Miranda
Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

8 | 2013
In Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their Felicities / Film Adaptations, New Interactions

Littérature et justice poétique dans l'œuvre de Nathaniel Hawthorne

Michèle Bonnet

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/miranda/3385
DOI : 10.4000/miranda.3385
ISSN : 2108-6559

Éditeur
Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique
Michèle Bonnet, « Littérature et justice poétique dans l'œuvre de Nathaniel Hawthorne », *Miranda* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 28 juin 2013, consulté le 16 février 2021. URL : http://journals.openedition.org/miranda/3385 ; DOI : https://doi.org/10.4000/miranda.3385

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Littérature et justice poétique dans l'œuvre de Nathaniel Hawthorne

Michèle Bonnet

1 Dans *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, ouvrage où elle aborde la question de ce que peut apporter la littérature à la vie publique et plus particulièrement à l'institution judiciaire, Martha Nussbaum défend la thèse selon laquelle la littérature, plus précisément l'imagination littéraire qui s'exprime dans la littérature narrative, a un rôle crucial à jouer dans le débat public, dans la vie de la cité : « narrative literature does have the potential to make a contribution to the law in particular, to public reasoning generally » (Nussbaum 1995, xv) ; « storytelling and literary imagining are not opposed to rational argument, but can provide essential ingredients in a rational argument » (xiii). La raison avancée est que la littérature permet d'entrer par l'imagination, et concurremment par cette forme d'émotion qu'est la sympathie, dans « des vies distantes de la nôtre » — « enter [...] imaginatively into the lives of distant others », « lives distant from our own » (xvi). La littérature tire cette force de sa capacité à appréhender et à représenter non des individus « abstraits » et « indifférenciés » (xv), non des « dreams and dots », comme le dit Whitman qu'elle cite, mais des êtres « pleinement humains » et « singuliers » (xii) — « uniquely individual human beings » (xv). Ce n'est pas pour la philosophe qu'il s'agisse de contester la nécessité de la loi ou le principe de sa rationalité [1]. Mais Nussbaum n'en veut pas moins engager l'institution judiciaire à prendre en compte le modèle de la littérature narrative en vue d'améliorer la qualité de sa pratique. La justice aurait autrement dit tout à gagner à faire leur place à cette imagination et à cette capacité à l'émotion qui président à l'écriture d'un certain type du moins de récits littéraires, donnant accès à d'autres mondes subjectifs (« the situation of someone different from oneself ») et permettant ce faisant de rendre, littéralement comme métaphoriquement, justice à autrui.

2 C'est une problématique curieusement analogue que met en œuvre *The Scarlet Letter* [2]. Le roman ne donne pas en effet à lire une simple défiance vis-à-vis de l'institution judiciaire ou de ses représentants, comme le fait *The House of the Seven Gables*, où c'est

un magistrat, le juge Pyncheon, qui porte en lui les forces négatives du roman. Il ne se contente pas non plus, comme le fait « The New Adam and Eve », de déprécier « le siège du jugement » en observant qu'il a été établi non par « des hommes au cœur pur » mais par des vieillards « durs et ridés » (10 : 253). *The Scarlet Letter*, et particulièrement son prologue, a en effet la particularité d'articuler explicitement le rapport entre justice civile et « justice poétique », plaçant en regard deux lectures de la vie humaine à travers le portrait contrasté de la figure du juge (qui suit la lettre de la loi) et de celle de l'écrivain (qui en suit l'esprit, comme le laisse entendre le pluriel de la périphrase « homme de lettres » par laquelle le désigne plusieurs fois le narrateur de « The Custom-House »).

I. Critique du modèle puritain : faits et effets d'une justice punitive et manichéenne

3 Dans *The Scarlet Letter*, les puritains qui ont en main les destinées de la colonie, comme le rappelle une ultime fois leur place en tête de la procession au chapitre XXII, sont des magistrats qui se réclament de la seule autorité de la loi. Le premier d'entre eux, le gouverneur Bellingham, en est la figure paradigmatique, comme le soulignent doublement sa fonction — le narrateur précise d'ailleurs qu'il n'était « pas mal choisi pour être le chef et le représentant de [la] communauté » (1 : 64) — et l'entorse à la vérité historique qui le place à la tête de la colonie au moment de l'exposition d'Hester (Ryskamp 260 ; Colacurcio 1985, 108). Les notables qui l'entourent dans la première scène du pilori — des magistrats eux aussi — ou ceux que l'on voit défiler en prélude au sermon de l'Election se voient d'ailleurs attribuer les mêmes qualificatifs que leur chef : ils sont certes énergiques, sévères, et dignes (1 : 64, 238), mais aussi « sagaces », et non sages, et « pesants » (« ponderous »), autrement dit plus proches de la terre que du ciel, du matériel que de l'immatériel. Ils sont aussi et par là même dépourvus d'imagination (« [they] imagined so little »), et pour cette raison « [in]-capables de juger le cœur d'une femme égarée », nous dit le narrateur, qui ce faisant les disqualifie dans leur fonction de juges.

4 Il convient certes de nuancer les choses : la communauté puritaine de la colonie ne se résume pas entièrement au gouverneur et aux magistrats qui l'entourent. Après s'être dans un premier temps unie derrière ses chefs pour condamner la femme adultère, la « foule sans instruction » s'en dissocie : elle ne tarde pas à infléchir et même à renverser son jugement en faisant d'Hester un « ange » ou une « sœur de charité ». Deux figures d'autorité marquent d'autre part leur différence avec leurs pairs : la première est le Père Wilson, plus charitable que Bellingham dans son jugement sur Hester, pour lui plus « femme malheureuse » que « femme écarlate » (1 : 110). La seconde (nous y reviendrons en détail) est Winthrop, figure alternative au modèle puritain incarné par Bellingham, et pour qui la loi, loin de se suffire à elle-même, doit travailler de concert avec « l'affection », comme l'a montré Berlant dans *The Anatomy of National Fantasy* (87-95). Il n'en reste pas moins, et c'est très significatif, que, dans ce que Colacurcio qualifie de « [the] most outrageous manipulation of history » (1985, 108), Winthrop, celui qui veut tempérer la loi par l'amour, n'occupe ostensiblement que la marge du récit : alors que le personnage historique remplissait la charge de gouverneur quand Hester monte sur le pilori, le récit, qui lui a substitué Bellingham dans la responsabilité suprême, ne le fait apparaître qu'en creux, au moment de sa

mort, et dans l'espace idéal, irréel, du ciel de la colonie. Ce sont bien Bellingham et les dignitaires qui l'entourent, les bien nommés « hommes de fer », qui incarnent le pouvoir en place, un pouvoir qui juge et condamne. Le récit se structure même autour de ce thème puisque les deux scènes qui l'encadrent et celle qui le ponctue en son exact milieu sont les trois grandes scènes d'un pilori dont l'essence est d'être « un des lieux consacrés » de « la loi » (1 : 232), et plus précisément « une machine pénale » (1 : 55) sur laquelle sont effectivement exhibés ceux qui ont osé enfreindre son autorité. La société qu'ils défendent surveille : le regard sans merci que plantent les spectateurs dans le sein d'Hester en témoigne, tout comme « la surveillance inquisitoriale » (« inquisitorial watch ») qu'exercent sur elle « les magistrats » (le terme n'est pas choisi au hasard) jusque dans sa chaumière (1 : 81). Elle surveille et punit.

