

Robert Silhol*

Hawthorne's father was a ship's
captain who died of yellow fever while on a
voyage when Nathaniel was only four years old.
Although he never mentioned his father in his
journals, his stories are filled with fatherless
children, absent fathers, distracted men who
roam the world, and in one case a father, who
died away from home and was not properly
buried.

(Ralph E. Roughton, « Nathaniel
Hawthorne : A pre-freudian
'psychoanalyst' » Communication présentée
au Premier Colloque IPA de Psychanalyse
et Littérature, Londres, 6-7 Novembre
1992)

Sur la lettre ou ses traces dans la parole (1)

Nous savons déjà que « mon » discours me révèle sujet d'un désir inconscient, et même si c'est pour nous une platitude elle demeure vraie. La *lettre*, ce pourrait être ce qui pointe le « sujet »--inconscient comme chacun sait depuis Freud—à condition que l'on sache la lire, je veux dire l'analyser. L'analyser, car cette lettre n'a pas qu'un sens. Bref, ce serait la pointe d'aboutissement de la métaphore, que la psychanalyse aujourd'hui sait interpréter.

Ce n'est pas de cela, cependant, que je souhaite parler, notamment parce que cette interprétation ne pose plus beaucoup de problèmes si on se munit des « bons » outils, d'un peu de patience et surtout de la bonne formation. Tout un programme, naturellement ! Non, ce qui m'intéresse dans cette image d'une lettre qui révèle un sujet et son désir inconscient, ce n'est pas tant ce sujet lui-même, dont on va assez vite faire le tour, je viens de le dire, que ce qui l'a fait le sujet qu'il ou elle est, à savoir, non seulement l'interprétation, *au premier degré*, des conditions de production de ladite lettre, discours de ce sujet, mais encore hypothèse sur les conditions de production de ce sujet lui-même, soient ses déterminations. Cela, cependant, dans la mesure où ces déterminations sont—seraient—inscrites dans le discours même du

sujet. Ou encore, et plus simplement : mais d'où vient cette lettre ? Car c'est peut-être par ce biais qu'une psychanalyse aboutit à sa fin.

La thèse qui est ici esquissée, c'est que le désir inconscient du sujet est finalement à rechercher, au moins en partie, en deçà de lui, c'est-à-dire dans son histoire—une histoire qui bien entendu lui colle à la peau et dont il ne *veut* pas se débarrasser—et dans un désir Autre. C'est un des derniers sens de ce fameux « désir de l'Autre » tel que Lacan nous en a parlé dans ses derniers séminaires et singulièrement dans celui où il s'est intéressé à Joyce, bien que la théorie sur ce point ait été ébauchée dès 1957. (2) Ce n'est pas une recherche facile, et elle est délicate à conduire, hasardeuse même. Aussi commencerai-je en disant qu'il s'agit d'une hypothèse à vérifier. Mais je ne me priverai pas d'ajouter que c'est une démarche qui intéresse aussi bien le psychanalyste que le chercheur en littérature.

Mais d'abord, pour que tout soit bien clair, la « lettre » de Lacan, soit celle, volée, d'Edgar Poe. Cette lettre, c'est-à-dire en vérité cette enveloppe qui se promène, et dans laquelle il n'y a peut-être rien, suffit à tenir lieu de signe d'un désir inconscient : c'est, dans le texte de Lacan, le désir du phallus, objet imaginaire que la mère a perdu en perdant son voile. Car même si elle ne l'a jamais eu, on pouvait jusque-là penser qu'elle l'avait. Volée, détournée, cette lettre, dans ses pérégrinations, passe d'une à l'autre et à chaque halte indique le désir de celui qui un moment la détient. On connaît la démonstration de Lacan, je n'irai pas plus loin : c'est, en ce qui concerne la différence des sexes, un exposé brillant et rigoureux sur cet aspect particulier du désir inconscient et sur la notion de phallus. Et il importe peu que sa démarche le conduise à souhaiter qu'en définitive la lettre revienne au Roi, soit au père, à qui, dit-il, elle appartient, alors que nous savons bien que Poe dans son propre désir névrotique l'a reconduite jusqu'à la Dame.

Ce premier sens de ce qu'on peut entendre par « lettre » explicité—phallus, « signifiant »—, nous pouvons ensuite, de façon non contradictoire, passer du générique au plus particulier, et je vais vous proposer comme objet d'analyse la fameuse Lettre écarlate, *The Scarlet Letter*, de Nathaniel Hawthorne, publiée aux Etats-Unis en 1850. Nous n'aurons pas le temps de nous extasier sur l'étonnante intuition chez cet écrivain de ce qui sera quelques décennies plus tard la découverte radicale de Freud, mais je veux au moins signaler en passant la richesse à la fois symbolique et théorique de ce roman, assez peu connu en France, je crois, sinon des spécialistes, fleuron, avec les œuvres de Poe et de Melville de la Renaissance américaine selon le mot juste de Matthiessen.

On a à peu près tout dit sur *The Scarlet Letter* de Hawthorne—les travaux sur ce livre se comptent par centaines et sans doute plus—, mais ce qui n'a peut-être pas été dit, au-delà du problème moral soulevé par l'intrigue, au-delà de la psychologie des personnages et, bien sûr, des analyses possibles sur la dimension socio-historique du roman, c'est qu'il y a dans cette « lettre écarlate » une métaphore qui intéresse la psychanalyse en premier chef.

Bref, la *lettre* qu'Hawthorne place sur la poitrine de deux de ses personnages est-elle autre chose que ce signe—objet *a* si on veut—qui indique de quelle façon la loi, et pas seulement celle de la cité, s'inscrit dans un sujet ? Telle est mon hypothèse.

On aura compris que je ne vais pas présenter encore une lecture de *La Lettre Ecarlate* et que ce que je tente seulement ici, à travers l'écoute du discours de l'écrivain, n'est rien d'autre qu'une analyse de ses conditions psychiques de production, soit du désir qui a présidé à son élaboration. Je tiens en effet depuis longtemps que les conditions de production de la parole ne sont à lire nulle part ailleurs qu'en elle-même.

- Centre d'Anthropologie Littéraire, Université Paris VII-Denis Diderot (Institut Charles V).

Et à présent venons-en à l'hypothèse que je propose sur la logique de la narration dans ce roman—que son auteur appellera avec insistance *romance* et non pas *novel*, signifiant ainsi qu'il se voulait moins soucieux de réalisme qu'un auteur de romans de son temps, et en un mot choisissait de se donner le plus de liberté possible comme créateur d'une œuvre évidemment d'imagination. Déjà, c'était la modernité. (3) Et d'abord le titre du livre, *The Scarlet Letter*, qui se lit aussi comme une référence au péché de chair (prostitution, *a scarlet woman*), mais aussi au sang, ou à la cicatrice (*scar*), et déjà ce n'est pas si mal ! L'histoire est simple ; elle se déroule à Boston dans le Massachusetts, durant les années 1642-1649 : Hester Prynne jeune mère adultère—puisque on ne lui connaît pas de mari—est condamnée selon l'usage à porter sur la poitrine, cousue sur son vêtement, la lettre A.(4) Ce sera sa lettre écarlate, brodée sur sa robe, et faite si artistiquement et avec un tel talent qu'elle a plus l'air d'un ornement qu'un signe qui pointerait une pécheresse. Condamnée à demeurer quelques heures au pilori, offerte ainsi aux regards de la foule assemblée sur la place du marché, elle est également sommée de révéler le nom du père de son enfant, ce bébé qui deviendra la vive et flamboyante Pearl. Mais c'est en vain qu'on la questionne. C'est au jeune pasteur du village, Arthur Dimmesdale, qu'incombe la tâche de conduire l'interrogatoire. Et en dépit de son insistance, donc, la jeune mère reste silencieuse, et de plus d'une façon, puisque celui qui est véritablement son mari soudain réapparaît au début de notre histoire, exigeant d'un geste impératif—artifice de romancier—qu'Hester ne dise rien de sa présence dans la foule. Chillingworth, c'est son nom, qui vient de réparaître après deux ans d'absence, avait en effet dépêché sa jeune épouse à la Colonie avant lui mais avait ensuite disparu sans donner de nouvelles et naturellement ce n'est pas lui qui est le père de l'enfant.

Il n'est pas utile, je pense, d'en dire davantage sur l'évidente structure oedipienne de cet aspect de l'intrigue, une partie de la critique n'a pas été sans le remarquer. Le triangle, on le sait, qui rend si bien compte de l'Oedipe, s'applique également à l'adultère et il y a au reste plusieurs triangles dans *La Lettre Ecarlate*. Au-delà, cependant, de cette situation simple, et sommes toutes pas si rare, il y a bien autre chose. Car déjà on voit l'importance du père dans ce récit, et aussi l'importance du silence qui est fait sur lui. Voici en effet ce que nous avons : un mari qui se cache et qui n'est pas le père, et d'autre part un père qui se cache et qui n'est pas le mari. En surface, la narration va consister en ceci : faire apparaître le père.

