

De l'idéalisme en Amérique : Emerson, Poe, Hawthorne

Thomas CONSTANTINESCO
Université Paris Diderot
LARCA (UMR 8225)

Qu'en est-il de l'idéalisme en Amérique vers le milieu du XIX^e siècle ? Qu'en est-il de la métaphysique de l'idée, qui sous-tend et travaille la philosophie occidentale de Platon à Hegel, lorsqu'elle traverse l'Atlantique ? Plus largement, si l'on en croit justement Hegel pour qui « toute vraie philosophie est un idéalisme¹ » : qu'en est-il de la philosophie américaine au XIX^e siècle ? Y a-t-il même une philosophie américaine ? Dans un ouvrage sur Thoreau et *Walden*, Stanley Cavell, qui a beaucoup contribué à faire entendre les voix philosophiques américaines, en particulier celles d'Emerson et de Thoreau, a suggéré que l'Amérique, à tout le moins au XIX^e siècle, ne s'était pas exprimée philosophiquement, sinon dans les élans métaphysiques de sa plus grande littérature : « *Why has America never expressed itself philosophically? Or has it – in the metaphysical riot of its greatest literature?* » (« Pourquoi l'Amérique ne s'est-elle jamais exprimée philosophiquement ? Ou bien l'a-t-elle fait – dans la tourmente métaphysique de sa littérature la plus grande² ? »). Cela revient à se demander ce qu'il en est de l'idéalisme, non seulement une fois atteintes les rives du Nouveau Monde, mais aussi une fois que la philosophie s'est établie, fût-ce provisoirement, en littérature, c'est-à-dire comment l'idéalisme se traduit en passant d'un continent et à l'autre, mais aussi en empruntant de nouvelles formes d'écriture. Polysémique, la belle formule de Cavell, « *the metaphysical riot of its greatest literature* », désigne la littérature américaine – et même sa « grande » littérature, pour autant que l'on parvienne à en cerner les contours – comme le lieu d'un élan métaphysique, d'une « tourmente », dit la traduction française, ou plus exactement comme le lieu d'un emportement, certes joyeux, mais difficilement contrôlé, voire incontrôlable (c'est notamment le sens de l'adjectif *riotous* dans l'expression *riotous living*), et même comme le théâtre d'une véritable insurrection (qui est le sens politique ou social du mot *riot*). La littérature serait donc le lieu où la philosophie vient s'écrire et se dire, mais aussi où elle s'emporte et se laisse emporter, où elle

1. G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, trad. fr. Bernard Bourgeois, Paris, Vrin, 1970, t. 1, p. 360.

2. Stanley Cavell, *The Senses of Walden: An Expanded Edition*, San Francisco, North Point Press, 1992, p. 33 ; *Sens de Walden*, trad. fr. Bernard Rival et Omar Berrada, Courbevoie, Théâtre Typographique, 2007, p. 39-40.

déborde d'elle-même et se fait déborder par le mouvement de la pensée que porte en lui le texte littéraire. Faire droit à pareille hypothèse, c'est suggérer que la mise en texte, la mise en écriture de l'idéalisme dans les œuvres américaines du XIX^e siècle conduirait à sa mise en tension, et peut-être, au bout du compte, à sa mise en échec et à son renversement, un peu comme Nietzsche rêvait d'opérer, quoique depuis l'enclos même de la philosophie, un « renversement du platonisme » qui était déjà un renversement de l'idéalisme³.

Il s'agira dans ce qui suit d'observer trois exemples d'un tel « emportement » ou « débordement » de l'idéalisme dans et par la littérature américaine, ainsi qu'il s'observe chez Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Edgar Allan Poe (1809-1849) et Nathaniel Hawthorne (1804-1864), dans des textes que rassemble d'abord une proximité chronologique. On commencera par une sorte de traité philosophique, *Nature*, publié en 1836, avant d'en venir à deux contes, « The Oval Portrait » (« Le Portrait ovale »), publié pour la première fois en 1842, et « The Birthmark » (« La Marque sur le visage »), écrit en 1843 et publié trois ans plus tard. Il ne s'agit toutefois pas d'envisager une relation d'influence entre ces textes, ni de les rabattre trop rapidement les uns sur les autres, mais de les lire comme autant de confrontations à la question de l'idéalisme où se déploie, me semble-t-il, un scénario analogue. À bien des égards, il y va en réalité de trois idéalismes différents : philosophique, esthétique et scientifique, et l'on pourra objecter que, dans les deux derniers, chez Poe et Hawthorne, l'idéalisme s'entend dans un sens plus figuré, moins immédiatement technique, que chez Emerson. Je me propose cependant de montrer que, dans les trois cas, il est question du rapport de l'esprit à la nature et à la vie, et la logique de l'idéalisme qui s'expose consiste pour l'esprit à faire aussi bien, sinon mieux, que la vie elle-même, à s'arroger son pouvoir de création, ce qui résulte à chaque fois en une disparition, une mise à mort, de l'objet sur lequel s'exerce la pulsion idéaliste : pour le dire d'entrée de jeu, l'idéalisme serait ici celui d'une puissance de mort dissimulée sous les apparences d'un art de la vie.