5 Il n'y a pas que dans le récit principal que la justice se confonde avec la loi dans son effet répressif ou punitif. C'est aussi le cas dans le prologue lorsque le narrateur évoque ses ancêtres de la première et deuxième génération de colons : tous deux juges de leur état, souligne-t-il, ils se distinguèrent tristement par leur cruauté lorsqu'ils se firent les « persécuteurs » (le mot est sciemment répété) d'une femme quaker, puis des accusés des procès de Salem :

> He was a soldier, legislator, judge; he was a ruler in the Church [...]. He was likewise a bitter persecutor [...]. His son, too, inherited the persecuting spirit, and made himself so conspicuous in the martyrdom of the witches, that their blood may fairly be said to have left a stain upon him (1 h 9).

6 En ne songeant qu'à condamner et châtier, la justice puritaine inflige aux condamnés une souffrance qui sape leurs forces vives. Car au sentiment de honte qui pour Hester atteint son paroxysme sur « la machine pénale » et qu'entretient une mise à l'index quotidienne s'ajoute un mal tout aussi ravageur dans le monde hawthornien, la rupture du lien vital à l'autre, dont la métaphore la plus éloquente est celle de la chaîne de l'humanité (« the magnetic chain of humanity » dans « Ethan Brand » (11 : 99), ou « the sympathetic chain of human nature » dans *The House of the Seven Gables* (2 : 141). Lorsqu'il n'en est plus un maillon, lorsqu'il est privé de « sympathie », de fraternité ou de tout autre forme d'amour, l'individu dépérit et se meurt. C'est ce qui arrive à Hester, enfermée à la suite de son jugement dans la « sphère » ou le « cercle magique » où elle a été rejetée et isolée. Dès après sa condamnation, elle enserre dans une coiffe stricte la chevelure luxuriante qui donnait à voir sa vitalité passionnée ; ses traits prennent bientôt la froideur et la rigidité du marbre (1 :164), et lorsqu'elle arrive dans la forêt pour y retrouver le pasteur, elle semble s'être échappée du royaume des ombres où sa situation dans la communauté puritaine l'avait fait prématurément entrer (1 :190).

7 Tel est l'effet, mortifère, d'une justice dont les jugements s'exercent en découpant la réalité selon les deux catégories étanches du bien et du mal, car le manichéisme des chefs puritains ne saurait leur laisser concevoir d'état intermédiaire entre ces deux pôles. Il est à ce sujet significatif que Hilda, qui est concurremment désignée dans *The Marble Faun* comme « la fille des puritains » et un « juge terriblement sévère », réponde ainsi à Kenyon lorsqu'il tente de lui faire valoir que bien et mal sont inextricablement mêlés : « There is, I believe, only one right and one wrong » (4 : 384). C'est avec le même manichéisme que les représentants de « la loi qui la condamn[e] » considèrent Hester Prynne, faisant d'elle l'« emblème » du mal, comme l'a dit Brodhead. La lettre A qu'ils la condamnent à porter sur sa poitrine pour le restant de ses jours en est le signe emblématique. Leur intention est d'ailleurs décrite en ces termes: « giving up her individuality, she would become the general symbol at which the preacher and moralist

might point, and in which they might vivify and embody their images of woman's frailty and sinful passion » (1: 78-79). Bellingham renchérit sur cette attitude lorsqu'il la désigne comme étant « la femme écarlate » de Babylone (1 : 110), fermant les yeux sur tout le reste de sa personne pour faire d'elle la seule incarnation du mal. On notera d'ailleurs que c'est la religion qui, dans les deux cas, est implicitement désignée comme étant au bout du compte la source de ce manichéisme, le glissement d'un sujet grammatical à l'autre (de « the law that condemned » à « the priest and the moralist ») pointant leur équivalence sémantique. Quant au langage de Bellingham, il est puisé directement dans la bible, signe que sa pensée est façonnée par le texte sacré. Si le gouverneur et son entourage sont enfermés dans leur manichéisme, c'est donc, laisse entendre le texte, parce qu'ils sont guidés par cette « psychologie du prêtre » à laquelle Nietzsche, le rappelle Deleuze, attribuait l'incapacité d'aller « au-delà du bien et du mal » (Deleuze 159).

8 Cette attitude, qui pousse à l'extrême le modèle strictement légaliste critiqué par Nussbaum, fait l'objet d'une mise en cause souterraine mais serrée. La scène où Hester se retrouve face à face avec le reflet que renvoie d'elle le plastron miroitant de l'armure du gouverneur-magistrat en offre un raccourci visuel : seule est rendue visible la lettre qui désigne sa faute, la surface décrite comme convexe et donc déformante de l'acier ayant absorbé tout le reste de sa personnalité (1 : 105-06). La loi puritaine en vigueur dans la colonie autrement dit emblématise, simplifie et partant gauchit la réalité humaine.

