveux sont à nouveau juxtaposés à l'organe de la parole lorsque George Burroughs s'évertue à démontrer le manque d'impartialité d'un témoin[30], ou même pour véhiculer l'émotion de Jonathan Peters[31]. Sans qu'il faille pour autant y voir une irruption des Gorgones dans la diégèse, la demeure des Montgomery se peuple de géants aux cheveux sifflants[32], d'hommes et de femmes âgés aux corps invisibles ; seule la présence de leurs cheveux gris semble permettre de colorer les têtes. Walter Harwood, présent, ne fait pas exception : il a les yeux « clairs », le front « transparent », et seule sa « riche chevelure » le sauve de la dissolution (3*BJ* 169). Partout, le cheveu donne de la voix. Au moment même où George Burroughs plaide l'innocence de Martha Cory, les cheveux sont à la barre et témoignent : « I beseech you, however, to look with pity upon the poor soul there—poor Martha!—*let her gray hairs plead with you, as your gray hairs plead with me*—I—I—proceed, Mr. Attorney-General. » (*RD* 94, je souligne) Comme si le cheveu libre et indiscipliné, parce que rattaché au corps, parce que prenant racine en l'être humain, était finalement un marqueur fiable de la vérité.

24 Dans son stade de mutation ultime, la chevelure finit par se substituer à l'expression du visage ; l'amalgame est savamment entretenu, tant et si bien que la syntaxe ambiguë utilisée par Harry Flemming provoque l'interrogation légitime de son interlocuteur, « The expression; or the hair? »

> "[...] I found him, as I say—I found him asleep, in the solitude;—alone—altogether alone;—his ragged hair, falling about his haughty face, with a crazy, frightful expression"—"Ah!"—"To be sure; tangled with dead, yellow grass—matted with dry

> leaves."—"*The expression; or the hair?*" "The hair. He was nearly starved, I know—I could see it, in the convulsive twitching of his mouth [...]." (3*BJ* 267, je souligne)

25 Sans surprise, c'est le cheveu qui gagne, tandis que la bouche se contorsionne. Une double page de *Rachel Dyer* (*RD* 195-196) achèvera d'illustrer ce point. Y figurent les cheveux en bataille d'Abigail Paris, mal peignés, des cheveux qui alimentent l'échange verbal mal engagé avec George Burroughs et qui, lorsque les mots se tarissent, opèrent un retour victorieux, inondant finalement la scène[33]. Bien plus qu'un élément descriptif anecdotique, les cheveux s'invitent dans la discussion, ils sont partie intégrante du langage américain imaginé par Neal ; vibrants, vivants, ils participent de l'acte de communication, ils se substituent à une gestuelle convenue et reflètent l'humeur des personnages. Dans ce passage, les cheveux malmenés (« ragged » [*RD* 195], « rougher » [*RD* 196]) se détendent à mesure qu'Abigail Paris gagne en assurance. L'être chétif recroquevillé dans l'âtre entrevu par Burroughs prend du volume : pour remplir l'espace, la chevelure, abondante, libérée, est dès lors aux avant-postes, y compris pour aller au-delà de l'acte langagier.

26 Certes, les antécédents ne manquent pas qui associent cheveux et sexualité. Dans *The Anatomy of Melancholy*, Robert Burton les nomme « Cupid's nets, to catch all comers, a brushy wood in which Cupid builds his nest, and under whose shadow all loves a thousand several ways sport themselves »[34]. Elizabeth Gitter affirme : « the more abundant the hair, the more potent the sexual invitation » (Gitter, 1984, 938), et il est vrai que dans cet autre roman de John Neal, *Seventy-Six*, le rouge des lèvres de la pétillante Ellen Sampson, la blancheur de sa dentition et ses pieds attirants – entre autres caractéristiques de la séduction nealienne – sont associés à une chevelure envoûtante aux courbes fluides et serpentines : « her bright hair danced like a quivering halo about her head at every swing » (Neal, 1840, 54). Les cheveux occupent une position centrale dans le jeu de l'amour, entre une main charmante posée sur un bras yankee, une bouche trop proche d'un visage, ou des tempes masculines battant au rythme d'un cœur féminin (1*BJ* 84-85). L'Américain nealien, primitif, répondrait à des mécanismes sexuels ancestraux. La chevelure nealienne, féminisée, déstructurée, acquiert une vie propre, des mouvements autonomes, du moins lorsque Walter apparaît dans un état second et qu'une entité informe, mélange de cheveux et de lèvres, le poursuit : « He knew not where he was—nor what he meditated: a glowing face—and large eyes were visible through the dim light; a profusion of hair—and lips, that pursued his. He felt, as if he were yet sleeping; he strove to awake. » (2*BJ* 413-414) Cette association témoigne du pouvoir d'évocation sexuelle du cheveu, dont les ondulations lascives s'accommodent de la présence des lèvres. Dans un tel contexte – rappelons que Walter est inconscient, dans une maison close – les lèvres féminines, d'ailleurs, retrouvent aisément leur acception d'organes génitaux, et les cheveux glissent vers le pubis... Un autre argument devrait satisfaire les sceptiques : les cheveux nealiens provoquent – littéralement – l'étincelle. Ils autorisent une communication instantanée entre les êtres : ce sont des conducteurs électriques. Pour s'en convaincre, relisons le passage suivant qui concerne Edith Cummin :