Emerson : la nature idéalisée⁴

L'année où Poe publie pour la première fois son « Portrait ovale », en 1842 donc, Emerson prononce une conférence intitulée « The Transcendentalist » dans laquelle il entreprend de définir le mouvement philosophico-littéraire qui porte ce nom dans une référence assez confuse au

3. Sur Nietzsche et le renversement du platonisme, voir la critique que propose Heidegger dans « Dépassement de la métaphysique », *Essais et conférences*, trad. fr. André Préau, Paris, Gallimard, « Tel », 1997.

4. Cette section reprend, dans une version condensée, l'analyse de *Nature* que j'ai proposée dans *Ralph Waldo Emerson. L'Amérique à l'essai*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, « Offshore », 2012, p. 38-52.

transcendantal kantien, mouvement dont Emerson est alors, un peu à son corps défendant, la principale figure. Au début de ce texte, il déclare sans détour : « *What is popularly called Transcendentalism among us, is Idealism; Idealism as it appears in 1842.* » (« Ce qui, parmi nous, est populairement appelé Transcendantalisme est en fait l'Idéalisme ; l'Idéalisme tel qu'il apparaît en 1842⁵. ») Et il oppose cet idéalisme à ce qu'il appelle la perspective « matérialiste », c'est-à-dire à une forme exacerbée d'empirisme qui ne conçoit d'autre réalité que sensible et d'autre origine de la connaissance que les sens :

As thinkers, mankind have ever divided into two sects, Materialists and Idealists; the first class founding on experience, the second on consciousness; the first class beginning to think from the data of the senses, the second class perceive that the senses are not final, and say, the senses give us representations of things, but what are the things themselves, they cannot tell. The materialist insists on facts, on history, on the force of circumstances, and the animal wants of man; the idealist on the power of Thought and of Will, on inspiration, on miracle, on individual culture.

Comme penseurs, les êtres humains se sont de tout temps divisés en deux sectes, les matérialistes et les idéalistes ; la première classe se fonde sur l'expérience, la seconde sur la conscience ; la première classe commence à penser à partir des données des sens, la seconde perçoit que les sens ne sont pas absolus et avance que, si les sens nous donnent des représentations des choses, ce que sont les choses elles-mêmes, ils ne peuvent nous le dire. Le matérialiste insiste sur les faits, sur l'histoire, sur la force des circonstances et sur les besoins animaux de l'homme ; l'idéaliste privilégie le pouvoir de la Pensée et de la Volonté, l'inspiration, le miracle, la culture individuelle⁶.

Pour minimale qu'elle soit, cette définition permet de relire le texte fondateur du transcendantalisme que constitue *Nature* comme un manifeste idéaliste, comme une entreprise de défense et illustration de l'idéalisme tel qu'Emerson le reçoit des romantiques anglais d'une part (Coleridge, Wordsworth et Carlyle, ce dernier lui ayant d'ailleurs soufflé le nom de « transcendantalisme » dans une lettre en 1835) et de Victor Cousin d'autre part⁷.

D'abord imaginé comme un traité naturaliste, triple vestige de la visite d'Emerson au Jardin des Plantes en 1833, de sa découverte émerveillée des classifications de Cuvier et Jussieu et de son rêve éphémère d'embrasser une

5. Ralph Waldo Emerson, « The Transcendentalist », *Essays and Lectures*, éd. Joel Porte, New York, Library of America, 1983, p. 193 ; « Le transcendantaliste », *Essais*, trad. fr. Anne Wicke, Paris, Michel Houdiard, 2005, p. 13.

6. Ralph Waldo Emerson, « The Transcendentalist », éd. cit., p. 193 ; « Le transcendantaliste », éd. cit., p. 13.

7. Sur le rapport d'Emerson aux romantiques anglais, voir Kenneth Marc Harris, « Reason and Understanding Considered: Coleridge, Carlyle, Emerson », *Essays in Literature*, n° 13, Fall 1986, p. 263-281 ; Bruce Bégout, « Le transcendant et le transcendantal : une lecture croisée de Coleridge et d'Emerson », *Revue française d'études américaines*, n° 91, février 2002, p. 61-79 ; David Greenham, *Emerson's Transatlantic Romanticism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012 ; Samantha Harvey, *Transatlantic Transcendentalism. Coleridge, Emerson, and Nature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013. Sur Emerson et Victor Cousin, voir Joseph Urbas, « In Praise of Second-Rate Philosophy: Reassessing Victor Cousin's Contribution to Transcendentalism », *Revue française d'études américaines*, n° 140, 2015, à paraître.