II. Quand l'homme de lettres rend justice : singularité et complexité de la vie humaine.

9 À la suite de l'évocation précédemment citée de la figure de ses deux ancêtres magistrats, coupables d'avoir pris part l'un à la condamnation d'une femme quaker, l'autre à celle des sorcières de Salem, le narrateur fait un serment dont la solennité très appuyée invite certes à une distanciation, mais une distanciation qui concerne la forme sans affecter le fond. Si en effet le langage outré de la faute et de la malédiction qui en est la marque est de toute évidence à prendre dans son sens figuré, il n'en va pas de même de son contenu : en atteste la fréquence et l'intensité dramatique avec lesquelles reviennent ces deux épisodes dans le reste de l'œuvre, tout particulièrement dans « Alice Doane's Appeal » et *The House of the Seven Gables*. C'est un sentiment de véritable horreur qui imprègne à chaque fois l'évocation de ces deux souvenirs récurrents, et même obsessionnels, et c'est ce qui explique cette déclaration du narrateur de la douane : « I, the present writer, as their representative, hereby take shame upon myself for their sakes, and pray that any curse incurred by them [...] may be now and henceforth removed » (1: 10). C'est donc sous les espèces de l'écrivain (« the writer ») que la *persona* de Hawthorne s'engage à effacer la faute de ses pères, les juges et « persécuteurs » coupables d'avoir rendu une justice inique. L'homme de lettres montrera qu'il y a une autre façon de percevoir la faute, et plus largement une autre façon de percevoir autrui et la différence qu'il porte. Il s'appuiera pour ce faire sur des valeurs diamétralement opposées à celles de ses ancêtres, à ces principes « du bien et du mal, de devoir, de droit et d'obligation, de vertu en général » que Bouveresse oppose comme Hawthorne à l'éthique de la littérature. Celle-ci, ajoute le philosophe, vise au contraire à combattre « l'ennemi le plus dangereux de la morale », à savoir « le

moralisme » ou « le mensonge moral par excellence, autrement dit l'idéalisme moral » (Bouveresse 180 ; 137-38). C'est à celui-ci que s'en prend aussi le narrateur de *The Scarlet Letter* lorsqu'il parle dès la première page de « l'Utopie » des puritains pour commenter la présence dans la toute nouvelle plantation du Seigneur d'une prison, d'un cimetière et de mauvaises herbes, autant de métaphores de la présence de ce « péché » dont les premiers colons avaient cru pouvoir préserver leur nouveau paradis. Cet idéalisme sera à nouveau moqué dans la description parodique d'un autre jardin, celui de Bellingham. C'est cette utopie d'un monde sans crime, où le bien est supposé régner sans partage, qui explique le manichéisme du gouverneur et le moralisme intolérant qui en est l'expression. Là encore cependant, pour le philosophe comme pour l'écrivain, la littérature « n'a justement pas le genre de simplicité et d'univocité que lui attribue l'idéalisme » (Bouveresse 137-38). La culture légaliste et moralisante des puritains, ceux du moins qui sont au pouvoir, leur fait assimiler la personne à sa faute, l'excluant et la stigmatisant. L'homme de lettres, qui cherche à offrir « a rich and concrete vision that does justice to human life » (Nussbaum 1995, 81), la considère au contraire dans sa singularité et sa complexité. Car le romancier, comme l'observe encore Bouveresse en commentant la position de Musil, « ne croit, de façon générale, pas beaucoup à la pureté, l'inconditionnalité, l'univocité, la commensurabilité universelle et la décidabilité en matière éthique, et il a plutôt tendance à aimer et à rechercher systématiquement la mixité, l'ambiguïté, et l'indécision » (Bouveresse 181-82). C'est certes Henry James que Bouveresse dit avoir particulièrement à l'esprit lorsqu'il écrit ces mots, mais ils s'appliquent largement déjà à l'aîné des deux romanciers, que l'on considère sa pratique ou sa réflexion esthétique.

10 Juger et punir dans le dessein d'éradiquer le mal est quoi qu'il en soit chimérique. Ce n'est pas seulement parce que ceux qui prétendent incarner la loi, comme Pyncheon ou Bellingham, en bafouent à tout instant les principes (Colacurcio 1985, 108-116). C'est aussi et plus fondamentalement parce que mal et bien sont inextricablement liés : la vie humaine est un « entrelacement de bien et de mal » (1 : 64), comme le confirment le reste du roman et l'ensemble de l'œuvre. La frontière entre le bien et le mal est même si poreuse qu'avoir connaissance d'un crime et en être l'auteur sont, à en croire la voix narrative dans *The Marble Faun*, « quasiment » identiques. L'innocence de Hilda, vestale des temps modernes qui veille pieusement sur le sanctuaire de la Vierge, pourrait ainsi avoir été entamée, ou à tout le moins affectée, par le simple fait qu'elle a été le témoin accidentel d'un crime : « To this innocent girl, holding the knowledge of Miriam's crime within her tender and delicate soul, the effect was almost the same as if she herself had participated in the guilt » (4 : 329). Tout aussi paradoxale et significative est l'hypothèse avec laquelle joue « Fancy's Show Box », hypothèse selon laquelle il n'y aurait pas de différence de nature entre concevoir le mal et le commettre, pas de discontinuité entre l'imagination du mal et son exécution : « Man must not disclaim his brotherhood, even with the guiltiest, since, though his hand be clean, his heart has surely been polluted by the flitting phantoms of iniquity » (9 : 226).

11 L'écrivain, cependant, ne renie pas sa solidarité avec les « frères humains, même coupables », dont il est question ici. Leur iniquité ne leur ôte pas en effet leur humanité ; tout au contraire, car celui qui ne connaît pas le mal est en vérité un être infra ou pré-humain. Donatello en est l'exemple : il ne peut être innocent et joyeux qu'aussi longtemps qu'il reste faune, donc créature irréelle, désincarnée. Il n'accède à l'humanité qu'en tuant le Modèle : « [the crime] had kindled him into a man » (4 : 172).

Le mal est bien coulé dans l'expérience humaine. Or c'est cette expérience, dans toute sa vérité et son exhaustivité, qui intéresse l'homme de lettres, tout du moins celui pour qui la littérature répond à « un projet de connaissance de l'homme et du monde » (Compagnon 34). Il ne s'agit donc pas pour lui, et c'est le cas de l'écrivain qui choisit de s'inscrire en faux contre ses ancêtres (« I, the present writer »), de juger, de condamner et de bannir des individus, mais de les peindre tels qu'ils sont, et non tels qu'ils devraient être, ce qui veut dire en particulier peindre leurs « passions », leurs affects. L'homme de lettres de « The Custom-House » déclare ainsi avoir pour ambition d'imaginer « the motives and modes of passion that influenced the characters who figure in [the tale] » (1 h 33). Son dessein est de mettre au jour leurs particularités irréductibles, donnant ainsi accès à ce « savoir des singularités » dans lequel Compagnon voit à la suite de Musil « un savoir irremplaçable, circonstancié et non résumable, sur la nature humaine » (Compagnon 63).