Tenus en haleine sans doute, je ne pense pas cependant qu'il nous faille longtemps pour deviner que ce père caché n'est autre que le talentueux et très respecté jeune pasteur du village. Peu à peu, en effet, au fil de la narration, les indices laissés çà et là par l'auteur le désigneront clairement comme ce père que tout le monde cherche. Mais ce qui vaut pour le possible lecteur—à qui en tout cas la scène dans la forêt, aux Chapitres XVI et XVII, révèle la vérité—ne vaudra pas pour la foule massée autour du pilori qui devra, elle, attendre la fin pour connaître l'identité du père de Pearl. Bref, je viens de le dire, le roman est une mise en scène, représentation, du dévoilement de l'identité du père. Car le secret commande également le comportement de Dimmesdale et il sera un parent tout aussi silencieux que les deux autres personnes concernées. Au reste, quelles que soient les raisons « conscientes » de sa conduite—qui ne sauraient tout expliquer-- : souci de la réputation de son ministère sacré, simple égoïsme, lâcheté, incapacité à assumer sa sexualité, cela importe peu puisqu'en définitive il ne s'agit que d'un personnage de fiction et que la logique de sa conduite est à chercher ailleurs que dans de possibles raisons effectives, c'est-à-dire dans la dimension symbolique, la dimension de signe, de ce personnage. Car c'est Hawthorne, bien sûr, qui ne lui permet pas de révéler son secret—avant d'en organiser soigneusement le dévoilement—et Hawthorne aussi qui le livre aux pires affres de la culpabilité, une culpabilité, disons-le vite, qui n'est autre que celle de l'Oedipe et sur laquelle il faudra revenir.

Tout cela à cause d'une lettre, soit à cause de ce qui s'est passé entre Hester et Dimmesdale et qui a laissé une trace indélébile : l'enfant (ce qui m'incite tout de même à souligner *qu'un des sens* de cette union, à côté de sa dimension Oedipienne évidente, est de faire d'Hester et de Dimmesdale des parents). La première lettre, celle d'Hester, est clairement lisible.

Flamboyante, elle est le signe d'une rébellion ou, au moins, d'une vive critique de la rigueur de la loi touchant la sexualité, qu'il s'agisse des Puritains du XVII^{ème} siècle en Amérique, de leur héritage disons, mais aussi et surtout de la société même à laquelle appartient l'écrivain, dans les années 1850. Tout cela a été bien analysé par la critique—même si d'aucuns y ont mis beaucoup d'hésitation ou d'ambiguïté. Ce grand A, visible, lisible, n'est rien que le rappel de la loi, aucun mystère là-dedans, et ce qui est surtout intéressant est le rapport d'Hester à cette loi, qui est la loi civile.

Beaucoup plus complexe va être la lettre que Dimmesdale porte *gravée* sur sa poitrine. Et d'abord, on l'a vu, elle n'est ouvertement révélée à tous qu'à la fin ; c'est-à-dire que, contrairement à celle d'Hester, elle est liée au secret, en est la face cachée. Et c'est ici qu'il faut insister sur le silence qui caractérise trois des personnes principaux : il constitue le ressort principal de l'histoire. Par le silence qui y règne presque jusqu'à la fin, *La Lettre Ecarlate* est une belle métaphore de l'inconscient : on nous y parle de l'aveuglement du sujet tel que l'entend la psychanalyse. De façon simple, c'est là une représentation de notre méconnaissance : le « sujet », par définition, ne se connaît pas, ignore en quoi consiste son Désir, et on aura compris que je ne parle pas ici du désir sexuel simplement (même si ce dernier, dans l'aventure, a son rôle à jouer !). Bref, nous avons là un contenu inconscient qui se manifeste mais dont d'abord on ignore le sens, et ce n'est pas pour rien que quelques critiques ont pensé à Hamlet en commentant le « cas » de Dimmesdale. Le désir inconscient ne peut se dire, tout au plus peut-il se mi-dire, se laisser deviner à travers ce qui se *manifeste*, mais pas plus. Et si on peut tenter d'en parler ce n'est que parce qu'il y a cette « lettre » ; c'est par elle, et seulement par elle—parole--que peut se faire l'hypothèse d'un désir *latent*. Ici, on le voit, nous ne sommes plus très loin de Melville et de Poe. Tout cela est connu.

Au-delà de cette dimension symbolique, générale disons, image exacte de notre méconnaissance, quelle autre information pouvons-nous tirer du mutisme de trois des quatre personnages du livre qui nous renseignerait sur le Désir de l'auteur du discours que constitue *La Lettre Ecarlate* ? On le voit, nous avons quitté le registre de la critique proprement dite, pour celui de la clinique ou, plus modestement si on veut, pour celui de l'anthropologie littéraire.

Que Dimmesdale ne dise rien, cela peut se comprendre dans la mesure où il figure, entre autres choses—ce signifiant-là a plusieurs dimensions--, le « fils » dans une configuration triangulaire où, pour lui, la place du « père » est vide. C'est de ce vide, absence, disparition, qu'il se croit coupable : « Si le mari de la femme que j'aime n'est pas là, s'il a disparu, a eu un accident, est mort même, c'est parce que je l'ai désiré ainsi ! », et cela peut bien sûr s'écrire : « Si mon père a disparu... ». A la question : « Pourquoi ne parle-t-il pas ? », nous pouvons répondre : « Parce que son désir est trop terrible à assumer. »

Face au silence qui pèse sur l'histoire cependant, puisque personne, sauf l'enfant, ne parle, nous pouvons aussi, en psychanalystes, formuler la question autrement et nous demander : « Qu'est-ce qui a pu pousser l'écrivain à imaginer non seulement ce personnage silencieux, mais les deux autres adultes du conte qui eux aussi restent muets ? » Ce silence, en quelque sorte « général », devient notre premier indice. Que pourrait-il révéler plus précisément du désir inconscient d'un sujet, Hawthorne à savoir, puisque c'est lui qui « parle » ?

Reste l'enfant, qui est la seule à poser des questions. (Chillingworth aussi pose des questions—sur Dimmesdale essentiellement—mais, surtout, tant il questionne en sachant

déjà, il est beaucoup plus celui qui sait que celui qui interroge.) Pour Pearl, donc, pas d'ambiguïté, elle figure l'enfant, et seulement cela : l'enfant même de Hawthorne d'abord, comme on le sait, et comme en attestent certains passages du *Journal* de l'écrivain, mais beaucoup plus que cela en définitive, car si c'est bien sa propre fille qu'il a prise pour modèle, le personnage déborde de beaucoup la personne réelle de Una Hawthorne dans la mesure où Pearl est également une représentation de l'enfant comme celui ou celle à qui on cache quelque chose. Et que lui cache-t-on ? Eh ! bien, le mystère de ses origines, et c'est bien davantage que celui de la « scène primitive », qu'on peut par ailleurs reconstruire à partir de quelques scènes du livre. (5)

Mais revenons un instant aux trois autres personnages ; ce qu'ils paraissent représenter nous éclairera sûrement sur ce que Pearl cherche à savoir. Et pour commencer disons tout ce qu'a d'in vraisemblable l'injonction de Chillingworth lorsqu'il *ordonne* à Hester de se taire. En tout cas d'inexpliqué. Et pourtant c'est bien ce qui constitue un des traits essentiels de l'intrigue ! Pour quelle raison Hester ne dit-elle rien ? Par docilité ? Par peur ? Mais qu'a-t-elle à perdre au point où elle en est ? Révéler à ses juges la présence de son vieux mari qui vient comme par « miracle »--si on peut dire!--de réapparaître ne la disculperait sûrement pas à leurs yeux, mais pourrait constituer un début d'explication, un commencement d'excuse. Beaucoup plus grave, enfin, est le silence de la jeune femme à l'égard de Dimmesdale. Ne pouvait-elle le prévenir, lui dire tout le danger qu'il court à se laisser ainsi accompagner comme il le fait par ce vieux et mystérieux bonhomme tellement curieux ? Quel mal y aurait-il ? Aucun, il semble, et c'est même trahir son compagnon dans le « péché » que de ne lui rien dire. Serait-ce que personne ne doit savoir ? Ou ne peut ? Pour le moment, la raison de ce mutisme nous échappe, et c'est sans doute qu'il ne faut pas en rester—je me répète—à l'analyse du personnage seulement pour parvenir à comprendre. Car si le romancier ne s'est guère embarrassé de cette invraisemblance, c'est qu'elle devait reposer pour lui sur quelque chose de significatif, « quelque chose » qui lui tenait inconsciemment à cœur, en tout cas, comme lorsqu'il y a compulsion, dans le lapsus, par exemple. A la vérité, il fallait que la jeune femme, la jeune mère, se trouve dans l'absolue impossibilité de dire, un point c'est tout ! Il nous restera à établir pour quelle raison, mais déjà nous avons peut-être une idée. Dramatisons un peu : sa lettre à elle, au fond, c'était, après la prison, de se retirer dans la solitude, de vivre presque à l'écart, aux abords du village seulement, loin de tous, dans le silence et l'obscurité. Tant pis pour Pearl et sa question !