carrière de naturaliste, le livre se présente plutôt comme un bref ouvrage philosophique (à peine plus d'une quarantaine de pages) qui se donne pour ambition de proposer « une théorie de la nature » qui en explique la totalité des phénomènes, dévoile le secret de leur ordonnancement et permette de comprendre « les lois de la vie », ce qu'il appelle dans son Journal « le principe renversant de la vie » (« *the upheaving principle of life*⁸ ») :

All science has one aim, namely, to find a theory of nature. We have theories of races and of functions, but scarcely yet a remote approach to an idea of creation. We are now so far from the road to truth, that religious teachers dispute and hate each other, and speculative men are esteemed unsound and frivolous. But to a sound judgment, the most abstract truth is the most practical. Whenever a true theory appears, it will be its own evidence. Its test is, that it will explain all phenomena.

Toute science possède un but, à savoir l'élaboration d'une théorie de la nature. Nous avons des théories sur les races et les fonctions, mais c'est à peine si nous nous faisons une très lointaine idée de la création. Nous sommes à présent si éloignés du chemin de la vérité que les professeurs de religion se disputent et se haïssent les uns les autres, et que les hommes de pensée sont jugés insanes et frivoles. Mais pour un jugement sain, la vérité la plus abstraite est en même temps la plus pratique. Toutes les fois qu'une théorie véridique apparaît, elle est à elle-même sa propre preuve. Le critère de sa validité est qu'elle est à même d'expliquer tous les phénomènes⁹.

Selon une perspective qui peut sembler dans un premier temps plus utilitariste qu'idéaliste, la nature y est envisagée à partir de ses différents usages pour l'homme, au fil d'une progression qui opère toutefois une série de « déréalisations » de son objet (*unrealized* est le mot qu'emploie Emerson¹⁰), car la nature apparaît de plus en plus immatérielle à mesure que l'on avance dans la lecture : elle est initialement présentée comme un réservoir de « marchandises » (*commodity*), puis comme une source de « beauté », un « langage », une « discipline » et, pour finir, comme un « idéalisme », avant que le lecteur n'en arrive aux derniers chapitres respectivement intitulés « Spirit » et « Prospects ». Au bout du compte, la nature est littéralement idéalisée, réduite à une idée au moyen d'abstractions successives, de sorte que *Nature* semble bel et bien opérer ce que la conférence de 1842 appelle le « transfert du monde dans la conscience » (« *this transfer of the world into the consciousness*¹¹ ») qui caractérise la perspective idéaliste ou transcendantaliste : « *One after another, his victorious thought comes up with and reduces all things, until the world becomes, at last,*

8. Ralph Waldo Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, éd. William Gilman, Alfred R. Ferguson, George P. Clark *et al.*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University, 1960-1982, t. 4, p. 199. Nous traduisons.

9. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, dans *Essays and Lectures*, *op. cit.*, p. 7 ; *La Nature*, trad. fr. Patrice Oliete Loscos, Paris, Allia, 2004, p. 9.

10. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, éd. cit., p. 34.

11. Ralph Waldo Emerson, « The Transcendentalist », éd. cit., p. 195 ; « Le transcendantaliste », éd. cit., p. 17.

only a realized will, – the double of man » (« L'une après l'autre, sa pensée vient à bout de toutes choses et les réduit à sa merci, jusqu'à ce qu'à la fin le monde ne soit plus qu'une volonté réalisée, la réplique exacte de l'homme¹² »).

Un tel transfert, une telle idéalisation, s'autorise d'un postulat, à savoir que les choses de la nature sont des symboles de l'esprit. C'est en posant la corrélation entre la matière et la conscience, l'identité du sujet et du monde, que le cercle herméneutique émersonien peut à la fois s'ouvrir et se refermer. Connaître la nature, c'est en traduire les formes opaques en signes transparents et intelligibles par l'esprit. Observer la nature, c'est pour le sujet contempler sa propre image et se reconnaître sous la forme d'une projection extériorisée de lui-même. La théorie des correspondances qui organise l'ensemble des phénomènes naturels (« *this radical correspondence between visible things and human thoughts* » [« cette correspondance radicale entre les choses visibles et la pensée humaine¹³ »]), et qu'Emerson emprunte au théosophe suédois Emmanuel Swedenborg, relève d'une logique de l'absolu, et même d'une logique du savoir absolu. C'est ce qui permet à Emerson de rapprocher l'année suivante en 1837 dans « The American Scholar » deux propositions *a priori* antithétiques : « *in fine, the ancient precept, "Know thyself," and the modern precept, "Study nature," become at last one maxim* » (« Et c'est ainsi que, *in fine*, le vieux précepte, "Connais-toi toi-même", et le nouveau précepte, "Étudie la nature", deviennent une seule et même maxime¹⁴ »). Autrement dit encore, la connaissance que procure l'étude de la nature n'est autre que celle du sujet lui-même et constitue la totalité du savoir.