12 Ce désir de faire de la littérature, et plus particulièrement du récit, la scène et le miroir de l'expérience humaine se manifeste dans le double souci, maintes fois réitéré, de créer des personnages aussi semblables à la réalité que possible (le dessein de l'homme de lettres de « The Custom-House » est de « les faire ressembler à la vérité »), et pour ce faire de raconter leur histoire. Personnages et histoire seront le moyen de « révéler le détail du monde », pour reprendre la formule par laquelle Iris Murdoch identifie les grands artistes (Murdoch 96). Ainsi voit-on que lorsque l'esprit est hanté, comme dans « The Haunted Mind », c'est par des personnages :

> What a singular moment is the first one, when you have hardly begun to recollect yourself, after starting from midnight slumber! By unclosing your eyes so suddenly, you seem to have surprised the personages of your dream in full convocation round your bed (9: 304).

13 Dans l'obscurité de la nuit, sentiments et passions prennent spontanément forme humaine: « Passion and Feeling assume bodily shape, and things of the mind become dim spectres to the eye » (9: 306). Le narrateur-écrivain de « Alice Doane's Appeal » convoque les créatures de son imagination — « I marshalled them onward » (11 : 279) —, qui surgissent aussitôt tout armées, prêtes à animer le récit. Portraits (ceux de « The Prophetic Pictures » notamment) et statues (celles de Drowne ou de Kenyon) sont les moyens d'expression des peintres ou sculpteurs de génie, ceux qui ont sondé les profondeurs du cœur humain. Cette question du personnage est mise nettement en avant dans le prologue de *The Scarlet Letter*. La figure auctoriale annonce une « galerie de portraits », parmi lesquels celui du personnage tutélaire du général Miller, dont il s'agira « d'observer et de définir » le caractère (1 h 21). Cherchant quelques pages plus loin à expliquer l'ambition de l'homme de lettres, c'est sur la nécessité de créer des êtres de chair et de sang que le narrateur met l'accent : « [the] warmer light [...] and cold spirituality [...] communicate, as it were, a heart and sensibilities of human tenderness to the forms which fancy summons up. It converts them from snow-images into men and women » (1: 36). S'il se plaint que son séjour à la douane a paralysé son imagination, c'est parce qu'il lui a fait perdre sa capacité à insuffler la vie aux figures dont il cherche à peupler ses récits :

> It would not reflect [...] the figures with which I did my best to people it. The characters of the narrative would not be warmed and rendered malleable by any heat that I could kindle at my intellectual forge. They would take neither the glow of passion nor the tenderness of sentiment, but retained all the rigidity of dead corpses (1: 34).

14 La question du personnage va de pair avec celle de son histoire : le récit est de toute évidence pour Hawthorne comme pour Ricœur « irremplaçable pour configurer l'expérience humaine » (Compagnon 44). Il est caractéristique que les œuvres brèves du romancier soient rassemblées sous le titre de « Tales » (and Sketches) et que, lorsqu'il se décrit sous les traits de l'écrivain, le narrateur se définisse comme un conteur, un « storyteller ». Ainsi celui de « Passages from a Relinquished Work », un jeune homme qui décide de rompre avec la culture puritaine de la Nouvelle-Angleterre, décide-t-il de devenir « a wandering story teller » (9 : 407, *sic*). Dans « The Old Manse », feignant de s'excuser de ne pas avoir choisi de métier plus sérieux, il se présente comme « a writer of idle stories » (10 : 4). Lorsqu'il imagine dans « The Custom-House » l'indignation de ses ancêtres à la pensée qu'un de leurs descendants ait pu se faire homme de lettres, il se désigne comme « a writer of story-books » (1 : 10). Retraçant dans le prologue la genèse du « romance » qui va suivre, il insiste de la même façon sur l'idée que le manuscrit qu'il prétend avoir découvert sera le fondement d'une histoire à raconter : « There seemed to be here the groundwork of a tale » (1 : 33). Il va pour ce faire « étoffer » (« dress up ») l'histoire d'Hester Prynne, autrement dit déployer et mettre en récit les quelques faits (« doings and sufferings ») dont le texte de Pue, beaucoup plus court, n'a significativement conservé que des « traces » (1 : 33).

15 Mettre en texte des vies en les racontant, en les déployant dans le temps du récit, et en donnant concurremment chair à des personnages qui créent au moins l'illusion d'être des personnes (le personnage n'est jamais en effet qu'un simulacre, un être imaginaire, souligne toujours Hawthorne ; il ne peut prétendre que « ressembler » à la « vérité »), voilà comment l'écrivain fait justice à l'humain. Car loin de pouvoir se résoudre « aux lignes et figures d'un problème géométrique », comme le voudrait Chillingworth (1 : 129), les « passions humaines » sur lesquelles se penche le « raconteur d'histoires » sont fondamentalement complexes — particulièrement quand une distance temporelle, et donc culturelle, sépare celui ou celle qui écrit ces vies de celui ou celle qui en a été l'acteur, comme c'est le cas bien souvent chez Hawthorne. C'est justement à propos de la recréation de ces vies lointaines, qui ont pour visée de « ressaisir la qualité affective de vies humaines vécues dans des conditions et selon des présupposés différents de ceux qui prévalaient à son époque » [3] que Colacurcio rend hommage à l'auteur des nouvelles historiques. Celui en qui il voit avant tout un historien de la vie morale, au sens large s'entend, (un « moral historian »), a su, dit-il, explorer « les limites de la perception ou de l'expérience » : « What the best of Hawthorne's early tales offer us, again and again, is some actuality, but generalized and dramatized in such a way as to stand for the limits of perception or experience at a certain critical moment in the historical past » (Colacurcio 1995, 20).

16 Expérience limite ou expérience complexe, qu'elles ressortissent à la vie psychique des personnages ou plus largement à la vie morale, sont bien une marque de fabrique de la fiction hawthornienne. Cette observation de Kenyon en offre un raccourci :

> Ah, Hilda, [...] you do not know [...] what a mixture of good there may be in things evil; and how the greatest criminal if you look at his conduct from his own point of view, or from any side-point, may seem not so unquestionably guilty, after all. So with Miriam; so with Donatello [...]. [W]hen I think of the original cause, the motives, the feelings, the sudden concurrence of circumstances thrusting them onward, the urgency of the moment, and the sublime unselfishness on either part — I know not well how to distinguish it from much that the world calls heroism (4: 383-84).

17 L'évaluation d'une action dépend donc d'une pluralité de facteurs : le point de vue de l'observateur, la cause originelle, les motifs, les sentiments (distinction subtile), et jusqu'à l'accident, signe suprême de ce que Nussbaum appelle « la fragilité du bien », et dont l'importance est soulignée ici par la quasi-synonymie de « sudden concurrence of circumstances » et de « urgency of the moment ».