Faisons un pas de plus. Nous avons vu que Dimmesdale était muet parce qu'il ne lui était pas supportable de reconnaître son désir d'enfant de voir le père s'écarter de la scène, de le voir mort. Certes. Mais est-ce là toute sa lettre, celle d'une culpabilité sur laquelle Hawthorne, qui se contente de parler de péché sans aller plus loin, insiste tant ? Comme souvent dans le cas des personnages de fiction renvoyant à plusieurs signifiés, le signe Dimmesdale a plusieurs dimensions symboliques. Nous venons de voir l'enfant Oedipien en lui, mais il est d'autre part le père de Pearl, son enfant. Et c'est un père absent. Après le mari absent, caché aux yeux de tous, voici le père qui lui aussi se cache.

Ceux qui connaissent la biographie de Hawthorne me voient sûrement venir ! Et pourtant, si nous voulons remonter jusqu'aux origines de la parole de l'écrivain, pouvons-nous nous priver de ce que nous savons de lui ? Je n'essaie pas ici de procéder à un quelconque jugement de valeur quant à la « qualité » du roman de Hawthorne, le registre choisi n'est pas celui de l'esthétique mais celui de la recherche psychanalytique, je l'ai dit au départ. C'est la vérité des êtres, essentiellement, qu'on veut tenter d'approcher. Et la vérité de Nathaniel Hawthorne c'est qu'il a perdu son père à l'âge de quatre ans, un père navigateur disparu en mer dans les Philippines. (6) Une des raisons, sinon la seule, de l'importance de l'absence d'information quant à l'identité des deux principaux personnages masculins dans *La Lettre*

Ecarlate se trouve dans ce simple fait. Pour la mère et l'enfant, un grand absent : mari ou père mort. Mais dans le roman la mort n'intervient pas encore, pas tout de suite, et nous n'avons d'abord que des signes de ce manque si fondamental, comme des ombres, comme des présences obscures, c'est-à-dire comme des *fantômes*, et Hawthorne ne se prive pas d'utiliser le mot. Au point où nous en sommes de l'histoire, cependant, Dimmesdale n'est pas mort, pas encore..., mort vivant, presque, soit absent seulement, et secret.

A partir de ce recours à la biographie—que cependant nous nous garderons de privilégier et n'utiliserons, *en second*, que pour vérifier des hypothèses issues de l'examen attentif du discours de l'écrivain-- toute une série de faits d'écriture prennent sens : nous venons de voir l'absence, puis le silence, pas encore complètement analysé, mais qui déjà s'accorde assez avec le thème de la mort, et il y aura dans un instant quelques éléments du vocabulaire qui nous permettront de mieux cerner ce que dut être le désir inconscient de Hawthorne.

C'est ce Désir qui organisa la narration dans *La Lettre Ecarlate* et qui dessina ce faisant les portraits des quatre personnages principaux. Si nous les examinons un à un, nous devrions être à même de mieux identifier et de mieux comprendre ce qui fut le principal architecte de l'œuvre.

Prenons la promenade dans la forêt que font la mère et la fille au chapitre XVI ; c'est là un lieu si ouvertement allégorique des mystères qui les entourent qu'il va sûrement nous livrer quelque indice. Hawthorne, du reste, n'a pas manqué de le marquer : cette forêt dans laquelle il nous fait pénétrer, presque comme si nous nous y égarions nous aussi, renvoie aux « mystères de la forêt primitive » ; elle est « noire et épaisse [*dense*] », et ne laisse voir que quelques petits morceaux de ciel. La journée, de surcroît, est « froide et sombre ». Mais quand même il y a un vent léger, « *a breeze* », et le soleil apparaît çà et là. Il est timide, ce soleil, « *feebly sportive* », mais cela ne l'empêche pas de jouer avec les deux promeneuses, se retirant lorsqu'elles approchent, comme s'il était le signe de quelque chose, ou plutôt de quelqu'un, qui dans la vie peut se cacher aussi, et disparaître. On verra que l'enfant sait se placer dans les espaces de soleil—et là, bien sûr, on peut penser à Una Hawthorne--, tandis que la mère a moins de bonheur et ne peut rester longtemps dans ce que le romancier vient d'appeler « un cercle magique ».

« Il va s'en aller, à présent ! » dit Pearl en secouant la tête.

Et effectivement le soleil disparaît. Il ne faut pas alors beaucoup de psychanalyse pour interpréter ce soleil (dont on sait par ailleurs que dans bien des écrits et dans bien des dessins d'enfants il représente ce qui touche au père) comme au moins un signe de ce dont Hester est privée.

« Maman, dit la petite Pearl, le soleil [*sunshine*] ne t'aime pas. »

Et là-dessus Hawthorne souffle à l'enfant une explication--« Il s'éloigne et se cache parce qu'il a peur de quelque chose sur ta poitrine. »--, pointant ainsi que *la lettre* est ce qui définit un destin, et soulignant aussi, au passage, comme la fillette est à deux doigts de le deviner, que tout a commencé par la mort du mari et du père. Peu importe l'ordre des facteurs dans le temps: mort du père et lettre sont ici données comme indissociables ; Hester est bien cette femme seule, seule comme une veuve, et de plus d'une façon.

Vient ensuite ce qui dans un rêve, compte tenu de ce que nous savons déjà, constituerait un élément important de la fantasmagorie, pièce nécessaire du puzzle. Lasse, la mère veut s'asseoir, se reposer—je vais y revenir--, mais l'enfant ne l'entend pas de cette oreille :

« Je ne suis pas fatiguée, moi, maman [...] Mais toi tu peux t'asseoir, si tu me racontes une histoire [*But you may sit down, if you will tell me a story meanwhile.*] »

A cause de « *meanwhile* », « en attendant », on pourrait aussi traduire : « A condition que tu me racontes une histoire. », mais cela importe peu dans la mesure où nous n'omettons pas de remarquer l'insistance de cet enfant qui voudrait tant savoir.

« Une histoire, mon enfant, dit Hester, mais qui parle de quoi [*about what*]?

« O, une histoire qui parle de l'Homme Noir », répondit Pearl, saisissant la robe de sa mère [...]

L'Homme Noir ! Mais que sait l'enfant de ce mystérieux personnage ? Elle sait qu'il *hante* la forêt, qu'il a toujours un grand *livre* avec lui—un livre où peut-être un secret est écrit, ou va s'écrire--, et elle sait surtout que ce méchant bonhomme—Hawthorne écrit « laid », *ugly*—« offre son livre et sa plume de fer à tous ceux qu'il rencontre [...] afin qu'ils écrivent leur nom avec leur propre sang ». Après quoi lui-même « place sa marque sur leur poitrine. ».

On le voit, il ne manque à la fillette qu'un détail, mais d'importance, pour qu'elle arrive à tout comprendre.

« Est-ce que tu as jamais rencontré l'Homme Noir, maman ? »

La mère ne répondra pas. Depuis le début, on l'a constaté, *elle est celle qui ne parle pas* ; si nous voulons connaître le fin mot de l'histoire, nous devons poursuivre notre analyse. Mais déjà, la page que je viens de citer nous en dit beaucoup ! Car qu'avons-nous ici ? Une enfant qui interroge sa mère mais dont Hawthorne étouffe les réponses, réponses poétiques, si on veut, mais qui restent voilées. Cela, naturellement, peut s'analyser, et il ne semble maintenant pas très difficile de voir dans cet Homme Noir qui hante la forêt une représentation du père absent de Pearl, et à travers lui du père mort de Nathaniel Hawthorne. C'est de ce père mort que l'écriture du roman cherche la trace : car il ne faut pas l'oublier—aussi banale et réductrice que puisse paraître l'analyse qui utilise un événement si tragique pour rendre compte de la richesse symbolique de *La Lettre Ecarlate*—, le père de l'écrivain a *disparu* en mer. Tout autant que les arbres de la forêt, c'est cette absence qui hante les personnages de Hawthorne. Les images, et on peut bien écrire les fantasmes, ne trompent pas : le grand livre, la plume en fer si agressive, et surtout cette injonction faite à tous d'inscrire leur nom dans le livre avant que l'Homme Noir lui-même ne vienne porter sa marque sur leur poitrine, peuvent tout à fait se lire comme une explicitation de ce qui se passe entre enfant et parent(s). Je trouve dans *La Lettre Ecarlate* une parfaite illustration d'*un des sens*—le dernier et probablement le plus fructueux--de ce fameux désir de l'Autre dont a parlé Lacan. Porteur de deux significations symboliques au moins, acteur qui tient deux rôles, le pasteur Dimmesdale, avec ce grand A secret gravé sur la poitrine, n'est rien d'autre ici que l'enfant. Un enfant, nous allons le voir, qui s'identifie tellement à son père mort qu'il est hanté par le désir de disparaître lui aussi.

N'est-ce pas clair ? Car nous pouvons aussi nous demander pour quelle « raison » Pearl demande à sa mère « une histoire » et surtout « une histoire qui parle de l'Homme Noir ». J'y vois Hawthorne enfant demandant à sa mère de lui parler du père disparu. (Et dans ce cas de figure, bien sûr, Pearl est l'enfant tandis que Dimmesdale, dans l'ombre encore pendant un

instant, figure le père, un père dont Chillingworth, parallèlement, représentera les côtés les plus sombres .) Sans doute la mère ne répondit-elle pas à l'attente de l'enfant, on ne peut savoir naturellement, ou n'apporta pas une réponse « suffisante » ? Mais ce qui est certain c'est que l'« histoire » que lui demande l'enfant a toutes les chances de beaucoup ressembler au roman qu'Hawthorne est en train d'écrire !