> She was perpetually doing what nobody was prepared for—perpetually making people jump; and had, if there be such a one, the faculty of unexpectedness, within her; like a Leyden jar, always ready to be let off. At one time, it would really appear, as if she had been lying in wait, *like a torpedo-fish, in the water, for an opportunity to set people tingling*: at another, as if she enjoyed, in her very soul, the confusion of those; especially if they were grown up, who, led astray by her manner, and size, had mistaken her for a child. A word, or a laugh, was enough; just when some stranger,

> perhaps, who had been looking at her absurd gambols, with a large dog, was on the point of pulling her into his lap, for a fine romp—only a word, or a laugh; and he would start back, *as if he had been playing with an electrical machine; or had put his hand, by mistake, upon one of the little wood-women; the North American fairies, who have bonnets like human hair*, and faces like masks, which they can put off, or on, at pleasure. (1*BJ* 29-30, je souligne)

27 Mieux qu'une bouteille de Leyde, Edith est une machine électrique[35]. Lorsqu'un inconnu la touche – et la référence à la chevelure laisse supposer que la chevelure ait pu être effleurée – la décharge électrique semble instantanée (« start back »). Dans le couple électrique qu'il forme avec elle, aqueux ou mercureux[36], Walter le Peau-Rouge, qu'il se décline sous la forme d'oxyde rouge, de vapeur ou de liquide, est le conducteur ; entre ces deux-là, le courant passe, ce que Neal traduisait ainsi dans *Logan* : « who shall mistake the mysterious intelligence of young hearts, in their electrick communication? » (Neal, 1822, 162) Lors d'un cauchemar de Walter Harwood, il suffira qu'Edith Cummin s'appuie contre la poitrine de Jonathan Peters pour que des étincelles jaillissent, jusqu'à ce que ses cheveux prennent feu à leur tour (2*BJ* 368) ! Le précieux poil s'embrase certes facilement, mais tout cela ne serait que vaines conjectures si un autre précédent éclairant n'existait chez Neal, décrivant la chevelure d'une héroïne d'*Errata* :

> There was a brilliancy in it, almost metallick—like spun gold; and yet, it was very soft. But rouse her—alarm her; and you would look at her in amazement. Her whole form would undergo an instantaneous illumination;—her hair would shake, and quiver, and sparkle, with electricity. (Neal, 1823a, 46, je souligne)[37]

28 Cependant, en dépit des apparences, les cheveux nealiens entretiennent un rapport ambigu à la sexualité. Elle ne s'affiche pas, tout au plus est-elle suggérée. Arrêtons-nous à nouveau sur les cheveux d'Edith Cummin, avec leurs ondoiements qui renvoient au pouvoir de séduction de la femme. L'abondance capillaire de l'héroïne a vocation à être partagée, discrètement : « her bright hair afloat upon the table » (1*BJ* 84), « with rich, plentiful hair, always in the way of herself, or somebody else » (1*BJ* 25). Neal construit ce que la poésie lyrique victorienne nommera les « tentes de cheveux » (« hair tents »[38]), la femme recouvrant de ses longs cheveux la tête de l'homme, ce que William Holman Hunt immortalisera dans son macabre tableau *Isabella and the Pot of Basil* (1868). Un mystère érotique pour Baudelaire, l'antichambre de la sexualité pour Neal ? La jeune femme enlace Walter, et, ce faisant, les cheveux féminins fusionnent avec ceux de son compagnon, qui ne parvient pas à échapper à la « contagion » (2*BJ* 416) féminine, malgré une tentative de mise à distance :

> [Edith] caught his weary head into her young, pure bosom; gathered up her loose flannel robe, or night gown, over it, in a paroxysm of deep tenderness; called him her dear, dear Watty; and wept over him, as if her heart were breaking. He knew the voice; and starting up, he tore away the clothes; pushed aside her abundant rich hair; and met her eyes. (1*BJ* 353)