18 « The Minister's Black Veil » est un récit assez exemplaire de ce caractère complexe, ambigu et énigmatique des motivations humaines. On ne saura pas pourquoi le jeune ministre prend la décision aussi brutale qu'irrévocable de dissimuler son visage derrière un voile noir. Aurait-il trahi une jeune fille, comme pourrait le laisser confusément entendre une allusion faite au début du récit ? Sans être entièrement écartée, cette conjecture perd néanmoins de sa consistance presque aussitôt évoquée. Est-ce bien d'ailleurs une culpabilité personnelle que le pasteur cherche ainsi à manifester ? Ne serait-ce pas plutôt qu'en bon ministre calviniste, il veut afficher par ce geste son appartenance à une humanité frappée par le péché originel ? Diverses hypothèses sont avancées, sans qu'aucune soit pour autant confirmée, manière d'inviter le lecteur à considérer que chacune recèle une part de vérité, et qu'en tout état de cause les motivations humaines sont profondément complexes, équivoques parce que plurivoques. *The Scarlet Letter*, où l'ambiguïté affecte aussi bien les questions psychologique qu'épistémologique, fait de ce principe une loi. Les raisons qui pourraient éclairer telle ou telle attitude se superposent ou se chevauchent. Il y a indétermination ou surdétermination dans celles qui expliquent des aspects même apparemment mineurs de la vie d'Hester, comme sa décision de rester dans un village où elle sait pourtant qu'elle va devoir endurer le mépris et les sarcasmes de ses congénères : invincible attachement aux lieux ? Lien d'amour tenu secret ? La seconde hypothèse, la plus probable, est vite confirmée, mais l'insistance avec laquelle le narrateur de « The Custom-House » a parlé de son propre attachement, quasi « fatal », à la terre de ses ancêtres (1 : 8) incite à ne pas écarter pour autant le rôle de la mystérieuse puissance des lieux. L'explication donnée est d'ailleurs psychologiquement subtile, car il se joue ici quelque chose de l'ordre du trauma :

> But there is a fatality, a feeling so irresistible and inevitable that it has the force of doom, which almost compels human beings to linger around and haunt, ghost-like, the spot where some great and marked event has given the color to their lifetime; and still more irresistibly, the darker the tinge that saddens it (1: 79).

19 La pertinence de cette analyse est bien le signe qu'il n'y a pas nécessairement d'incompatibilité entre les deux éclairages, pas d'univocité des motivations dans le domaine de la vie psychique. De même n'y a-t-il pas une seule raison à l'incapacité de Dimmesdale à confesser publiquement sa faute. Si la honte, la terreur du désaveu de ses pairs et de la foule qui le porte aux nues, l'angoisse donc de voir se briser le miroir de son image du moi, semblent et sont sans doute le moteur principal de son action, les autres raisons alléguées (le désir de continuer à servir sa communauté, la distinction entre jugement de Dieu et jugement de l'homme) contiennent aussi leur part de vérité. Raison première et raisons secondaires s'agrègent sans pour autant s'exclure.

20 Cette complexité, souvent marquée stylistiquement, dans *The Scarlet Letter* plus qu'ailleurs, par l'abondance de phrases interrogatives, de modulations, par la récurrence de la formule du « either/ whether… or », par la fréquence, fait observer Bruno Monfort, de la figure de l'épanorthose, « par laquelle le locuteur ou le scripteur corrige, amende, précise, nuance ou modifie sans cesse ce qu'il dit ou vient de dire ou

d'affirmer précédemment » (Monfort 2005, 78), et plus généralement par la posture du choix multiple, affecte la vie morale en général, et en particulier la question du bien et du mal, aussi bien que la psychologie des individus. Contrairement à ce que croient les puritains, la frontière entre le bien et le mal est éminemment perméable, ne cesse de redire le texte. La migration de la lettre A depuis le pôle négatif du A d'adultère et d'Adam à celui, positif, de « ange » et « apôtre » atteste que la vie est bien « un entremêlement de bien et de mal ». Ce postulat de la complexité constitutive de la vie morale que le romancier se doit de mettre en scène est si central à la pensée de Hawthorne, travaillée par le mythe chrétien de la *felix culpa*, le « mythe de la chute » dont parle Millicent Bell (Bell 18), que l'écrivain en radicalise les implications, multipliant les exemples de la paradoxale fécondité du mal. Ainsi l'expérience du péché et de la souffrance qui l'accompagne avive-t-elle la capacité du pécheur à la sympathie, consolidant ce sentiment de fraternité qui est le nœud de l'éthique hawthornienne et faisant paradoxalement du mal le terreau fertile du bien. Hester, la femme adultère, a le « pouvoir de sympathiser » (1 : 161) et de soulager ce faisant la douleur des affligés — pauvres, mourants, femmes solitaires et incomprises. Les sermons de Dimmesdale, parce que son intimité avec le mal le met à l'unisson de la communauté des hommes, ont pour effet d'exalter la spiritualité de son auditoire et de resserrer les maillons de la chaîne qui en unit les membres : « Souls, it is said, more souls than one, were brought to the truth by the efficacy of that sermon », lit-on de l'homélie qu'il prononce au lendemain de la confession avortée où il a fait la preuve de sa faiblesse morale (1 : 157). La « langue de feu » qui l'inspire, non en dépit mais en raison du poids de la faute qui le ronge, suscite un sentiment « symphonique » qui fond tous les cœurs en un seul (« [it makes] one vast heart out of the many », 1 : 250). Le mal qui mine le ministre au voile noir a des effets identiques: « Among all its bad influences, the black veil had the most desirable effect of making its wearer a very efficient clergyman [...]. Its gloom, indeed, enabled him to sympathize with all dark affections » (9: 49). Dans « The Bosom Serpent », Elliston fait de son côté valoir la positivité du mal quand il explique à son ami que c'est parce que celui-ci n'en a pas fait l'expérience qu'il est incapable d'éprouver cette « sympathie » qui est la marque de l'humain : « You [...] have none in your bosom, and therefore, cannot sympathize with the rest of the world » (10 : 282). Le personnage de Pearl pousse ce paradoxe à l'extrême : l'enfant de la faute, dont l'hérédité est si manifeste dans sa ressemblance à sa mère et à la lettre A, va pourtant accomplir la destinée annoncée dès les premières lignes du chapitre qui lui est consacré : « [her] innocent life had sprung up, by the inscrutable decree of Providence, a lovely and immortal flower, out of the rank luxuriance of a guilty passion » (1 : 89). Avec la confession du pasteur, elle va pouvoir en effet accomplir la rupture précédemment annoncée par une écriture codée : l'avènement de temps nouveaux enfin délivrés, selon la formule biblique, des « péchés des pères », enfin arrachés à la malédiction du passé — thème qui va devenir central dans le « romance » qui suit, *The House of the Seven Gables*.