De toute façon, l'histoire n'est pas finie, pas plus que notre analyse du livre. Continuons donc notre « écoute » de ce chapitre XVI, si riche déjà. Il a beaucoup à nous dire, encore, et par exemple sur ce petit ruisseau, *the brook*, avec l'eau duquel Pearl joue. Regardez comme il court entre les pierres, babille, et c'est un peu le babil de l'enfant, sans qu'aucune signification claire ne nous en parvienne. C'est que les arbres ont laissé tomber « de grandes branches » qui ont « étouffé le courant », l'obligeant à tourbillonner et à « former de noires profondeurs çà et là ». Cela est répété plus bas, plus clairement encore ; je traduis littéralement, par souci de fidélité:

Tous ces arbres géants, et ces blocs de granit semblaient vouloir faire un mystère [*making a mystery*] du cours de ce petit ruisseau ; redoutant, peut-être, que , nerveusement loquace, il murmure des histoires [venues] du cœur de la vieille forêt où coulait le ruisseau, ou renvoie comme un miroir ce qu'il avait à révéler sur la surface lisse de l'eau [*on the smooth surface of a pool*].

Il y a là, je trouve, une belle métaphore des « mécanismes » de l'inconscient : compulsion à la fois à dire et à se taire, et surtout barrage, la fameuse barre théorique de Freud entre Cs et Ics. C'est bien la même structure ! Mais ce n'est pas tout, et Hawthorne termine son paragraphe par ce qui nous est presque une confession :

D'un flot continu, en vérité, tout en courant, le petit ruisseau murmurait sans arrêt, gentil, calme, rassurant [*soothing*], mais mélancolique, comme la voix d'un jeune enfant dont la petite enfance [*a young child that was spending its infancy*] était sans joie [*playfulness*], et qui ne savait pas comment être joyeux entouré qu'il était de tristes rencontres et d'événements sombres [*of sombre hue*].

La phrase est sans mystère, ce qui est dit du petit ruisseau répète simplement ce que déjà nous savons de Pearl, et plus qu'Una, que parfois le personnage représente, c'est vrai, c'est à l'enfant Nathaniel qu'il me fait penser. Car c'est un enfant dont le destin fut sûrement marqué par la disparition du père, ce mort dont l'absence physique rendit le deuil si difficile et dont peut-être on ne lui a pas suffisamment parlé. L'image de « L'Homme Noir » prend un sens précis : il est celui qui a posé sa marque sur l'âme—*die seele*—de l'enfant.

Ainsi, enfant, ruisseau et...auteur, ne peuvent-ils s'empêcher de parler de ce qui a été vécu—« *so solemn an experience* »-- , sans pour autant savoir de quoi il a pu s'agir, puisque Hawthorne, dans le même souffle, ajoute que le ruisseau « semblait n'avoir rien d'autre à dire ». Rien à dire qui puisse l'éclairer sur la tristesse qui l'habite, mais « rien » sur quoi il ne peut s'empêcher de revenir sans cesse ! Un peu plus bas, en effet, tout cela est repris, répété, lorsqu'on nous explique que « le petit ruisseau ne voulait pas être consolé et continuait à redire [*kept telling*] l'inintelligible secret de quelque triste [*mournful*] mystère [de quelque chose] qui s'était produit ».

Pourtant, puisque apparaît alors le jeune pasteur, une réponse aux questions de l'enfant va être donnée, mais c'est par métaphore interposée seulement, voilée toujours et donc illisible pour

les acteurs du drame. Car dans le jeu des personnages, il y a dédoublement : d'un côté l'Homme Noir, maître des destins, de l'autre le pasteur Dimmesdale, victime de ce même Homme Noir. Tout comme dans un rêve, il y a ici glissement du signifié d'un personnage à l'autre : un signifiant et deux signifiés. Dimmesdale représente donc ainsi à la fois le fils d'un père disparu *et* ce père lui-même, ordonnateur, au moins par sa mort, du destin de son fils. De la même manière que le pasteur, c'est un père qui n'a pu par la force des choses assumer sa paternité. De cela, cependant, rien n'est véritablement su et demeure seulement révélé par la symbolique du livre. Tout comme le ruisseau dont on vient de voir qu'il garde « son inintelligible secret » pour lui, secret touchant à *quelque événement mystérieux*, ou comme Hester encore qui ne sait répondre aux questions de l'enfant et se cache presque « sous l'ombre profonde des arbres », personne ne sait rien, ne dit rien, de cette mort précoce.

Elle affecte le fils, pourtant, cette mort—je parle de Hawthorne, que je vois en Dimmesdale—, et dans sa mélancolie tellement qu'il lui arrive de s'identifier à ce père au point de vouloir comme lui mourir :

[...] comme s'il ne voyait aucune raison de faire un pas de plus ou n'éprouvait aucun désir de le faire, mais aurait été heureux [*glad*], s'il eut pu être heureux de quoi que ce soit, de se jeter aux pieds [*roots*] de l'arbre le plus proche, et de rester étendu là immobile [*passive*] à jamais.

J'ai écrit « se jeter aux pieds », par souci d'écriture, mais c'est « racines » que Hawthorne a mis et si c'est moins euphonique, c'est beaucoup plus fort et précis : on nous parle là de génération, c'est-à-dire des « racines » de tout sujet, et de quelque chose, enfin, qui dans l'histoire de l'écrivain a pu faire défaut.

Mais je trouve aussi dans cette citation, qui nous dit si bien, en dépit de l'ambiguïté, l'identification du fils au père mort, l'ombre d'une hésitation : « La mort était une fin trop précise [*too definite an object*] pour qu'on la souhaite, ou qu'on l'évite. » Voilà qui décrit avec précision la névrose de ce personnage qui ne peut arriver à une décision ; elle renvoie à ce que nous avons pu reconstruire de son caractère ; mais la phrase est bien peut-être également un signe qui nous renseigne sur la santé de l'écrivain. C'est une question.

Et il y a autre chose encore dans ce même passage ma foi assez autobiographique, et c'est sans doute là, je pense, que se trouve un des deux éléments centraux de toute la fantasmagorie du conte. C'est Dimmesdale qui parle, ou qui rêve éveillé d'une possible mort, voici la phrase :

Les feuilles pourraient le recouvrir, et le sol s'accumulerait peu à peu et formerait un petit monticule sur son corps [*frame*], peu importe qu'il y ait de la vie dans ce corps ou non.

Le « monticule » en question ici fantasmé n'est pas très difficile à identifier, et cela d'autant plus qu'une lecture attentive en trouve la trace dans bien des pages du livre, en vérité jusqu'au dernier paragraphe même et j'en reparlerai. Regardez par exemple où les deux promeneuses s'assoient, dans la forêt, lorsqu'elles veulent se reposer :

Elles s'assirent là sur un luxuriant tas de mousse, qui à quelque moment au siècle précédent, avait été un pin gigantesque, aux racines et au tronc dans l'ombre profonde [*darksome shade*] avec la tête tout là-haut dans les couches les plus élevées de

l'atmosphère [*aloft in the upper atmosphere*].

Parce qu'on le rencontre plusieurs fois dans les pages de *La Lettre Ecarlate*, le « tas », le « monticule », a toute les chances de représenter—c'est mon interprétation—*la tombe* que le fils pourrait souhaiter pour son père disparu en mer. Rien ne manque en tout cas dans la phrase: référence au passé, arbre géant comme souvent sont figurés les parents, racines, déjà rencontrées, ombre--sûrement de la méconnaissance--, et tête tout là-haut, sans doute hors d'atteinte pour l'enfant en deuil. Nulle gratuité dans ces images dont le livre est plein, ici elles prennent un sens. Bref, le monticule et le tas de mousse en particulier nous disent quel désir inconscient a contribué en partie à l'élaboration du roman : donner au père disparu une sépulture, faire en sorte que le deuil puisse se faire grâce à une quelconque matérialité qui viendrait remplacer l'absence de ce corps—*frame*, forme ?-- qui a dû tant manquer au fils et à la mère.

Mais tout cela sans qu'on le sache consciemment, exprimé à demi-mot seulement, et en conséquence source inépuisable du questionnement de l'enfant :

L'inévitable propension de Pearl à tourner autour [*hover*] de l'énigme que représentait la lettre écarlate paraissait une qualité innée de son être. Depuis les premiers jours de sa vie consciente, c'était devenu pour elle sa mission désignée.

Mission désignée, « *appointed mission* », voilà bien qui complète le portrait de l'enfant Hawthorne ! Essentiellement, il ne sait pas. Et peut-être il ne sait pas parce qu'on l'a laissé dans l'ombre. Ce qu'il ne sait pas mais qui l'occupe tant, il va le fantasmer. Ce n'est même pas un commencement de réponse que l'écrivain se donne, mais pour nous, aujourd'hui, grâce aux travaux de Freud sur le rêve, ce fantasme constitue une information précieuse.