29 S'il est tentant, lorsque les vêtements glissent, de suivre Edmund Leach qui, dans son article séminal « Magical Hair », reconnaît qu'il est symboliquement possible d'associer la longue chevelure à une sexualité sans contrainte[39], Edith Cummin n'a néanmoins rien d'une tentatrice, et elle demeurera, a priori, virginienne et vierge (« pure bosom ») jusqu'à l'épilogue. Elle dépasse la construction sociale de la féminité pour affirmer sa féminité individuelle. Plutôt que de subir le diktat de la tradition, elle est elle-même la source de l'impulsion, « tracing patterns and flowers (*which were imitated all over the country*) upon the white sanded floor » (1*BJ* 11, je souligne). Edith est le fer de lance de

la féminité nealienne : imaginative, elle essaime ; ses cheveux abondants, souples et aériens, dupliqués, implantés sur d'autres personnages devenus androgynes, s'inscrivent dans ce mouvement, imprimant sur des corps palimpsestes les arabesques libératrices de la jeune artiste. Elle est la matrice créative qui manquait à l'Amérique. Les cheveux longs et libérés symboliseraient donc la liberté, sociale et individuelle, plutôt que sexuelle[40]. Totémisés, plus qu'un symbole, ils constituent un talisman, une protection indispensable pour affronter l'autre – la seule, en fin de compte, au vu de la rareté du vêtement. Les protagonistes sont en attente ; tout au plus, désolidarisées de la partie centrale du corps, leurs antennes mobiles, d'une sensibilité prodigieuse, ont entamé leur recherche. Mais attention, pas de baisers, pas de contacts physiques autrement que par les cheveux[41] : dans une Amérique nealienne différant autant qu'il est possible le moment de la jointure, les cheveux sont un rappel discret d'une sexualité qui affleure mais qui ne peut se concrétiser[42], et qui semble s'autoréguler, au cours d'une sorte de « sélection naturelle » avant la lettre. Deux parcours, et deux chevelures atypiques – enlacées dès l'épisode de la cascade en crue dans le premier volume –, laissent présager de l'issue finale : seul le couple Edith-Walter aura finalement dans l'épilogue la possibilité de sceller une union programmée.

30 Dans son article « A Summary View of America », Neal déclare : « Strangers are comets: common incidents, phenomena; among the heavenly bodies of a small village. » (Neal, 1824 632) Le héros nealien est *toujours* d'ailleurs, à Ginger Town, Salem ou New York. Il est *toujours* cet étranger à la parole elliptique, qui file et se défile, défini comme tel dans les textes, dont l'étrangeté est en permanence réactivée ; qu'il ait pour nom George Burroughs (*RD* 68, 71, 99, 106), Winslow (1*BJ* 101, 102, 104), Harry Flemming (2*BJ* 215), Jonathan Peters (1*BJ* 287, 290, 293) ou Walter Harwood (2*BJ* 392, 3*BJ* 389, 414), il semble condamné à reproduire la même course indéfiniment (3*BJ* 426). Ces têtes nealiennes, traversant les romans révolutionnaires, ceintes d'un halo de cheveux flottants, ont tout de la comète chevelue[43] décrite par les Grecs puis par les puritains[44]. En un sens, les têtes nealiennes s'inscrivent dans l'utilisation faite des comètes par le pasteur puritain Samuel Danforth en 1665 : avertir la Nouvelle-Angleterre de ne pas se détourner de sa divine mission (Danforth, 2006, 17-18). Droits et porteurs de renouveau tout à la fois, les Américains que Neal appelle de ses vœux ne pourraient-ils pas s'écarter de la norme, tourner, comme le fait fréquemment Walter Harwood, la tête vers les étoiles et, cheveux au vent, arborer fièrement la chevelure de la comète dans ce qui serait la version cosmique de l'indéfinitude américaine ? En dernière analyse, il n'y a pas de règles, pas de stabilité chez Neal, pas d'idéologie figée, pas de portrait idéal de l'Américain, mais une recherche permanente qui fait que l'on est toujours à la frontière des genres, des races, de l'animalité ou du végétal. La chevelure autorise ces rencontres ébouriffantes, car les cheveux constituent une frontière, une zone neutre, plus vraiment le corps mais pas vraiment l'autre, lieu des possibles, symbole d'une indéfinitude libératoire portée par Walter Harwood, héros chevelu errant dans la sanglante réalité de 1776. S'accrocher aux tresses nealiennes permet de s'approcher du cœur de cette écriture de la transition et de la spontanéité.

BIBLIOGRAPHIE

AXTELL, James, et William C. STURTEVANT, « The Unkindest Cut, or Who Invented Scalping » , *The William and Mary Quarterly* 3rd ser. 37.3, 1980, 451-72.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), 10ème éd., Paris, Librairie José Corti, 1971.

BARTHES, Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Le Seuil, 1970.

---, *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980*, dir. Nathalie Léger, Paris, Le Seuil, 2003.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, « La Pléiade », vol. 1, Paris, Gallimard, 1975.

BERG, Charles, « The Unconscious Significance of Hair », *The International Journal of Psychoanalysis* 17.1, 1936, 73-88.

BHABHA, Homi K., *Les Lieux de la culture* (1994), traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot et Rivages, 2007.

BURTON, Robert, *The Anatomy of Melancholy* (1621), Philadelphia, Moore, 1857.

COOPER, James Fenimore, *The Pioneers; or, the Sources of the Susquehanna. A Descriptive Tale* (1823), London, Routledge, 1852.

---, *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757* (1826), New York, Townsend, 1859.