III. Une justice assise sur l'imagination et la sympathie

21 Mais comment faire advenir ces personnages sur la scène du récit, raconter leur histoire et se faire le reflet de leurs « motivations » et de leurs « passions » singulières

et complexes ? Putnam donne à cette question une réponse qui aurait pu être celle de Hawthorne :

> What literature does is not the same as what moral or ideological rhetoric does. Literature does not, usually, enable us to visualize ideal ways of life. Literature does not, or does not often, depict solutions. What especially the novel does is aid us in the imaginative re-creation of moral perplexities, in the widest sense (Putnam 485).

22 C'est en effet l'imagination qui, pour Hawthorne comme pour Putnam, permet à l'écrivain d'explorer et de « recréer » les « perplexités morales » qu'il sonde et décrit, une imagination qui cependant, insiste-t-il avec beaucoup de ses contemporains ou prédécesseurs immédiats, travaille de concert avec sa faculté jumelle, la sympathie — imagination et sympathie étant dans leur combinaison les deux qualités distinctives de l'artiste.

23 La sympathie, quoique trait caractéristique de la femme, pour Hawthorne comme pour ses contemporains (« l'ange du foyer » est le dépositaire des vertus du cœur), distingue aussi l'artiste. C'est cette capacité que possède Hester, l'artiste du récit principal : elle a « le pouvoir de sympathiser », s'est transformée en une « sœur de charité », est une « source de tendresse humaine » (1 : 161), consacre de bonne heure « tout son superflu à faire la charité » (1 : 83), accueille et apaise les femmes meurtries de la communauté quand elle est de retour à Boston. L'homme de lettres de « The Custom-House » témoigne de la même capacité, préfigurant le narrateur du récit principal quand il se refuse à retirer sa sympathie à l'homme sans cœur qu'il persiste à appeler « le pauvre » ou « l'infortuné » Chillingworth. C'est grâce à « l'affection » qu'il éprouve pour le général Miller, maintenant trop vieux et trop faible pour raconter sa vie, que l'écrivain peut retracer le passé et la personnalité du vieil homme devenu muet (1 h 21). Or la suite du récit va montrer combien la banalité apparente de ce terme d'« affection » est trompeuse : l'apparition de la lettre A dans le ciel nocturne de la colonie en conjonction avec la mort et plus exactement « l'apothéose » de Winthrop, ainsi divinisé, invite en effet à lire ce chiffre comme une allusion à son « Modell of Christian Charity », dans lequel il érige ce qu'il y appelle « l'affection » (amour, *agapê*, compassion, ou sympathie aux XVIIIème et XIXème siècles) en vertu *princeps*, comme le fait par ailleurs l'ensemble du récit. Il faut donc voir un signe fort dans le choix de ce même mot en relation avec les qualités requises de l'artiste. La sensation de brûlure intense qui s'empare du narrateur lorsqu'il pose le tissu rouge sur sa poitrine est un autre signe de la prédisposition de l'artiste à la sympathie : Hester, c'est lui, pour faire écho à la formule flaubertienne reprise par Robert Martin pour le titre de son article. L'artiste ne peut faire le portrait et raconter l'histoire d'un personnage qu'en s'identifiant à lui.

24 Ce processus ne peut cependant s'accomplir sans l'imagination, comme l'annonce déjà l'épisode du portrait du général Miller : « looking at the old warrior with affection [...] I could imagine ... »; « Such an exhibition, however, was but to be pictured in fancy » (1: 21-22). Le prologue de *The Scarlet Letter* ne cesse de revenir sur son rôle crucial, particulièrement dans le passage où le narrateur décrit les conditions requises pour l'écriture d'un « romance » (1 : 33-34). Il est significatif que la description des conditions nécessaires à la libération de l'écriture soit celle des conditions de libération de l'imagination (« imagination » ou « fancy » [4]). C'est elle que le séjour du narrateur-homme de lettres à la douane a paralysée : « its atmosphere is little adapted to the harvest of fancy and sensibility ». Elle est devenue sous l'influence des lieux un « miroir terni » (1 : 24). Or écrire, c'est peindre des scènes imaginaires (« picture forth imaginary scenes »), mettre en branle la « faculté imaginative » (1 : 35). De même,

ressusciter des personnages du passé, comme le « raconteur d'histoires » s'en donne la mission, c'est « imaginer » comment ils ont pu vivre (« imagine the motives and modes of passion that influenced the characters »), de la même façon que ressusciter la petite ville d'antan, c'est « exercer une imagination » engourdie par l'inaction — « exert [... a] fancy sluggish with little use » (1 : 29).

25 Les passages relatifs à l'art d'Hester font eux aussi une place essentielle à cette faculté. Elle a guidé l'aiguille et son fil d'or: « On the breast of her gown, in fine red cloth, surrounded with an elaborate embroidery and fantastic flourishes of gold thread, appeared the letter A [...]. It was [... done with] gorgeous luxuriance of fancy ». Le mot « fancy » est repris quelques lignes plus loin (« Her attire had been modeled much after her own fancy »), avant que ne ressurgisse, insistant, l'adjectif « fantastic » sous sa forme adverbiale: la lettre est « fantastically embroidered » (1: 53). L'idée est à nouveau mise en avant dans « Hester at Her Needle »: « She bore on her breast, in the curiously embroidered letter, a specimen of her delicate and imaginative skill »; « the child's attire [...] was distinguished by a fanciful, or, we might rather say, a fantastic ingenuity » (1: 81-83). Et c'est encore une fois la fertilité imaginative de la brodeuse qui retient l'attention du narrateur quand il revient plus tard sur la robe de l'enfant: « Her mother, in contriving the child's garb, had allowed the gorgeous tendencies of her imagination their full play; arraying her in a crimson velvet tunic, of a peculiar cut, abundantly embroidered with fantasies and flourishes of gold thread » (1: 101-102).