Si j'ai choisi d'examiner si longuement les chapitres XVI et XVII du roman de Hawthorne, c'est que j'y ai trouvé au fil des images plus d'une réponse aux questions que posait l'enfant. Et ces réponses, naturellement, nous disent aussi quelles furent les conditions de production de *La Lettre Ecarlate*.

Dans la forêt, au chapitre XVII, d'un pas hésitant sûrement, voici qu'apparaît le pasteur. Déjà, pareille à l'apparition d'une image dans un rêve, c'est une réponse à la question de Pearl :

« Mais, maman, dis-moi maintenant ! Est-ce qu'il existe, l'Homme Noir [*Is there such a Black Man*] ? Et l'as-tu jamais rencontré ? Et est-ce que ça c'est sa marque ? »

Ce qui n'a pas encore pu être dit va l'être à présent.

En vérité, ce chapitre, « Le Pasteur et sa Paroissienne », non seulement représente pour l'analyste une source d'information supplémentaire, mais va par ailleurs nous permettre, sur un tout autre plan, d'observer, comme *in vivo*, de quelle façon s'articule dans le discours ce qui tient à l'intention consciente d'écrire et ce qui, échappant à la conscience, a été cependant effectivement prononcé. Structure de la parole, du lapsus et de la production littéraire.

Le début de la scène où est décrite la rencontre des deux anciens amants est de toute évidence placé sous le signe de la mort, et même plus précisément sous le signe de ce mort disparu en mer dont je parle. La relation difficile—impossible ?—à un corps absent informe ici l'écriture :

Dans ces pages du chapitre XVII où la souffrance du pasteur est exposée avec soin, le discours romanesque nous donne à lire ce qu'est une angoisse authentique. Et c'est l'angoisse de l'Oedipe, je l'ai dit, du fils qui interprète la mort de son père comme l'effet de son désir. Parce qu'il a pris la femme d'un autre—tel fut son « péché »--, il s'estime « le plus vil de tous les pécheurs » ; la culpabilité le ronge, « désorganise et corrompt son être spirituel », et on n'est pas surpris qu'elle lui fasse redouter la folie, le mot est prononcé deux fois : *insanity* et *madness*.

Que peut Hester devant une telle souffrance et un tel désarroi ? Elle est « l'amie qu'il a toujours souhaitée », dit-elle, « avec qui il peut pleurer sur son péché », et elle peut l'aider. L'aider, c'est-à-dire tenter de lui faire comprendre la cause de son angoisse : s'il souffre tant, c'est sans doute qu'un « ennemi » désire le détruire, un ennemi qui doit lui être proche :

« Depuis longtemps tu as un [...] ennemi, et tu vis avec lui sous le même toit. »

Cette image de proximité n'est pas difficile à interpréter : je peux dire que « même toit » n'est pas loin de « en toi », quand bien même l'anglais ne se prête pas à ce rapprochement (*roof*). Bref, le voisinage signalé dit assez de toute façon comment le mal habite celui-là même qui souffre. Hester va au reste le répéter :

Elle ne doutait pas que la présence continue de Roger Chillingworth—le poison secret de sa méchanceté envenimant l'air tout autour—et son intervention permise comme médecin [...] avait été détournée à des fins cruelles [*had been turned to a cruel purpose*].

Maintenant éclairé sur l'origine de son mal, Dimmesdale le reconnaît sans peine : « J'aurais pu le savoir ! » dit-il avec véhémence, « Je le savais bien ! » Et cependant rien n'y fera, il sait bien, mais quand même...

Une seconde fois, « le tronc moussu d'un arbre gisant » leur sert de banc, dans une courte scène tout à fait idyllique, mais donc la structure triangulaire ne saurait tromper. Et ce qu'il faut cependant remarquer c'est qu'il s'agit d'un triangle où figure un mort :

Autour d'eux, la forêt était obscure et fit entendre un craquement quand un fort coup de vent vint la secouer. Les branches [*boughs*] s'agitaient lourdement au-dessus de leurs têtes, tandis qu'un vieil arbre solennel [*solemn* !] gémit à l'adresse d'un autre comme s'il disait la triste histoire du couple assis sous ses branches [*beneath*] ou alors obligé qu'il était d'anticiper le malheur [*evil*] à venir.

N'y a-t-il pas d'issue ? Dimmesdale ne peut-il se séparer de Chillingworth et cesser de respirer « le même air que cet ennemi mortel » ? Hester veut le sauver ; elle est de bon conseil : « Ton cœur ne doit plus demeurer sous son œil malin. ».

Mais notre « patient », malheureusement, tient à sa maladie. S'éloigner du vieil homme ? « Ce serait bien pire que la mort ! » réplique Dimmesdale. Mais comment faire alors ? « Quel choix me reste-t-il ? Vais-je m'étendre sur ces feuilles fanées où je m'étais jeté lorsque tu m'as appris ce qu'il en était de lui ? Dois-je sombrer ici, et mourir tout d'un coup ? » Eh ! oui, c'est bien ce que dit le pasteur : me séparer de lui ? La chose est trop difficile ! Alors se coucher sur un lit de feuilles mortes qui a tout d'une tombe, ou bien « sombrer », car c'est *sink* que

Hawthorne a écrit, c'est-à-dire mourir...en mer comme lui ! En vérité, dans tout le passage, c'est la mort, et même *le* mort, qui rode. Il n'est pas nécessaire je pense de revenir là-dessus.

Hester persiste, naturellement, veut convaincre Dimmesdale, le sauver !

« N'y a-t-il pas assez d'ombre dans cette immense forêt pour que ton cœur échappe à l'œil [*the gaze*] de Roger Chillingworth ? »

Aucune exhortation à agir—« Prêche. Ecrit. Agis », impératifs que l'écrivain s'adressait sans doute à lui-même--, ne peut avoir raison de l'angoisse du « fils ». C'est qu'Hester aussi, comme personnage, est liée au désir de l'auteur : remarquez comme son discours lui aussi porte la trace de « l'ombre ». Mais c'est surtout que la volonté, même quand elle est bonne, reste de peu d'effet sur ce qui est inscrit est demeure inconscient. Tout ce que le pasteur révèle d'inconscient, on l'a compris, tout ce qu'il représente, c'est le désir de disparaître comme le parent.

« Abandonne ce nom d'Arthur Dimmesdale et fabrique-t-en un autre », souffle enfin la jeune femme. Mais ce n'est pas possible : quand bien même ce nom ne peut être lu sur aucune pierre tombale, l'enfant reste lié au père et tout ce qu'il veut c'est « mourir ici » : « *I must die here.* ». Au reste, nous l'avons remarqué il y a un instant, ce désir est si essentiel, fait partie si intégrale de notre « sujet », qu'il en vient, par le jeu de l'écriture, à déborder sur le personnage d'Hester, dont le rôle dans le roman, pourtant, n'est pas de fournir une représentation à l'angoisse. C'est vrai qu'elle aussi est habitée par une culpabilité, celle de n'avoir d'abord rien dit de Chillingworth à Dimmesdale—et de cela nous trouverons une explication--, mais jamais jusque-là elle n'avait pensé ainsi à la mort :

Et à présent, plutôt que d'avoir à confesser cette faute si grave [*grievous*], elle se serait couchée avec joie sur les feuilles de la forêt, et serait morte là, aux pieds d'Arthur Dimmesdale.

On aura reconnu les termes du fantasme : la faute, les feuilles de la forêt et la mort--soient le « péché » de l'Oedipe, la tombe retrouvée sous les feuilles de la forêt et l'identification au père mort--; ce sont tous, précisément, ceux exprimés par Dimmesdale.

Le combat est donc perdu d'avance. Pourquoi ne pas partir, demande Hester encore, quitter ce pays à la loi si sévère—et là Hawthorne parlait aussi de ses contemporains--, trouver au-delà des mers (7) des cieux plus cléments ? « Là, tu seras libre ! », « *There thou art free !* »

Rien n'y fera. A l'offre de fuir, à cette proposition d'échapper aux regards du vieil homme, Dimmesdale n'a qu'une réponse : « Oui, Hester, mais seulement sous les feuilles mortes [*fallen*]. » La névrose persiste, admirablement rapportée par Hawthorne ; mot à mot, celui qui j'ai appelé « le fils » n'a pas la force de partir, se trouve « impuissant » à agir : « *I am powerless to go.* ». Tout est dit.

Nous avons ainsi à peu près cerné la signification de la lettre, et puisqu'elle est constitutive de la névrose, cela conduit à une autre question, peut-être encore plus importante : d'où vient-elle ? C'est ici que va tout à fait s'éclairer le « rôle », la place symbolique, de Chillingworth. Ensuite, il y aura celui de la mère.