C'est là qu'Emerson franchit un pas de plus : si la nature n'est que le reflet de l'esprit, cela ne signifie-t-il pas qu'elle en est au fond le produit ? En concevant la nature comme n'ayant d'autre existence que dans et par « l'apocalypse de l'esprit » (« *the apocalypse of the mind*¹⁵ »), le sujet s'invente comme démiurge ; il « se » crée créant le monde. L'entreprise naturaliste se révèle alors concomitante de l'auto-engendrement du sujet et ce fantasme autopoïétique se substitue au processus d'identification du sujet à lui-même, portant ce dernier au-delà du stade du miroir auquel la logique idéaliste ou idéalisante du texte avait paru jusque-là le cantonner. Or ce fantasme repose sur un scénario quasi œdipien où le naturaliste, grand prêtre des correspondances, s'efforce de « débrouiller l'énigme de l'apparence matérielle et maternelle de mère-nature pour y déceler en anamorphose les traits du

12. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, éd. cit., p. 28 ; *La Nature*, éd. cit., p. 49.

13. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, éd. cit., p. 22 ; *La Nature*, éd. cit., p. 35.

14. Ralph Waldo Emerson, « The American Scholar », *Essays and Lectures, op. cit.*, p. 56 ; « L'intellectuel américain », *Essais, op. cit.*, p. 41-42.

15. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, éd. cit., p. 32. Dans la traduction de Patrice Oliete Loscos, cette formule est rendue par « une vision de l'esprit » (éd. cit., p. 58).

visage de Dieu le père¹⁶ ». C'est ainsi que l'on peut comprendre la métaphore centrale de l'ouvrage où, au contact de la nature, le sujet fait l'expérience d'une épiphanie extatique : « *I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God.* » (« Je deviens une pupille transparente ; je ne suis rien ; je vois tout ; les courants de l'Être universel circulent à travers moi ; je suis une partie ou une parcelle de Dieu¹⁷ »). La « transparence » promise au terme du processus d'idéalisation de la nature s'apparenterait donc à la transfiguration d'une figure parentale dans l'autre, comme le suggère le jeu auquel se prête le signifiant *trans-parent*. Sous couvert toutefois de garantir « la transmutation de mère-nature en une surnature où Dieu le Père transparait à visage découvert¹⁸ », l'opération de traduction transparente ou « trans-parentale » de la nature permet en réalité au naturaliste d'engloutir mère-nature pour mieux s'enfanter lui-même et renaître à la place du père. Réduit à néant (« *I am nothing* ») et pourtant omnivoyant, voire omnipotent (car le signifiant de la pupille, *eye-ball*, laisse entendre en filigrane *I be all* : je suis la totalité du monde), le « je » s'approprie l'univers et le dévore de son regard avide pour mieux le restituer sous une forme idéalisée, c'est-à-dire transparente. Ainsi, le sujet « se » produit produisant simultanément la nature et le texte. La création poétique devient la matrice de toute création et l'art apparaît comme la vérité de la nature, qui se présente enfin dans le texte en toute transparence.

L'impératif de transparence implique toutefois que le texte devienne lui-même une interface translucide, qu'il s'abolisse en tant qu'opérateur de traduction, pour donner un accès immédiat à la vérité. Le modèle d'une écriture transparente requiert l'effacement de la langue elle-même et l'écriture de la nature n'aurait dès lors d'autre forme que celle de sa propre disparition. En ce sens, *Nature* repose sur un rêve d'effacement conjoint de la nature et de la langue où, sous couleur de traduire la matière en réalité spirituelle, le langage aurait pour fonction d'escamoter le réel et de disparaître avec lui : ultime ruse de la langue qui se convoque elle-même pour mettre en scène et en œuvre sa propre fin. Créée sur le modèle de l'œuvre, la nature est éliminée pour laisser la place au texte de *Nature* qui, pour remplir son office d'élucidation du secret de la nature, doit nécessairement s'évanouir à son tour. La nature comme *Nature* étant le produit d'un même sujet pensant et écrivant, l'exécution de l'œuvre s'entend ici à tous les sens du terme, ce que rappelle discrètement le terme anglais de *translation* dont l'un des sens désigne, non pas la transposition d'une langue dans une autre ou d'un code sémiotique dans un autre, mais le

16. Michel Imbert, « La perte de la transparence », *Cahiers Charles V*, n° 37, octobre 2004, p. 98. Emerson décrit à plusieurs reprises la nature sous les traits d'une mère nourricière (« *my beautiful mother* », p. 28) et l'esprit humain comme une figure paternelle (« *man, in all ages and all countries, embodies [spirit] in his language, as the Father* », p. 21).

17. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, éd. cit., p. 10 ; *La Nature*, éd. cit., p. 14.