CRÈVECŒUR, J. Hector St. John de, *Letters from an American Farmer* (1782), Albert E. Stone, dir., Harmondsworth, Penguin, 1981.

DANFORTH, Samuel, *An Astronomical Description of the Late Comet Or Blazing Star* (1665), Paul Royster, dir., University of Nebraska-Lincoln, 2006.

DELEUZE, Gilles, Cours Vincennes du 16/11/1971, en ligne, http://www.webdeleuze.com/textes/115 (page consultée le 29 avril 2016).

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe* (1972), Paris, Éditions de Minuit, 1973.

---, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DERAIL-IMBERT, Agnès et Bruno MONFORT, « Introduction », *RFEA* 118, 2008, 3-9.

DICKSON, Harold Edward, dir., *Observations on American Art: Selections from the Writings of John Neal (1793-1876)*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1943.

FRAZER, James George, *The Golden Bough* (1890), Oxford University Press, 1998.

GITTER, Elizabeth G., « The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination », *PMLA* 99.5, 1984, 936-54.

GOULD, Philip, *Covenant and Republic: Historical Romance and the Politics of Puritanism,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

HALLPIKE, Christopher R., « Social Hair », *Man* ns 4.2, 1969, 256-64.

HERSHMAN, Paul, « Hair, Sex and Dirt », *Man* ns 9.2, 1974, 274-98.

HUNT, William Holman, *Isabella and the Pot of Basil*, 1868, huile sur toile, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne.

KARADIMAS, Dimitri, dir., *Poils et Sang*, Paris, L'Herne, 2010a.

---, « Poils, sang et vitalité : une problématique » , *Poils et sang*, Paris, L'Herne, 2010b. 13-26.

LANÇON, Bertrand et Marie-Hélène DELAVAUD-ROUX, dirs, *Anthropologie, mythologies et histoire de la chevelure et de la pilosité : le sens du poil*, Paris, L'Harmattan, 2011.

LEACH, Edmund Ronald, « Magical Hair », *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 88.2, 1958, 147-64.

LEASE, Benjamin, *That Wild Fellow John Neal and the American Literary Revolution*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

McSHERRY FOWBLE, E., « Without a Blush : The Movement toward Acceptance of the Nude as an Art Form in America, 1800-1825 » , *Winterthur Portfolio* 9, 1974, 103-121.

NEAL, John, *Brother Jonathan: or, the New Englanders*, 3 vol., Edinburgh and London, William Blackwood and T. Cadell, 1825.

---, *Rachel Dyer: a North American Story*, Portland ME, Shirley and Hyde, 1828.

---, *Logan, a Family History*, vol. 1, Philadelphia, Carey and Lea, 1822.

---, *Errata; or, the Works of Will. Adams*, vol. 1, New York, n. p., 1823a.

---, *Randolph: A Novel*, vol. 2, [Boston], n.p., 1823b.

---, « American Writers » , *Blackwood's Edinburgh Magazine* 16.1-3, 1824a, 304-11, 415-28, 560-71.

---, « Men and Women », *Blackwood's Edinburgh Magazine* 16, 1824b, 387-94.

---, « A Summary View of America », *Blackwood's Edinburgh Magazine* 16, 1824c, 617-52.

---, « Late American Books », *Blackwood's Edinburgh Magazine* 18, 1825a, 316-34.

---, « American Writers » , *Blackwood's Edinburgh Magazine* 17.4-5, 1825b, 48-69, 178-207.

---, *Seventy-Six; or, Love and Battle* (1823), London, J. Cunningham, 1840.

---, *Wandering Recollections of a Somewhat Busy Life: An Autobiography*. Boston, Roberts Brothers, 1869.

---, *Great Mysteries and Little Plagues*, Boston, Roberts Brothers, 1870.

---, *Portland Illustrated*, Portland ME, W. S. Jones, 1874.

OBEYESEKERE, Gananath, *Medusa's Hair: An Essay on Personal Symbols and Religious Experience*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981.

OFEK, Galia, *Representation of Hair in Victorian Literature and Culture*, London, Ashgate, 2009.

OWSLEY, Douglas W., et Hugh E. Berryman, « Ethnographic and Archaeological Evidence of Scalping in the South-Eastern United States », *Tennessee Archaeologist* 31, 1975, 41-58.

PEALE, Rembrandt, *Dream of Love* [*Jupiter and Io*], 1813, huile sur toile, [Détruit].

POPE, Alexander, *The Rape of the Lock* (1714), Elizabeth Gurr, dir., Oxford, Oxford University Press, 1990.

POULAIN, Alexandra, dir., *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

REY, Alain, et Paul ROBERT, *Le Grand Robert de la langue française*, *dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1958-1964), 2ème éd., Paris, Le Robert, 1985.

ROUDEAU, Cécile, *La Nouvelle-Angleterre : Politique d'une écriture, récits, genre, lieu*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012.

SEARS, Donald A., *John Neal*, Boston, Twayne Publishers, 1978.

SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice*, Leah S. Marcus, dir., New York, Norton, 2006.

THOMPSON, Gary R., dir., *The Selected Writings of Edgar Allan Poe*, New York, Norton, 2004.

THOREAU, Henry David, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers, Walden, The Maine Woods, Cape Cod*, Robert F. Sayre, dir., New York, Library of America, 1985.

UPHAM, Thomas C., *American Sketches*, New York, David Longworth, 1819.

VANDERLYN, John, *Ariadne Asleep on the Island of Naxos*, 1809-1814, huile sur toile, Pensylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia.

WEBER, Robert J., et David N. Perkins, *Inventive Minds: Creativity in Technology*, New York, Oxford University Press, 1992.

WERTMÜLLER, Adolf Ulrik, *Danaë and the Shower of Gold*, 1787, huile sur toile, Nationalmuseum, Stockholm.

NOTES

1. *Rachel Dyer* retrace, dans l'Amérique coloniale, le combat romancé de deux accusés majeurs, victimes de la chasse aux sorcières — le pasteur George Burroughs et la quakeresse Rachel Dyer — lors des procès de sorcellerie à Salem, en 1692.

2. Roman ouvertement américain dans le sujet traité et la période choisie (1774-1776), *Brother Jonathan* est un hydropique de mille trois cent vingt-quatre pages à la structure lâche, dans lequel il est possible de se perdre ; les identités des personnages, parfois multiples, ne s'y dévoilent que progressivement, ralentissant la compréhension et la progression d'une intrigue complexe. Il s'agit avant tout de l'histoire de deux quêtes identitaires qui finiront par fusionner dans la dernière page du roman : celle d'un jeune Yankee provincial, Walter Harwood, orphelin de mère et ignorant l'identité de son véritable père, dont nous suivons les aventures amoureuses (auprès d'Edith Cummin et Olive Montgomery), militaires (Brooklyn Heights), parfois grotesques et risibles, dans l'Amérique révolutionnaire de 1776 ; et, dans une moindre mesure, celle d'un père aux multiples identités — Jonathan Peters — qui porte pendant les trois volumes le deuil d'un fils qu'il croit mort : Walter Harwood.

3. Sauf mention contraire, les italiques sont toujours de l'auteur de la citation.

4. J'ai délibérément choisi d'être à l'écoute du texte, d'en épouser les méandres, même si la surabondance du matériau dans les deux romans composant le corpus rend la tâche ardue ; je m'efforcerai donc de thématiser ce foisonnement, en citant généreusement un texte source difficilement consultable et pourtant nécessaire à ma démonstration.

5. Librement inspiré de Poulain, 2011, 10.

6. « waistcoat falling off » (1*BJ* 36) ; « her night-gown falling away from her white shoulders » (1*BJ* 343) ; « a great quantity of new clothes—all of which came to pieces, while he was putting them on » (2*BJ* 196).

7. « clothe them with flesh and muscle—infuse into them meaning and passion—and give to them the noblest of all expression—*dramatick individuality* » (Neal, 1823b, 121).

8. « There was little or nothing remarkable, in his countenance or manner. You might have passed him every day, for a twelve-month, perhaps, without remembering his face, or enquiring his name. » (1*BJ* 15)

9. Voir aussi, pour des exemples similaires, *RD* iv, *RD* 216, 1*BJ* 84.

10. « la pilosité est la partie visible d'un sang invisible, ou l'extériorisation d'un sang interne, un *extruda* du corps et de la personne [...] un témoin d'une qualité interne de la personne » (Karadimas, 2010b, 25).

11. Hallpike, proposant une analyse sociologique du traitement de la chevelure dans son article « Social hair », suggère de voir dans la longue chevelure un symbole de détachement ou une liberté face à l'ordre social, alors que les cheveux courts ou attachés représentent selon lui la subordination (Hallpike, 1969, 261). Voir aussi Hershman qui, dans son article « Hair, Sex and Dirt » (1974), souligne à nouveau le caractère liminal et incontrôlable du cheveu, ainsi que Obeyesekere, qui, dans une approche psychanalytique, déconstruit l'opposition entre symbolisme individuel et symbolisme culturel (Obeyesekere, 1981).

12. À Lucy Armstrong (« her loose black hair » [2*BJ* 122]), à Ruth Ashley (« her dark, heavy, superb hair, breaking loose » [3*BJ* 73]), à Olive Montgomery (« shaking her loose, black hair, all about her face » [3*BJ* 6]), à Emily (« her dark, rich hair, pouring about her face, like a shower » [3*BJ* 216]), à une inconnue de la maison isolée (« her white, naked arms reaching up—up—up—far above her head; slowly training a profusion of dark hair, through her fingers » [3*BJ* 239]) et même à la machiavélique sorcière mohawk (« her black hair loose » [3*BJ* 446]).

13. « the hair, that most difficult of all things to represent in marble, where it cannot be massed, but requires to be lightened and loosened » (Neal, 1874, 42).