Nous avons vu en quoi l'absence du père avait pesé sur le destin de l'enfant. Dans *La Lettre Ecarlate*, cette absence constitue en premier chef le déterminant de l'intrigue. C'est en tout cas l'explication qu'on peut tirer du livre. Car quand bien même l'absence du mari n'aurait rien à voir avec la passion—le moment de passion—qu'ont connue Hester et Dimmesdale, et quand bien même ce dernier aurait été tout autant rongé par sa faute, le retour du mari a au moins la fonction dramatique de redoubler la culpabilité qui hante le pasteur. Ceci, sur le plan d'un certain réalisme romanesque. Reste à voir ce qu'il peut y avoir de symbolique là-dedans, bref quelle est, dans le fantasme, la signification de ce retour?

Le lecteur qui a pu suivre l'analyse que j'ai donnée jusqu'ici ne devrait pas avoir beaucoup de mal à interpréter ce retour comme l'effet d'un désir que le père absent puisse enfin reparaître. Quitte à ce que souvent Hawthorne parle de lui comme d'un fantôme. C'est que son nom—qui n'est pas Prynne, comme on s'y attendrait, mais Chillingworth—donne facilement à entendre de quoi est fait le personnage : *chill*, *chilling*, c'est le froid, ce qui glace, ou est glacé comme un cadavre, « ancien équivalent de [notre] moderne COLD », dit l'*Oxford Dictionary*, tandis que *worth*, qui est la « valeur », complète tout à fait le portrait. Le personnage du mari d'Hester ne vaut que ce que vaut un cadavre. Voilà. (Peut-être la critique a-t-elle déjà fait cette remarque, bien que dans mes lectures je n'en ai pas trouvé la trace.) Mais ce désir de faire revenir le père n'est pas sans nous poser un problème, naturellement, puisque s'il revient c'est pour hanter le fils et pour lui rappeler sa faute. Est-ce contradictoire ? « Il est mort parce que j'ai désiré qu'il s'écarte », pense l'enfant coupable. « Mais par ailleurs je ne peux me passer de lui ! » Pour quelle raison ? Eh ! bien, à cause du nom, sans doute, et de l'insertion de l'enfant dans une lignée d'abord, mais surtout parce que cet enfant a besoin d'un modèle, un modèle qu'il a dû avoir pendant ses premières années et dont de toute façon aucun enfant ne peut se passer, objet d'amour et d'identification. C'est peut-être là, en effet, que l'on peut dire que l'enfant n'est rien d'autre que ce qu'on a inscrit en elle ou en lui, et là, aussi, que peut s'expliquer le refus de Pearl de voir sa mère sans sa lettre au chapitre XIX (« L'Enfant au bord du ruisseau »). (8) C'est parce qu'il semble bien que nous ne sommes rien sans ce qui a été inscrit de désir en nous, de bon ou de moins bon, que nous ne pouvons nous en défaire facilement. C'est bien au fond ce qui est dit dans la lettre toute de castration—et par exemple à cause de l'Oedipe ou même simplement d'un « non » du père, aux origines—que porte sur son corps Dimmesdale. Indélébile comme un cicatrice terrible, elle lui colle à la peau, littéralement.

J'ai déjà signalé au passage ce que la fréquence dans le vocabulaire du livre de mots comme « tombe », « tombeau », « pierre tombale » (*grave*, *tombstone*), et « mort », bien sûr, avait de significatif. Car tout autant que l'absence du père, c'est *l'absence d'un corps à enterrer* qui a dû hanter le fils et rendre son deuil difficile. Aussi la recherche de cet impossible tombeau informe-t-elle tout le livre, et cela même jusqu'au dernier paragraphe.

Il vaut la peine que nous nous y arrêtions. On nous y parle de la lettre, qu'Hester porte toujours—curieusement, oui--, et d'un tombeau que l'écrivain a placée près d'une autre, « vieille et enfouie dans le sol »--mais le mot est *sunken*, de *to sink*, sombrer, déjà rencontré, et l'expression est reprise plus bas une seconde fois--, puis d'une simple plaque d'ardoise où est gravé un écusson : « La lettre A, en rouge sur fond noir ». Cette pierre tombale dit plus d'une chose, et par exemple l'importance pour chacun de sa lettre, mais, surtout, elle représente le point d'aboutissement de toute la fantasmagorie du livre. Ce qu'Hawthorne, en fils, représente, c'est la tombe du père enfin retrouvée—imaginée--, avec une pierre et des armoiries qui sans doute tiennent lieu de nom. Qu'il y ait deux tombes dans ce paragraphe

renvoie sûrement aux deux parents morts et confirme en tout cas l'hypothèse que *La Lettre Ecarlate* est aussi l'histoire d'un deuil et peut-être de deux. (9)

Ce n'est sans doute pas pour rien que, sa « romance » terminée, Hawthorne y a adjoint « La Maison de la Douane ». *Post scriptum* introductif d'une trentaine de pages où il finit par raconter comment il a trouvé la « vraie » lettre écarlate, dans les archives, en fait « dans un coin », de la maison de la douane où il avait jusque-là travaillé comme fonctionnaire et à quoi, semble-t-il, « The Custom House » est consacré. J'ai écrit « semble », parce que si on regarde ou écoute de près ces quelques trente pages, on s'aperçoit que la symbolique en est au fond tout à fait semblable à celle de la fiction proprement dite qui lui fait suite dans le livre imprimé. En quelques mots, disons qu'on y parle beaucoup de générations, de fonctionnaires décédés, et que les personnages sont presque tous des hommes vieux. Et naturellement il y a quelques marins. (10) Là aussi, on rencontre *grave*, « tombe », et même *buried*, qui est « enseveli ». Mais ce qui est dit du fonctionnaire mort dont Hawthorne, grâce à « un petit rouleau de papier sale », dit tenir toute l'histoire, le définit précisément comme un fantôme, et nous est une vérification des hypothèses que j'ai exposées.

De sa main de fantôme, la silhouette obscurément aperçue, mais majestueuse, m'avait transmis l'écarlate symbole et le petit rouleau de manuscrit qui expliquait tout. De sa voix de fantôme, il m'avait exhorté, au nom sacré de mon devoir filial et du respect que je lui portais—lui qui pouvait raisonnablement se considérer comme mon ancêtre officiel—, à communiquer au public ses élucubrations moisies et mangées des mites. « Fais-le » [*do this*], dit le fantôme de Monsieur l'Inspecteur Pue [...] Mais je t'en conjure, en ce qui concerne la vieille Madame Prynne, laisse au souvenir de ton prédécesseur le crédit qui lui revient ! » Et je dis au fantôme de Monsieur l'Inspecteur Pue : « Je le ferai » [*I will*].

On peut en juger, tout est bien véritablement dit dans ce paragraphe. Ecrite après le roman, l'histoire de « La Maison de la Douane » répète et corrobore ce que nous avons dit de la fantasmagorie de *La Lettre Ecarlate* ; le fantôme du père mort apparaît bien comme un des deux inscripteurs de la lettre du fils.

Mais le livre a encore d'autres informations à nous livrer. J'ai parlé plus haut de ce qu'on pouvait appeler l'injonction inconsciente en provenance des parents. Or ici, puisque le père est mort et qu'il s'agit d'un deuil, peut-on vraiment parler du désir de l'Autre, du désir d'un Autre, comme constituant du sujet ? *La Lettre Ecarlate* ne peut-elle se concevoir *seulement* comme le résultat d'un deuil impossible à faire ? Certes. Pourtant il y a Hester, personnage d'épouse, d'amante et de mère. Epouse, je la tiens pour une représentation de la veuve, de celle qui a perdu son mari ; amante, j'ai dit son rôle dans le fantasme, objet d'amour dans le triangle Oedipien. Reste son rôle de mère. Dans ce dernier cas de figure—qui ne limite en rien les autres rôles que Hawthorne lui fait tenir—sa lettre est simplement la marque du veuvage. Une observation fine des vêtements qu'elle porte, tout de grisaille, nous renseigne vite là-dessus. Mère et veuve donc, soit comme la propre mère de Nathaniel Hawthorne dont on sait combien la perte de son époux l'affecta. Aussi peut-on à présent interpréter le trait de l'intrigue si peu réaliste par quoi Hester est tenue au silence par son mari aperçu dans la foule. Si ce mari revenu est bien, dans ce que la situation a d'onirique, le fantôme du père disparu, on peut comprendre que la veuve n'ait rien à dire. *Il* est mort, il n'existe plus ; tout ce qu'il peut faire c'est se manifester au « bénéfice » des vivants, dans leur mémoire ou dans leur imagination, dans leurs rêves ! A eux, les autres, de s'accommoder de son absence, à eux de faire leur deuil !

Mais Hester, qui garde le secret—non plus seulement du retour de Chillingworth, mais d'autre chose--, ce peut être aussi la mère qui ne parle pas à son enfant, ou pas suffisamment, de la mort de son père. Car sur l'explication de ce silence, le roman nous offre tout de même quelques indices : toujours au chapitre XVII, ainsi, lorsque enfin Hester révèle à Dimmesdale la véritable identité de Chillingworth, Hawthorne lui fait dire, parlant de son silence jusque-là : « Un mensonge n'est jamais bon, quand bien même la mort menace de l'autre côté [*though death threatens on the other side*]! » La formulation est curieuse, mystérieuse presque, mais ce qu'elle a de sens caché, cet « autre côté » qui paraît bien toucher au monde des morts, ne semble pas échapper à Dimmesdale. Sa réaction, quelques lignes plus loin, dit toute sa colère :

Il n'y eut jamais regard plus noir ou plus féroce que celui qu'Hester rencontra alors.