18. Michel Imbert, « La perte de la transparence », art. cit., p. 99.

transfert de la terre vers le ciel¹⁹, puis figurativement le passage de vie à trépas. En ce sens, traduire la langue de la nature dans l’idiome idéal de l’esprit reviendrait à lui donner la mort au lieu de rendre compte du « principe bouleversant de la vie » qui l’anime.

Poe et l’idéalisme, ou la vie dans la mort

Que l’idéalisme soit ainsi une puissance mortifère, c’est aussi la leçon qu’Edgar Poe nous invite à retenir dans un conte finalement intitulé « Le Portrait ovale »²⁰, dont le titre initial était toutefois plus explicitement allégorique : « *Life in Death* », la vie dans la mort. L’histoire de ce très court texte est relativement bien connue : avec en toile de fond un décor parodiant les romans gothiques d’Ann Radcliffe, un chevalier blessé accompagné de son valet trouve refuge dans un château abandonné. Il s’installe dans une chambre, fait tirer les rideaux du lit à baldaquins et profite du spectacle offert par les nombreux tableaux accrochés aux murs, tout en lisant leur histoire à chacun dans un ouvrage commodément placé à côté de lui, quand son regard est soudain arrêté par le portrait d’une jeune femme. Moins saisi par « l’exécution de l’œuvre » ou « l’immortelle beauté » du modèle (357/491) que captivé par l’expression qui s’en dégage et qui est celle de la vie elle-même (« une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même » ; en anglais : « *an absolute life-likeness of expression* » [357/492 ; c’est Poe qui souligne]), il cherche à percer le secret du tableau en donnant à lire le récit de sa composition tel qu’il figure dans le volume qu’il tient à la main. C’est à ce récit dans le récit que je voudrais m’intéresser à présent, non sans avoir observé auparavant que l’opération de mise en abyme répète et prolonge la structure d’enchâssement qui caractérise ce conte, puisque le portrait est mis en relief par son cadre ovale « magnifiquement doré et guilloché dans la goût moresque » (357/491), lui-même perçu à travers le cadre délimité par « les grands rideaux de velours noir garnis de crépines qui [entourent] le lit » (356/490). Et il me semble que ces cadrages successifs ne sont pas sans « effet », pour employer un mot cher à Poe qui conçoit l’écriture comme un art de l’effet, sur la lecture que nous sommes invités à faire du processus d’idéalisation à l’œuvre dans le texte²¹. La réduction progressive de la focale et

19. C’est sous ce terme, par exemple, que la *King James Version* de la Bible décrit « l’enlèvement » d’Enoch : « *By faith Enoch was translated that he should not see death; and was not found, because God had translated him: for before his translation he had this testimony, that he pleased God* » (Hebrews 11, 5 ; nous soulignons).

20. Edgar Allan Poe, « The Oval Portrait », éd. G. R. Thompson, *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, New York, Perennial Classics, 2004, p. 355-359 ; « Le Portrait ovale », *Œuvres en prose*, trad. fr. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 490-493. Pour ne pas multiplier les notes, les références au texte de Poe et à sa traduction figureront désormais dans le corps du texte entre parenthèses.

21. Sur l’écriture de Poe comme un art de l’effet, voir Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige*, Paris, Klincksieck, 1991, et *Avec Poe jusqu’au bout de la prose*, Paris, Gallimard, 2009.

L'insistance sur le cadrage de la vision laissent entendre que l'idéalisme chez Poe est aussi fonction d'une pulsion scopique, comme c'est du reste le cas chez Emerson où l'image de l'œil transparent est au cœur du dispositif idéaliste, mais aussi chez Hawthorne où, nous y reviendrons, la *libido sciendi* est indissociable d'une forme de voyeurisme qui s'apparente aussi un refus du toucher, un refus de la corporéité même du corps.