26 En mettant en avant le rôle déterminant de la sympathie et de l'imagination dans le geste artistique, Hawthorne s'inscrit dans la pensée de son temps. Il accorde comme Coleridge et les romantiques une place centrale à l'imagination (quoiqu'il ne fasse pas la même distinction entre « imagination » et « fancy ») et à ce que le poète anglais qualifie de « sacred sympathy ». Cette conception de l'art est également en partie redevable à l'école du « common sense », expliquent en particulier deux critiques qui se sont penchés sur la question de la sympathie chez Hawthorne, Boudreau et Hansen. Les philosophes écossais, et en particulier Adam Smith (dont Hawthorne avait à plusieurs reprises consulté les écrits, comme l'atteste le relevé des lectures de l'écrivain dressé par Kesselring), considéraient aussi que les deux moteurs de la vie morale étaient l'imagination et la sympathie. Hansen évoque en ces termes leur morale du sentiment:

> Shaftesbury, Hutcheson, Hume, and Smith, held that man's morality is grounded in his affects. Instead of reason and will, now emotion guided moral behavior [...]. To them, sympathy meant to imagine being in someone else's situation, a process possible because of the identical emotional make-up of all human beings (Hansen 67).

27 Sympathiser et imaginer, dit effectivement Adam Smith avec Hume, sont les deux aspects d'un même phénomène :

> It is by the imagination only that we can form any conception of what are [another man's] sensations [...]. By the imagination we place ourselves in his situation, we conceive ourselves enduring all the same torments, we enter as it were into his body, and become in some measure the same person with him, and thence form some idea of his sensations (Boudreau 6).

28 Rousseau, dont Hawthorne connaissait aussi très bien les écrits, exprime à la même époque un point de vue semblable : « Celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même ; il est seul au milieu du genre humain » (*Essai sur l'origine des langues* 396) ; « Nul ne devient sensible que quand son imagination s'anime et commence à le transporter hors de lui »

(*Emile* 506) ; ou encore : « Ce n'est que l'imagination qui nous fait sentir les maux d'autrui » (*Emile* 517).

29 Hawthorne se situe donc dans un courant de pensée pour lequel, comme aussi pour Nussbaum, « the literary attitude [is that of] sympathetic imagining » (Nussbaum 1995, 92). L'aptitude de l'écrivain à se projeter dans l'autre, à faire un avec son esprit et son corps, et même à faire à proprement parler corps avec lui (on aura remarqué l'analogie entre ce que dit Smith — « we enter as it were into his body » — et la sensation de brûlure qui saisit le narrateur quand il impose sur sa poitrine la lettre écarlate autrefois agrafée sur le sein de son personnage) lui donne la capacité de com-prendre l'autre, de l'appréhender dans tous ses « détails », dans la totalité de son être. Ainsi la littérature est-elle au sens large, pour certains écrivains et types d'écriture en tout cas, une expérience des possibles, « the knowledge of a possibility » (Putnam 488), une ouverture sur un inconnu, un impensé autrement inaccessible qu'elle donne à voir par la mise en scène ou mise en récit de vies, de ces « modes de passion » (1 : 33) précédemment évoqués et dont le lecteur n'aurait pas autrement soupçonné l'existence. Elle est révélation d'autres mondes humains, d'autres intériorités et altérités — et on sait combien Hawthorne a insisté sur la particularité qu'a la littérature de pouvoir lever le voile (« reveal » ou « unveil ») qui masque l'étrangeté tapie derrière le familier [5]. On pourrait aussi dire que Hawthorne conçoit la littérature à la manière de Ricœur, comme « un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative » (Ricoeur 176) et où « nous ne laissons pas d'explorer de nouvelles manières d'évaluer actions et personnages » (Ricœur 194).

30 Est-ce à dire que les qualités déclarées de l'écrivain, ou plus largement de l'artiste, en font, hors de ce que le philosophe français appelle « l'enceinte irréelle de la fiction », un être humain exemplaire ? On ne manquera pas de penser à la frilosité de Hawthorne vis-à-vis de la question de l'esclavage ou à l'étroitesse d'esprit avec laquelle il réagit aux libertés qu'avait prises Margaret Fuller avec la morale sexuelle de son époque. Faut-il admettre que « [si] l'auteur doit dire ce qu'il a fait, c'est qu'il ne l'a pas fait » ? (Rancière 53). On peut en tout cas imaginer la possibilité d'une réponse dans un entre-deux qui ne serait pas seulement de prudence : l'écrivain, mais aussi, et c'est tout aussi important, le lecteur, qu'il « aide à voir le monde tel qu'il apparaît à l'autre » (Putnam 488), peut prétendre contribuer, même de façon imparfaite, partielle, à « étendre l'usage de nos concepts ou à en tester les limites » (Laugier 11). Il est permis de penser que la littérature a pour le moins, et c'est le terme qu'emploie Nussbaum, « le potentiel » d'apporter sa part à la vie publique — « the potential to make a contribution to the law in particular, to public reasoning generally » (*Poetic Justice* xv).

BIBLIOGRAPHIE

Hawthorne, Nathaniel. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat et al. 20 vols. Columbus: Ohio State University Press, 1962-88.

Bell, Millicent. *Hawthorne's View of the Artist*. New York: State University of New York, 1962.

Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy; Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.

Bonnet, Michèle. *The Scarlet Letter. Nathaniel Hawthorne*. Paris: Armand Colin/Cned, 2005.

Boudreau, Kristin. *Sympathy in American Literature. American Sentiments from Jefferson to the Jameses.* Gainesville : University Press of Florida, 2002.

Bouveresse, Jacques. *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille: Agone, 2008.

Colacurcio, Michael. *The Province of Moral Piety. Moral History in Hawthorne's Early Tales*. Durham and London: Duke University Press, 1995.

–––. « 'The Woman's Own Choice': Sex, Metaphor, and the Puritan 'Sources' of *The Scarlet Letter*. » In *New Essays on* The Scarlet Letter. Ed. Michael J. Colacurcio. Cambridge : Cambridge University Press, 1985. 101-135.

Compagnon, Antoine. *La Littérature, pour quoi faire ?* Paris : Fayard, 2007.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.

Hansen, Klaus P. *Sin and Sympathy. Nathaniel Hawthorne's Sentimental Religion*. Frankfurt am Maim: Peter Lang, 1991.

Jenn, Ronald et Monfort, Bruno. *La Semblance du vivant : contes d'images et d'effigie*. Paris : Éditions de la rue d'Ulm, Collection « Versions Françaises », 2010.

Kesselring, Marion L. *Hawthorne's Reading, 1828-1850*. New York: New York Public Library, 1949.