J'ai traduit « noir et féroce froncement de sourcils » [*a blacker and fiercer frown*] par « regard » car ici ce sont les adjectifs qui comptent. « Noir » et « féroce », oui, pendant un instant celui que j'appelle le « fils » est furieux. Qu'est-ce à dire ? Eh ! bien, je crois qu'il y a là un reproche fait à la mère, la vraie mère de l'écrivain, soit de n'avoir pas réussi à faire son propre deuil, soit de n'avoir pas suffisamment aidé son fils à faire le sien. Deux paragraphes plus loin, d'ailleurs, Dimmesdale le dit sans ménagement : « Femme, femme, de cela tu es responsable [*accountable*] ! Je ne puis te pardonner ! »

De là à penser que la mère s'est déchargée sur l'enfant de son propre deuil, de là à dire que fut ainsi inscrit un désir donné, désir, bien sûr inconscient, du parent vers l'enfant, n'est pas une supposition absurde et nous fait avancer jusqu'au dernier chapitre, celui où le pasteur—père et fils à la fois, je l'ai dit—révèle sa propre lettre.

Encore une fois, que disent les mots ? La fin de la tragédie est connue, car c'est bien d'une tragédie qu'il s'agit. Héros de ce jour de fête qu'est pour la Colonie l'installation du nouveau Gouverneur, Dimmesdale vient de prononcer un sermon si inspiré qu'il a laissé la foule fascinée muette d'admiration. Et le voilà ensuite, après ce triomphe, qui s'avance d'un pas chancelant vers Hester et sa petite fille. Elles n'ont pu suivre la prédication que de loin, presque réfugiées au pied du fameux pilori où l'histoire a commencé. Il a de la peine à marcher, pâle et épuisé, et plusieurs fois le narrateur remarque combien il porte en lui la mort : « Ses traits sont à peine ceux d'un vivant, teintés de mort [*with such a deathlike hue*] ». Lentement, il avance, d'un mouvement «qui ressemblait plutôt à l'effort incertain d'un bébé, les bras de la mère en vue, grand ouverts pour l'inciter à faire un pas de plus. ». Et lorsque enfin il atteint le pilori, c'est-à-dire a rejoint la mère et l'enfant, il proclame à la foule sa grande faute.

Regardez, regardez la lettre écarlate que porte Hester ! Elle vous a tous fait trembler ![...] Mais il y avait quelqu'un au milieu de vous, dont le péché et l'infamie ne vous ont nullement fait trembler !

.....
Et à présent, à l'heure de la mort, le voici devant vous ! Il vous demande de regarder à nouveau la lettre écarlate de Hester. Et il vous dit qu'aussi mystérieuse et horrible qu'elle soit, elle n'est que l'ombre de celle qu'il porte sur sa propre poitrine [...]

.....
D'un geste convulsif, il arracha son plastron [*his ministerial band*] da sa poitrine. Et la lettre fut révélée [*It was revealed*] !

Tel est ainsi le moment de la catharsis : en révélant ce qu'il appelle sa faute, le personnage de Hawthorne met fin à son angoisse, du moins peut-on croire que c'est là le sens de la représentation mise en scène par l'écrivain ; et c'est en tout cas une première signification du caractère public de cette révélation. Mais surtout, et cela est sans doute plus important, en la parlant, en la verbalisant, il l'assume, c'est-à-dire la reconnaît et la chasse ainsi de ce qui en lui était inconscient. Et bien sûr, pour nous, en ce vingt et unième siècle, cette faute n'est peut-être pas tant un péché qu'une composante classique, depuis Freud, de la psyché humaine. J'ai dit plus haut en quoi *La Lettre Ecarlate* pouvait être considéré comme une tragédie Oedipienne : la découverte de la « faute » fait partie du tableau. Comme l'expiation qui suit.

Si à présent nous revenons sur les détails de la scène, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer combien la lettre de Dimmesdale est différente de celle de sa compagne. En vérité, il y a deux lettres et la seconde, celle que le pasteur porte non seulement sur la poitrine, mais *dans* sa chair, est d'une toute autre nature que celle d'Hester. Hawthorne le dit en toutes « lettres », on vient de le lire, la première, « n'est que l'ombre » de l'autre. Que faut-il entendre par là ? Nous l'avons vu en commençant, la lettre que porte la jeune femme n'est rien d'autre que le signe des lois de la cité. Cela permet de comprendre pourquoi Hester peut la subvertir, en devenant à la fin de l'histoire un modèle pour cette même cité. Qu'elle n'y parvienne qu'après de longues années de souffrance et après avoir fait pénitence (ce qui ne veut d'ailleurs pas du tout dire qu'elle s'est repentie), change peu de choses à l'affaire, Hawthorne, à travers elle, nous donne son avis—critique—sur les lois en question. C'est dire que dans ce cas particulier il sait ce qu'il fait, bref que ce jugement, pas si implicite que cela, a été passé en toute conscience.

Ce qui change avec l'apparition de la lettre de Dimmesdale, c'est qu'elle est restée cachée depuis le début, c'est-à-dire comme refoulée. C'est tout le sens du dépit que manifeste le vieux Chillingworth, qui s'écrie, agenouillé auprès du pasteur qui se meurt :

« Tu m'as échappé », répéta-t-il plusieurs fois, « Tu m'as échappé ! »

Mais à quoi le fils a-t-il échappé ? Eh ! bien, tout simplement, à l'emprise de ce père mort dont l'absence provoquait jusque-là l'angoisse de l'enfant qui s'en croyait coupable : en reconnaissant son désir, Dimmesdale prive l'absent du pouvoir qu'il avait sur lui. Et si on veut un argument de plus—puisque, c'est vrai, le vieux bonhomme est encore là, et ne disparaîtra que plus loin—, il n'est que d'observer le portrait qu'Hawthorne trace de lui dans la scène : « [...] les traits vides [*blank*] et sans couleur [*dull*], d'où la vie semblait s'être retirée. » Déjà, il est comme un cadavre !

Ecrire « Tu m'as échappé ! », ainsi, c'est mettre en lumière ce qu'on peut entendre par « désir de l'Autre », même si « désir » ici demande quelque précision, puisqu'il ne faut y voir ni souhait ni une volonté consciente et simplement l'explicitation de ce qui fut la cause de l'angoisse de l'enfant. Et c'est finalement tout à fait conforme au concept : il n'y a rien de conscient là-dedans.

A partir de là, on comprend mieux pourquoi Hawthorne peut écrire que « cette grande scène de douleur, dans laquelle l'enfant sauvage avait un rôle, avait donné naissance [*developed*] à tout ce qu'il y avait de sympathie en elle », ce qui est explicité avec la plus grande clarté lorsque Pearl, enfin, va déposer un baiser sur la joue de son père mourant. L'enfant est

sauvé(e) et en a terminé avec l'angoisse. Du moins c'est ce qu'Hawthorne a dû consciemment souhaiter et c'est ce qu'il dit : « [...] la mission de Pearl comme messagère de l'angoisse était accomplie. ».

Au reste, dans la partie intitulée « Conclusion »--comme si ce n'était plus vraiment un chapitre, un Acte, de la tragédie--, Hawthorne s'explique de plusieurs manières sur le sens de ce que nous venons de lire. Tout se termine, on s'en souvient, au dernier paragraphe du livre, par la représentation de deux tombes, et, à la dernière ligne, par la découverte d'un blason qui, s'il ne donne pas exactement un nom au père mort, en figure l'existence d'une manière concrète. (11) Le roman de Hawthorne retrace inconsciemment la longue quête d'un enfant qui tente de donner *corps* à un père disparu sans laisser de trace. C'est la recherche d'un tombeau pour le père, la recherche, je l'ai dit, d'un signe qui atteste de sa réalité. De ce point de vue : mission accomplie. En ce qui concerne un souhait, *conscient*, d'harmonie, sinon de bonheur, c'est la paix retrouvée et sans doute la fin d'un deuil difficile.

C'est dire que « l'enfant » peut enfin se débarrasser des fantômes qui jusque-là le hantaient. Et en effet, dans ces dernières pages, on peut faire mourir le père, ou, au moins, cette mauvaise partie du parent qui accablait l'enfant. Chillingworth ne survivra pas au pasteur (12) et sa mort est dite en des termes qui ne trompent pas : « décomposé, desséché [*withered up, shrivelled away*], et disparaissant presque au regard des mortels, tel une mauvaise herbe déracinée qui se desséchait au soleil. ». On le renvoie à son état premier, celui de cadavre.

Pour ce qui est de la lettre, cependant, les choses sont moins faciles ; quels que soient les éclaircissements donnés il reste encore quelques zones d'ombre et quelques questions :

Nous avons donné toute la lumière que nous pouvions acquérir sur ce que prédisait le signe [*portent*], et effacerions avec joie l'empreinte profonde qu'il a laissée sur notre esprit [*brain*] ;

On aura remarqué le conditionnel ; c'est un fait, il reste encore quelques traces...