Le récit qui nous est proposé de la genèse du tableau est une histoire classique où l'art vampirise la vie, où l'œuvre s'exécute aux dépens du modèle. C'est aussi, très classiquement, l'histoire d'un triangle amoureux où l'art est la maîtresse exigeante d'un artiste qui décide de lui sacrifier sa femme, laquelle accepte de se soumettre à ce rituel mortifère conformément à son tempérament docile (*humble and obedient, meekly, uncomplainingly*) sont les adjectifs qui la caractérisent [358/492]). Mû par sa passion esthétique, par un désir d'idéal qui confine à l'obsession, l'artiste reste volontairement aveugle aux souffrances endurées par sa jeune épouse²² qu'après avoir enfermée dans « la sombre et haute chambre de la tour », il soumet à la torture de ses « instruments fâcheux », n'ayant d'yeux que pour l'image idéalisée qui prend forme peu à peu sur la toile (358/492). En ce sens, l'idéalisme esthétique consiste à fermer l'œil sur le corps du modèle pour l'ouvrir exclusivement sur l'œuvre. L'excitation du peintre croît à mesure que la jeune femme dépérit et que les forces vitales se translatent du corps au tableau, mais le sadisme qui commande ici l'idéalisme dépend, pour s'exercer, du masochisme du modèle, victime consentante de l'artiste. Au bout du compte et du conte, la femme meurt au moment où la vie dans sa perfection même, dans son idéalité même, s'expose sur la toile. L'idéal prend donc la forme de l'œuvre d'art, *the work*, terme que Baudelaire choisit de rendre par « travail », dont on sait qu'il est étymologiquement apparié à la pratique de la torture. Mais la création de cette œuvre se pense et s'exécute d'abord sur le modèle du travail de l'accouchement, en anglais *labor* (que Baudelaire traduit par « besogne » [358/493]), métaphorisé par la chambre matricielle dans laquelle se déroule la scène. Et l'on perçoit dès lors le fantasme d'appropriation de la puissance féminine d'enfantement qui sous-tend la quête de l'idéal esthétique et qui, en donnant vie au tableau, fait œuvre de mort. La mention par le premier narrateur du conte de « l'exécution de l'œuvre » et de « l'immortelle beauté » du modèle apparaissent rétrospectivement chargés d'une ironie funeste, car l'exécution de l'œuvre requiert évidemment celle du modèle et la préservation de sa beauté immortelle implique de mettre un terme à sa vie mortelle.

Si Poe laisse le soin à son lecteur de tirer lui-même la morale du conte, celle-ci ne semble guère faire de doute : elle consiste non seulement à condamner l'idéalisme esthétique en tant qu'il se pose en rival de la nature et

22. L'expression « *he would not see* » est répétée deux fois et l'auxiliaire de modalité *y* est toujours en italiques comme pour souligner la cécité volontaire du peintre (358/492-493).

affirme que c'est l'art qui fait la vie, mais aussi à confirmer ce que le texte d'Emerson suggérait confusément, à savoir que la question de l'idéalisme est assujettie à la différence sexuelle et s'articule à un désir proprement masculin d'usurper la puissance féminine de création.

Hawthorne et le crime idéal

C'est avec un texte de Hawthorne que s'achève ce rapide parcours des tribulations de l'idéalisme en Amérique, à la fois pour des raisons chronologiques et parce que le scénario idéaliste y fait l'objet d'une mise en œuvre plus complexe que chez Poe où il reste quelque peu schématique. Composé en 1843, quelques mois à peine après le mariage de Hawthorne et de Sophia Peabody en juillet 1842, « The Birthmark », que l'on connaît en français sous le titre de « La Marque sur le visage », peut lui aussi se lire comme le récit d'un idéalisme malavisé qui déplorerait cette fois les conséquences infortunées d'une *libido sciendi* pourtant louable²³. Le conte met en scène Aylmer, un homme de science qui accepte de délaissier sa quête de savoir pour épouser une jeune femme du nom de Georgiana. Peu de temps après, il devient littéralement obsédé par une petite tache de naissance en forme de main sur la joue de sa femme, qu'il avait pourtant à peine remarquée avant leur union. Il y voit le signe de l'inévitable imperfection qui frappe le monde d'ici-bas et qui met l'homme au défi de corriger la Création. Voulant parfaire l'œuvre de la nature, Aylmer enferme sa femme dans son laboratoire et, après une série d'expériences infructueuses, parvient enfin à concocter une potion qui efface la tache honnie, rendant à Georgiana l'éclat d'une beauté sans défaut. Mais si la science triomphe, c'est, comme chez Poe et comme l'on pouvait s'y attendre, au prix de la vie de la jeune femme, qui meurt au moment même où le breuvage fait son office. Contrairement à ce qui se passe dans « Le Portrait ovale », la morale du conte semble toutefois dédouaner Aylmer, dont la seule faute aura finalement été de n'avoir pas compris assez tôt que la perfection n'était pas de ce monde, que l'idéalisme scientifique n'était jamais qu'un horizon de pensée que l'on peut au mieux approcher tangentiellement :

Thus ever does the gross fatality of earth exult in its invariable triumph over the immortal essence which, in this dim sphere of half development, demands the completeness of a higher state. Yet, had

23. Nathaniel Hawthorne, « The Birthmark » / « La Marque sur le visage », *Contes*, Paris, GF-Flammariion, « Bilingue », 1993, p. 156-197. Comme avec le texte de Poe, les citations seront suivies du numéro de page de la version originale et de la traduction entre parenthèses. « The Birthmark » a fait l'objet d'une analyse célèbre par Judith Fetterley qui guide très largement ce qui suit : « Women Beware Science: "The Birthmark" », dans *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indian University Press, 1978, p. 22-33, repris dans *The Scarlet Letter and Other Writings*, dir. Leland S. Person, New York, Norton Critical Edition, 2005, p. 718-726.