Laugier, Sandra. *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

Martin, Robert K. « Hester Prynne, *C'est Moi*: Nathaniel Hawthorne and the Anxieties of Gender. » In *Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism*. Ed. Joseph A. Boone and Michael Cadden. New York : Routledge, 1990. 122-31.

Monfort, Bruno. « Le style de Hawthorne : de l'oxymore à l'épanorthose. » In *Nathaniel Hawthorne. The Scarlet Letter*. Ed. Bruno Monfort. Paris: Editions du Temps, 2005. 61-80.

Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*. London: Ark Paperbacks, 1970.

Nussbaum, Martha. *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1995.

–––. « Rational Emotion and the Judicious Spectator. » *St John's Law Review*: vol. 70, Iss. 1, Art. 4 (1996).

Putnam, Hilary. « Literature, Science, and Reflection. » *New Literary History*: Vol 7, No 3, (Spring 1976). 483-491.

Rancière, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, 2007.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

Rousseau, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues*. Paris : Pléiade, Œuvres complètes, tome V, 1995.

–––. *Emile*. Paris : Pléiade, Œuvres complètes, tome IV, 1969.

Ryskamp, Charles. « The New England Sources of *The Scarlet Letter*. » *American Literature*. Vol 31, March 1959-Jan 1960. 257-72.

NOTES

1. La capacité que donne l'émotion de se transporter mentalement dans l'esprit d'un autre doit pour Nussbaum rester « l'émotion rationnelle » du « judicious » ou « impartial spectator » dont parle Adam Smith, celle d'une personne qui peut rester impartiale parce qu'elle évalue une situation libre pour elle de tout enjeu personnel (« Rational Emotion and the Judicious Spectator ». In *St John's Law Review*, Vol. 70, Iss. 1, Art. 4 (1996).

2. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat et al. 20 vols. Columbus: Ohio State University Press, 1962-88. Les références qui suivent sont à cette édition et seront indiquées entre parenthèses avec le numéro du volume suivi de celui de la page.

3. « ... recover the affective quality of human lives lived under conditions or assumptions different from those which prevailed in his own later and more liberal age ». *The Province of Moral Piety. Moral History in Hawthorne's Early Tales.* Durham and London: Duke University Press, 1995.

4. Bruno Monfort voit dans la préférence générale de Hawthorne pour le terme de « fancy » une façon de dire que la littérature est « fantaisie », qu'elle se définirait « par la négation de toute prétention métaphysique ", par le refus de se laisser prendre au sérieux (*La Semblance du vivant* 329). *The Scarlet Letter* fait toutefois exception, même si la distanciation ironique qui imprègne l'adresse aux deux ancêtres puritains ou le dialogue facétieux avec Pue montrent une réticence de Hawthorne, ou de sa *persona*, à affirmer trop ouvertement la valeur qu'il revendique ici pour son art. Non seulement en effet le substantif « imagination » ou ses dérivés y apparaissent aussi fréquemment que « fancy », mais surtout l'artiste y joue un rôle politique (au sens large) majeur, comme essaie de le montrer cet article. Le choix du mot « fancy » ne semble donc pas être ici l'indice d'un désir de minorer le rôle de l'artiste. Nous sommes plutôt tenté d'y voir la volonté masquée d'inscrire cette question dans le contexte de la culture puritaine sur le fond de laquelle se déploie le « romance ». C'est en effet ce vocable, plutôt que celui de « imagination », qui était en cours chez les puritains, qui ne condamnaient pas cette faculté quand elle servait à « glorifier Dieu », mais dont ils considéraient qu'elle devait toujours rester subordonnée à la raison — l'imagination ne se distinguant guère de ces émotions et de cette passion (« passion » ou « wildness ») qui constituaient à leurs yeux une menace potentielle pour l'autorité de la loi. A cela pourrait s'ajouter la raison que le mot « fancy » connote la gratuité de l'acte imaginatif et plus largement artistique, façon là aussi de prendre le contrepied des puritains en insistant sur la gratuité de l'art, sur son indépendance vis-à-vis de toute visée religieuse ou édifiante.

5. Voir par exemple le passage canonique de « The Custom-House » qui décrit les conditions nécessaires à l'éclosion d'un « romance », ou encore cette réflexion à propos du peintre de génie de « The Prophetic Pictures » : « all the worn out heart of the old earth, had been revealed to him under a new form » (9 : 178).

RÉSUMÉS

Dans *Poetic Justice*, Nussbaum affirme que la littérature peut améliorer le fonctionnement de la loi, et plus largement de la vie publique, en donnant l'exemple d'une démarche qui se fonde sur l'imagination et la sympathie, qualités qui permettent au romancier d'entrer dans la vie d'« autres distants » et d'appréhender leur individualité. Nathaniel Hawthorne met en scène un point de vue identique en mettant en regard deux attitudes violemment contrastées, celle d'une justice puritaine intolérante, incapable d'aller « au-delà du bien et du mal », et celle que Nussbaum appelle l'« attitude littéraire », qui appelle à prendre en compte la complexité et la singularité de toute vie humaine. Son aptitude particulière à la sympathie et à l'imagination donne en effet au « conteur » (« the storyteller ») la capacité de donner à voir le caractère mouvant et multiple de la vie psychique par le biais de personnages auxquels il donne corps dans une histoire, proposant le modèle alternatif ou du moins complémentaire d'une « justice poétique ».

In *Poetic Justice*, Nussbaum argues that literature can enhance the practice of law, and public life in general, by showing how to make room for the imaginative sympathy that allows fiction writers to enter into the lives of « distant others » and apprehend their singularity. Nathaniel Hawthorne makes a similar case when he pits in dramatic form the deficiencies of an intolerant Puritan justice whose doctrine of judgment fails to go « beyond good and evil » against what Nussbaum calls the « literary attitude, » which stresses the complexity and uniqueness of human lives. This the « storyteller » achieves by creating characters and telling their stories, entering the depths and shifting meanders of their lives through his characteristic capacity for sympathy and imagination, offering an alternative or at least complementary model of justice: literary or « poetic » justice.

INDEX

Mots-clés : littérature narrative, justice, vie publique, puritanisme, manichéisme, idéalisme, intolérance, complexité, ambiguïté, individu, personnage, récit, histoire, émotion, imagination, sympathie

Keywords : narrative literature, justice, public life, puritanism, manichaeanism, idealism, intolerance, complexity, ambiguity, individual, character, narrative, history, emotion, imagination, sympathy

AUTEURS

MICHÈLE BONNET

Université de Franche-Comté (Besançon)
Professeur des Universités, littérature américaine
michele.bonnet12@orange.fr