C'est dire que nous n'en avons pas fini avec ce qui ressortit à l'inconscient. Certes, l'effet cathartique de l'écriture a joué, c'est incontestable, mais cette catharsis n'a joué que jusqu'à un certain point. Cela, c'est l'écriture elle-même qui le dit...il y a des signes à lire, encore, et quelques révélations à reconstruire. Car si nous avons compris ce qu'était une « lettre », et ce qu'à peu près pour Hawthorne elle signifiait, nous ne devons pas oublier de chercher encore à comprendre et de dire d'où elle provenait, ce qui sans doute est l'essentiel.

J'ai déjà avancé une hypothèse quant à la provenance de la lettre du fils. Confrontée à un deuil peut être pour elle impossible, la mère de l'écrivain aurait inconsciemment demandé au fils d'accomplir pour elle ce deuil. Ainsi s'expliqueraient les passages où Hawthorne parle de la transmission de ce qu'on peut appeler un héritage et qui serait l'élément constitutif du désir inconscient de tout « sujet ». Au chapitre XVI, dans la forêt, Hester s'interroge sur la relation—symbolique bien entendu—que sa fille a avec le soleil, le père à savoir :

[...] le soleil disparut ; ou, à en juger par l'expression radieuse [*bright*] qui dansait sur le visage de Pearl, sa mère aurait pu imaginer que l'enfant l'avait absorbé [*had absorbed it into herself*], et le rendrait, le renverrait [...] lorsqu'elles plongeraient dans l'ombre plus profonde. Aucune autre qualité [*attribute*] ne lui donnait autant le sentiment qu'il y avait en Pearl une vigueur nouvelle--qui ne lui avait pas été

transmise[*untransmitted*]—que cette vivacité d'esprit jamais en défaut ; elle n'avait pas la maladie de la tristesse, dont presque tous les enfants, de nos jours, héritent, de la même façon que la tuberculose [*scrofula*], des maux de leurs ancêtres.

Le passage n'est pas sans lourdeur, peut-être parce qu'il fait entendre des vérités difficiles à dire, mais il est tout de même sans équivoque. J'y trouve d'abord le portrait sans mystère d'une enfant solaire, sans doute parce qu'elle ressemble au père, et on ne peut douter qu'il s'agisse d'Una Hawthorne ; ensuite, je lis dans le passage le souhait compréhensible d'un père qui voudrait que sa fille n'ait pas hérité de sa propre propension à la tristesse, ce qui pourrait bien expliquer « vigueur *nouvelle* » et ce curieux « *untransmitted* ». Enfin, il y a tout de même dans ce discours sur l'héritage reçu des parents une autre dimension, comme le sous-tendant, et c'est ce qui intéresse le plus notre interprétation. Je fais allusion au ton général du passage, qui est celui du déni. Et ce déni, qui est déjà du désir, ne désigne rien d'autre en définitive que le contraire de ce que est nié, à savoir que les enfants héritent aussi « des maux de leurs ancêtres » !

Ce serait cet héritage que représenterait à la fin du livre le sacrifice expiatoire du pasteur, véritable *mort par identification*, tandis que le narrateur se détache sinon tout à fait de ce personnage, du moins se tourne avec plus de force vers Pearl et Hester qui, elles, seront « sauvées ». C'est une conclusion qui a pu paraître mièvre, peu convaincante et trop facile—la critique l'a laissé entendre--, mais elle n'est pas cependant sans nous faire observer que le fils s'est sacrifié et jusqu'au bout a porté sa lettre. C'est cette lettre qui explique sûrement ce que fut son destin—mais de personnage seulement—et qui peut déjà se lire dans son nom : *Dim*, c'est le manque de lumière, de soleil, et cela évoque la tristesse du deuil, tandis que *dale*, qui est vallon, peut rappeler que pour certains la vie est bien une « Vallée de Larmes ». Telle est sans doute la leçon implicite inconsciemment désirée par le romancier, et qu'il « sauve », je viens de le dire, Pearl et sa mère n'est pas sans signification. Tel est sans doute le sens, à la dernière page, de cette autre « mission » (13) qu'Hawthorne confie à une Hester qui lui ressemblerait :

Du mieux qu'elle pouvait, Hester consolait et conseillait [ces femmes venues la voir] . Et elle leur assurait aussi qu'elle était profondément convaincue que, en quelque temps moins sombre [*at some brighter period*], quand le monde, plus mûr, y serait enfin prêt [*when the world should have grown ripe for it*], avec l'accord du Ciel [*in Heaven's own time*], une nouvelle vérité serait révélée, qui fonderait toute la relation entre l'homme et la femme sur le sol plus sûr d'un bonheur qui serait mutuel. Plus tôt dans sa propre vie, Hester avait en vain imaginé qu'elle-même pourrait être cette prophétesse envoyée du destin, mais avait depuis longtemps reconnu l'impossibilité que quelque mission touchant à une vérité divine et mystérieuse soit confié à une femme souillée par le péché [*to a woman stained with sin*] [...]

Certes, Hawthorne parle ici de la femme et de l'homme, de l'amour—et de la haine, du reste, un peu plus haut--...et même d'un Ciel qui donnerait son accord, mais « prophétesse » vaut tout de même qu'on souligne le terme, où je fantasme en lisant le passage comme une prédiction de l'arrivée de Freud et de sa découverte, « nouvelle vérité », même si cette vérité ne nous rend pas la tâche facile.

NOTES

1. Texte de la communication faite au 13^{ème} colloque du Centre d'Anthropologie Littéraire de l'Université Paris 7-Denis-Diderot (Institut Charles V) les 29 et 30 janvier 2010.
2. J'ai souligné cette préoccupation qui touche nos déterminations dans deux articles relatifs au *Séminaire XXIII, Encore (Gradiva, Volume IX, Numéro 2 et Volume X, Numéro 1, « Comment ne pas se faire des nœuds avec les nœuds de Lacan »)*.
3. Voir par exemple à ce sujet Michael David Bell, « Arts of Deception : Hawthorne , 'Romance' and *The Scarlet Letter*, *New Essays of The Scarlet Letter*, sous la direction de Michael J. Colacurcio, Cambridge University Press, 1985, 29-56.
4. En fait, c'était les lettres Ad (pour adultère) que les condamné(e)s devaient porter sur leur vêtement.
5. Aux chapitres III et IV, par exemple, ou encore, plus discrètement, au chapitre XVII.
6. Sur ce sujet, on consultera l'article de Pierre Met : « La Lettre du désir : *La Lettre Ecarlate* de Nathaniel Hawthorne », in *Nathaniel Hawthorne : La fonction éthique de l'œuvre*, de Annick Deperray et Adrian Harding, Paris : Publibook, 2006, 105-122.
7. Aller au-delà des mers...comme le père, bien évidemment ; c'est-à-dire encore, même au cœur de cette exhortation à se libérer, le rejoindre au fond des océans ! A la page suivante, vers la fin du même chapitre, on parle de la mer en des termes qui ne trompent guère, c'est Hester, à nouveau, qui conseille : « *But thou shalt leave it [your misery] behind thee ! It shall not cumber thy steps [...]; neither shalt thou freight the ship with it, if you prefer to cross the sea. Leave this wreck and ruin here where it hath happened !* » (Mais tu laisseras [ton malheur] derrière toi ! Il ne viendra pas entraver tes pas [...]; et tu n'encombreras pas davantage ton navire avec lui, si tu préfères traverser les mers. Laisse ce naufrage et ce désastre où ils se sont produits !) Force de la résistance !
8. Mais n'allons pas trop vite et ne confondons pas ; je parle ici de la lettre simplement comme signe général du désir inconscient et non plus du désir particulier qui prend l'enfant pour objet. Ce que le refus de Pearl me semble représenter dans l'épisode mentionné c'est que sa mère en se débarrassant, comme en un déni, de sa lettre, c'est-à-dire de ce que son désir a été, en viendrait à nier l'existence de l'enfant, dont on a bien vu qu'elle *est* la lettre.
9. On sait combien la mère de Hawthorne fut affectée par la mort de son mari ; elle retourna, avec ses trois enfants, chez ses parents, et mena là une existence de recluse.
10. Ce qui bien sûr n'exclut pas qu'Hawthorne, qui venait de perdre son poste, n'y ait réglé quelques problèmes. A la sortie du livre, en vérité, cet aspect de « The Custom House » attirera beaucoup l'attention et fut même l'objet de polémiques.
11. A l'avant dernière page du livre, parlant de Pearl et de sa mère—qui ont traversé les mers—et se demandant ce qu'elles sont devenues, le narrateur nous offre une belle image

où le *nom*, là encore, est mentionné : « Pendant des années, bien qu'une vague nouvelle trouve de temps en temps son chemin à travers la mer—telle une épave informe rejetée sur la rive, portant des initiales et un nom—aucune information que l'on puisse dire incontestablement authentique ne parvint. »

12. En fait, belle identification à l'envers, le fils ici ayant précédé le père.

13. Mission qui n'est sûrement pas « impossible »--tant pis pour le mauvais jeu de mots—mais qui jamais n'est facile !