Aylmer reached a profounder wisdom, he need not thus have flung away the happiness which would have woven his mortal life of the selfsame texture with the celestial. (196)

Ainsi la lourde fatalité de la Terre exulte en son triomphe invariable sur l'essence immortelle qui, dans notre sphère obscure de demi-développement, a besoin de la pureté d'une condition plus haute. Cependant, si Aylmer avait possédé une sagesse plus profonde, il n'aurait pas ainsi rejeté le bonheur qui aurait tissé son existence mortelle de la trame même de la vie immortelle. (197)

Victime d'une sagesse insuffisante en dépit de tout son savoir, Aylmer serait donc le héros malheureux de cette tragédie de l'idéalisme et Georgiana, une regrettable victime collatérale. Écartelé entre « l'amour de la science » et « l'amour de la femme » (156/157), là où le peintre de Poe avait « déjà trouvé une épouse dans son Art », Aylmer aurait enrôlé le second pour satisfaire le premier, ce qui l'aurait conduit au bout du compte à sacrifier malgré lui Georgiana pour assouvir sa quête de l'idéal. L'insistance sur l'*hybris* qui le saisit à la fin de la nouvelle semble valider cette interprétation tragique de l'idéalisme, car la potion qu'il administre à sa femme n'a pas seulement pour objet de faire disparaître la marque sur son visage, mais elle a tout l'air d'un « philtre d'immortalité » (190/191), comme si Aylmer avait cru pouvoir découvrir le secret de la vie éternelle en même temps qu'il restaurait le visage de Georgiana dans sa pureté originelle. Mais le succès qu'il annonce prophétiquement (« *Success! Success! [...] it is successful* » [194-196]), la « victoire » qu'il proclame dans la version française (« Victoire! Victoire! [...] l'expérience a réussi! » [195-197]) est en réalité le signe annonciateur de sa défaite sur laquelle se conclut le texte : « *he failed to look beyond the shadowy scope of Time, and living once for all in Eternity, to find the perfect Future in the present* » (« il n'avait pas su porter ses regards au-delà du cours du Temps et, vivant une fois pour toutes dans l'Éternité, trouver dans le présent la perfection de la vie future » [196/197]), défaite d'autant plus inéluctable que la réussite promise avait été présentée un peu plus haut négativement comme un échec impossible (« *it cannot fail* » ; « ce ne peut pas être un échec » [190/191]), venant de fait inscrire la faillite au cœur même du rêve idéaliste.

Une telle lecture néglige toutefois largement la forme que prend l'idéalisme dans la nouvelle et notamment la manière dont il s'articule à la question du genre, au sens anglais de *gender*. En effet, il n'est pas indifférent que ce soit un *homme* de science qui soit animé du désir de parfaire la nature, ni que son idéalisme conduise à la mort de sa *femme*. Comme chez Poe, « The Birthmark » suggère que l'idéalisme en Amérique s'ordonne à une politique des sexes où l'amour est l'autre nom de la haine, la science (ou l'art) le nom d'emprunt de la folie et le meurtre le revers de l'idéalisation. De fait, c'est bien la femme, et plus particulièrement la femme en tant qu'épouse, qui est ici source de l'obsession et qui déclenche la pulsion de perfection qui anime Aylmer. En outre, la perfection dont il est question est exclusivement d'ordre

physique, ce qui revient à réduire Georgiana au statut d'objet et à idéaliser le corps féminin. Or la concomitance de la perfection et de la mort de Georgiana laisse entendre la réversibilité de l'un dans l'autre plutôt qu'une coïncidence funeste mais accidentelle : désir de perfection et pulsion de mort sont bel et bien synonymes. En ce sens, l'idéalisme est un puissant *pharmakon*, tout à la fois remède et poison.

Qu'Aylmer idéalise ainsi le corps féminin dans sa perfection / disparition à venir masque autant que révèle sa haine de cette même « constitution physique » au présent (« *[her] entire physical system* » [188/189]), en tant que corps imparfait, défectueux, voire monstrueux : la « belle » est d'abord une « bête » qu'il s'agit de transfigurer. Aylmer éprouve donc une haine littéralement indicible envers la femme qu'il a devant lui, une haine qui ne se dit qu'en se travestissant en langage de l'amour et qui est à proportion de l'adoration qu'il voue à celle qu'elle sera une fois son idéalisation achevée, une fois que la science aura accompli son œuvre. Au principe de l'idéalisme d'Aylmer se tient par conséquent une aversion pour la féminité même, dont le symbole, cette « marque de naissance », la rabat sur le corps (la « marque » est inscrite à même la peau), tout en rappelant qu'il y a là quelque chose d'inhérent à la « constitution physique » de Georgiana (cette marque est « de naissance »). Or cette originarité n'est pas autre chose que la capacité du corps féminin à donner la vie, puissance générative que Georgiana partage avec mère-nature et qui constitue l'objet même de la quête idéaliste d'Aylmer :