14. Cette analyse s'appuie, pour Edith Cummin, sur la liste non exhaustive d'occurrences suivantes : « her loose hair falling about her face » (1*BJ* 27), « her loose hair » (1*BJ* 36, 304, 409), « her bright hair » (1*BJ* 305), « her bright hair dishevelled » (1*BJ* 309), « her beautiful hair was disordered » (1*BJ* 322), « letting her loose hair go » (1*BJ* 345), « her disordered hair » (1*BJ* 356), « her fine hair, all in disorder » (3*BJ* 208). Les descriptions de la chevelure de Walter ne constituent rien de moins qu'un copier-coller de celles d'Edith Cummin : « his hair flying » (1*BJ* 260), « his own rich hair » (1*BJ* 264), « his hair had broken loose » (1*BJ* 272), « his long hair » (1*BJ* 278-279), « his rich, loose hair huddled about his neck » (2*BJ* 46), « his hair flying loose, again » (2*BJ* 148), « the fine hair, all in disorder » (2*BJ* 361), « shaking his hair loose upon his broad shoulders » (2*BJ* 408), « his hair loose » (3*BJ* 101-102).

15. « Walter Harwood! Why!—Walter Harwood! I am astonished! What is the matter with you? What is the meaning of all this? You are paler than ever. Your hair too, is wringing wet—your—. What, sir! caressing that beast, while your father is talking to you! » (1*BJ* 205)

16. « I am going, I am going covered with manes of horses—alive with the eyes of cattle, I've taken. » (3*BJ* 409).

17. Natty Bumppo était blanc (Cooper, 1859, 78), et même le prétendu métis de *The Pioneers*, Oliver Edwards (Cooper, 1852, 122-123), se révèlera être, en fin de roman, totalement blanc (389).

18. Effectivement, le héros de l'Amérique nealienne ressemble étonnamment, dans cet article rédigé l'année de la publication de *Brother Jonathan* pour *Blackwood's*, à Neal en personne : « All men, who have been greatly, and *peculiarly* distinguished, for splendour and activity of imagination [...], have been men of inflammable bodily temperaments; great irritability of nerve —with clear, changeable eyes, thin skin, and fine hair, like women. » (Neal, 1824b, 392) Cette hypothèse est vraisemblable, car Walter Harwood est ainsi : irascible parfois, impulsif, aux yeux clairs (« the eyes were sunshine; the mouth, blood red; the large, noble neck, which was open to the bosom, full of solid, strong beauty; like marble sculpture » [*1BJ* 202] ; « a thousand stars were reflected in his large eyes » [*1BJ* 210]). Aucun autre protagoniste ne colle davantage à la description physique de John Neal (Lease, 1972, 9 et 128).

19. « Here he shook his black hair loose, and parted it on his forehead and twisted it into a club, and bound it up hastily after the fashion of the tribe. » (*RD* 167)

20. « the wet, crumbling precipice—the very edge—where the slippery grass lay, like smooth hair, combed out—or the bright streaming weeds of a strong current » (*3BJ* 435).

21. Au niveau intradiégétique, le héros de *Brother Jonathan* se laissera guider par ce même fil d'Ariane capillaire matérialisé par les lettres qu'Edith Cummin lui envoie régulièrement.

22. Judg. 13.5-7, 16.17. Walter, s'il n'est pas abstinent comme les naziréens (Num. 6.1-5), n'en est pas moins horrifié à la vue de l'enivrement collectif et de la débauche généralisée qui l'entourent lorsqu'il observe, dans un langage moralisateur, le comportement des patriotes fêtant l'indépendance des États-Unis, « profanant » ce qu'il considère, comme un jour de « fête religieuse » (*2BJ* 385-386).

23. « In a chair like a porter's lodge, sat a very ancient woman—a tall, emaciated, helpless creature—on the very point of departure, our hero thought, from this world;—with hair like thistle down, stirring about her blind eyes, at every breath » (*2BJ* 194-195).

24. L'historien James Axtell et l'ethnologue William C. Sturtevant indiquent ainsi que chez les Indiens, la mèche tressée dès l'enfance sur le sommet du crâne représente la vie de l'individu (Axtell et Sturtevant, 1980, 466-67) ; par ailleurs, à propos des Indiens du Sud-Est des États-Unis, les anthropologues Douglas Owsley et Hugh Berryman émettent l'hypothèse que le scalp symbolise l'âme (Owsley et Berryman, 1975, 41-58). Plus généralement, les cheveux sont pour les ethnographes fréquemment associés à l'âme (Hallpike, 1969, 258).

25. John Neal est un adepte de ce qu'il qualifie de « talking on paper » (Neal, 1869, 186), l'oralité de sa prose est renforcée par le recours fréquent à des variations dialectales, et il a contribué, bien avant Twain, à la pérennisation littéraire du dialecte yankee. Au moment où Cooper écrit d'un poulain non sevré, dans une langue ampoulée, « [It] exact[ed] the maternal contribution » (Cooper, 1859, 51), John Neal – lui reprochant son style châtié et son intransigeance sur l'agrammaticalité (Neal, 1825a, 327) – choisit de mener une expérience différente anticipant là encore le réalisme et la vivacité d'esprit de Twain. L'évaluation critique de *Diedrich Knickerbocker's A History of New York* (1809) par John Neal (Neal 1825b 61-62) s'inscrit notamment dans la même veine que le commentaire corrosif de Mark Twain, « Fenimore Cooper's Literary Offences » (1895). Prenant le contre-pied de Cooper dont l'aversion pour le Yankee allait croissante (Gould, 1996, 133), John Neal entreprend d'inscrire *sa* langue en littérature.

26. « the rich, beautiful brown hair *flashed in the moonlight* » (*3BJ* 448, je souligne) ; « her own dishevelled, abundant, black tresses, were like the plumage of a spirit—ruffled » (*3BJ* 448).

27. « The paper fell out of Walter's hand. A brief cry—a short, strong, fierce convulsion—a sudden death-like quiet—succeeded; and, immediately, the poor boy lay flat upon his back—stiff and cold —both hands clenched into his hair. » (*2BJ* 201)

28. « [Matthew Paris] [...] tore his white hair with a grief [...] and the hair of his flesh rose » (*RD* 58).

29. « Silent, the larger-than-life woman who dominated the literature and art of the period used her hair to weave her discourse; immobile, she used her hair at times to shelter her lovers, at times to strangle them. But always, as Rossetti's *Lady Lilith* painting suggests, the grand woman achieved her transcendent vitality partly through her magic hair, which was invested with independent energy » (Gitter, 1984, 936).

30. « Ye are fathers!—look at her streaming eyes, at her locked hands, *at her pale quivering mouth, at her dishevelled hair*—can you wonder now at anything she says to save her boy [...]? » (*RD* 85, je souligne)

31. « the loose hair trembled upon his head; and his mouth was agitated » (*1BJ* 59-60).

32. Les cheveux siffleront par trois fois dans le roman : « hair whistling » (*2BJ* 312), « whistling hair » (*3BJ* 168), « his white hair whistling » (*3BJ* 421).

33. « shaking her abundant hair loose » (*RD* 196).

34. Burton, 1857, 466. Shakespeare utilise le même procédé : Portia, vertueuse mais ingénieuse, a des cheveux qui sont « A golden mesh t'entrap the hearts of men / Faster than gnats in cobwebs » (*MV*, 3.2, 122-23). Citons également l'hommage d'Alexander Pope à la chevelure de Belinda : « This Nymph, to the destruction of mankind, / Nourish'd two Locks, which graceful hung behind / In equal curls, and well conspir'd to deck / With shining ringlets the smooth iv'ry neck: / Love in these labyrinths his slaves detains, / And mighty hearts are held in slender chains. / With hairy Sprindges we the birds betray, / Slight lines of hair surprize the finny prey, / Fair tresses man's imperial race insnare, / And beauty draws us with a single hair » (Pope, 1990, 8, ch. 2, v. 19-28).

35. Neal mentionnera en 1870 Michael Faraday (aux côtés de Humphry Davy), découvreur de l'induction électromagnétique et des lois de l'électrolyse (Neal, 1870, 142). Connaissait-il l'invention de Faraday, datant de 1821, en rédigeant *Brother Jonathan* en 1824 ? Ce dispositif montre comment un courant électrique agit sur un pôle magnétique isolé et réciproquement. Cette interaction, fournissant le principe du nouveau moteur, se traduit par la rotation continue d'un fil métallique électrifié plongé dans le mercure – le cheveu métallique de l'une des citations à suivre –, autour d'un aimant, le tout provoquant un champ électrique circulaire autour du fil (Weber et Perkins, 1992, 34-35). Pour appuyer mon propos, il convient aussi de rappeler que Neal, intarissable sur l'apport scientifique de Benjamin Franklin, connaît son histoire américaine de l'électricité : en 1825, dans la série « American Writers », il s'emploie à disqualifier ceux qui auraient pu lui disputer la paternité de ses découvertes, notamment l'abbé Nollet qui avait « rêvé » la similitude entre la foudre et l'électricité, M. Du Faye pour la découverte des polarités, William Watson pour la résolution du problème posé par la bouteille de Leyde, ou encore l'abbé Bertholon pour la découverte de la foudre ascendante (Neal, 1825b, 51-52).

36. « The steam and vapour of his blood were condensed—the mercury, precipitated » (2*BJ* 189).

37. Cette héroïne, Catherine-Elizabeth, est en outre construite sur le même modèle qu'Edith Cummin : elle tient tête aux étrangers et produit la même impression d'un être éthéré et féerique (Neal, 1823a, 46-47).

38. Gitter, 1984, 941-942, illustrées par Poe dans le poème « For Annie » (« Drowned in a bath / Of the tresses of Annie » [Thompson, 2004, 73]) et par Baudelaire (« La chevelure », *Les Fleurs du mal*, [Baudelaire, 1975, 26-27]).

39. Leach, 1958, 154. Dans la tradition psychanalytique, la luxuriance de la chevelure est la marque d'une sexualité vigoureuse, et même de comportements dissolus (Hallpike, 1969, 259-260).

40. Le contre-exemple de *Brother Jonathan* est Jonathan Peters : les cheveux courts et clairsemés, il a voyagé en Europe ; il s'est compromis ; longtemps patriote, il finit loyaliste.

41. Même la main donnée à Jonathan Peters par Edith sous la contrainte fait l'objet d'une longue discussion (1*BJ* 39-47) ; Edith menace de blesser Winslow s'il persiste à tenter de l'embrasser (1*BJ* 179-185), et l'aventure de Walter avec une prostituée le plonge dans la dépression... Les acteurs majeurs des romans sont veufs (Matthew Paris, George Burroughs, Abraham Harwood, Jonathan Peters) ou vont le devenir (Bald Eagle) ; quant aux femmes, elles sont seules (les sœurs Dyer, Sarah Good, Martha Cory, Edith Cummin, Mrs P., Emily). Jamais de couples mariés. Les nouveau-nés de *Brother Jonathan* conçus pendant le roman (l'enfant de Bald Eagle et Lucie Armstrong, celui de Walter et Emily) ne survivent pas. Pour l'heure, à peine pubère, l'Américain semble incapable de procréer.

42. Les cheveux des personnages, nous avons eu l'occasion de le remarquer, sont souvent défaits, voire emmêlés, ce qui pour le psychanalyste Charles Berg traduit une castration symbolique dans laquelle le désir, bien que présent, est ignoré et réprimé par l'inconscient (Leach, 1958, 149).

43. Dans « American Writers » Neal compare un certain Yankee – bien réel celui-là, dénommé Evans – à une comète qui aurait dévié du plan de l'écliptique : « Evans was an eccentric, bold, queer, adventurous fellow—a little mad undoubtedly—as all men of genius—all extraordinary

men—and all who are unlike the *majority* of mankind, always are. Every aberration from the common road is eccentricity; and what is eccentricity but madness?—as our friend Polonius would say. Every deviation from the plane of the ecliptic—wherein all the mob of stars, constellations, and signs, are eternally plodding, makes a comet of a fellow. » (Neal, 1824a, 568) Rappelons simplement que dans *Brother Jonathan*, Robert *Evans* est le véritable nom du Yankee Jonathan Peters...

44. « Comète ». ÉTYM. : « V. 1140; lat. *cometa*, grec *komêtês*, proprt "(astre) chevelu", de *komê* "chevelure" » (Rey et Paul, 1985). « A *Comet* is denominated from it's *Coma* or Bushy lock for the Stream hath some resemblance of a lock of hair. [...] A *Comet* is *barbate*, when the stream like a beard, goes before the body of the *Comet*. *Caudate*, when the stream like a tail follows the body of the Comet. *Crinite* when the stream goes right up into the Heavens and seems like a hairy-lock to be wound up around the *Comet's* head. » (Danforth, 2006, 3 et 10)

RÉSUMÉS

Cet article explore l'obsession de l'écriture de John Neal (1793-1876) pour le cheveu, objet de toutes les convoitises. La vibrante chevelure nealienne, zone neutre, lieu de tous les possibles, constitue un point de départ dans la constitution de l'Américain androgyne que l'auteur s'emploie à circonscrire. Offrant une perspective décalée sur la « déclaration d'indépendance dans la grande république des lettres » que Neal appelle de ses vœux dans la préface de *Rachel Dyer* (1828), l'étude des têtes chevelues nous plonge au cœur de cette écriture-frontière ébouriffante, américaine et méconnue.

This paper explores the quasi-obsessional use John Neal (1793-1876) makes of hair: the vibrating nealian hair is a neutral ground, a ground where the alchemy shaping Neal's androgynous American is at work. This study offers a new perspective on the "Declaration of Independence, in the great Republic of Letters" proclaimed in the preface of *Rachel Dyer* (1828): following Neal's wavy-haired protagonists, we come closer to the heart of his "Frontier-writing," American, though underrated.

INDEX

Keywords : John Neal, hair, frontier, United States, American literature, nineteenth century, 1776, 1692, Yankee, Brother Jonathan, Rachel Dyer, revolution, independence, nature, Indian, indefiniteness, clothes, language, sexuality, androgyny.
Mots-clés : John Neal, cheveux, frontière, États-Unis, littérature américaine, xixe siècle, 1776, 1692, Yankee, Brother Jonathan, Rachel Dyer, révolution, indépendance, nature, Indien, indéfinitude, vêtements, langage, sexualité, androgynie.
Thèmes : Hors-thème

AUTEUR

SÉBASTIEN LIAGRE

CECILLE-Lille 3