[I]l avait étudié les merveilles du corps humain et essayé de sonder le processus par lequel la Nature emprunte toutes ces précieuses influences à la terre, à l'air et aux régions de l'esprit pour créer et maintenir l'homme, son chef-d'œuvre. Ce dernier champ d'étude, Aylmer l'avait laissé de côté, obligé malgré lui de reconnaître le fait auquel achoppent tôt ou tard tous les investigateurs, que notre puissante Mère créatrice, qui se plaît en apparence à œuvrer au plein soleil de la plus claire lumière, prend cependant le plus grand soin de garder son secret, et, en dépit d'un semblant de franchise, ne nous livre que les résultats. Elle nous permet, il est vrai, de gâter, mais rarement d'améliorer ; et, comme le possesseur jaloux d'un brevet, jamais en aucune façon de créer. (169-171)

La version originale est plus claire encore : « *She permits us indeed, to mar, but seldom to mend, and, like a jealous patentee, on no account to make* » (170). Dans la chaîne paranomastique qui conduit de *mar*, à *mend* et *make*, ou plutôt qui interdit le passage des deux premiers au troisième, s'entend toute l'envie du « possesseur jaloux », toute la frustration d'un idéalisme masculin devant une puissance exclusivement féminine. En ce sens, l'idéalisme d'Aylmer procède lui aussi du désir de s'approprier ce que Georgiana comme la nature ont en partage et qui lui fait défaut : la puissance de création. Retour du fantasme d'androgenèse déjà entrevu chez Emerson et relevé dans le conte de Poe, fantasme qui est ici source de détestation et d'envie, mais aussi de souffrance pour Aylmer, comme le laisse entendre son patronyme qui entremêle, dans un

jeu de mots translinguistique (et l'on sait que Hawthorne parlait français puisqu'il lui arrivait de signer M. de l'Aubépine), les signifiants de la douleur (*to ail*) et de l'amour (*aimer*).

On comprend dès lors que l'homme de science, ce « pâle philosophe » (« *pale philosopher* », 168/169) que décrit le texte, revête aussi les habits de l'artiste ou de l'artisan. Son laboratoire est à mi-chemin de l'atelier où brûlent les fourneaux et de l'univers matriciel où les expériences menées sont autant de « travaux » (« *labors* », 178/179) qui rappellent comme chez Poe le travail de l'accouchement. Mais ce qui s'y crée, ce qui s'y enfante, n'est finalement qu'illusion et fantasmagorie (« *Airy figures, absolutely bodiless ideas, and forms of unsubstantial beauty* » ; « Des formes éthérées, des idées absolument désincarnées, de belles visions sans substance » [174/175]), car l'idéalisme d'Aylmer se résout en un solipsisme qui passe par la disparition du réel. Créer revient donc à escamoter, idéaliser à supprimer, ce que vient figurer dans le conte la tension entre deux types d'écriture : la marque de la nature inscrite sur le visage de Georgiana, voilà ce qu'Aylmer entreprend d'effacer en la recouvrant grâce aux formules qu'il consigne dans « un gros in-folio » (« *a large folio* », 182/183), lequel se présente comme le rival du grand livre de la nature. Le texte d'Aylmer s'écrit par-dessus un texte préalable qu'il fait disparaître, de sorte que, là encore, l'exécution de l'œuvre s'entend à tous les sens du terme. Quant au texte du conte lui-même, il recouvre dans les deux sens du mot le paradoxe de cet idéalisme qui s'écrit tout en s'effaçant et qui s'arroge le pouvoir de créer la vie en donnant la mort : il le masque et le révèle tout à la fois²⁴.

En mettant au jour les ressorts cachés de la logique idéaliste, ces trois textes en suggèrent discrètement, mais de manière décisive et chacun à sa façon, la faillite. Dans les trois cas, l'idéalisme s'ordonne à une volonté de puissance absolue, de contrôle total, sur un objet rendu indistinct du sujet qui le produit. Or, la mort de Georgiana et, quoique d'une manière moins évidente, celle de l'épouse du peintre chez Poe traduisent moins leur soumission dernière et la négation du corps au profit de l'idéal qu'elles ne prennent la forme d'une extase (c'est l'autre sens de ses derniers mots, « *I am dying*²⁵ »), par où la femme, c'est-à-dire aussi bien le corps, la nature, la matière, échappe *in extremis* à l'emprise idéaliste. Cette insistance de la matière se lit aussi, chez Hawthorne, dans la présence de l'assistant d'Aylmer, Aminadab, qu'il décrit comme son double matériel (alternativement « motte de terre »,

24. Sur la double valence du recouvrement chez Hawthorne, voir Agnès Derail-Imbert, « Le recouvrement du passé. Histoire et mémoire dans *The Scarlet Letter* », *Transatlantica* [En ligne], n° 1, 2007, mis en ligne le 16 mai 2007, consulté le 04 juillet 2014. URL : <http://transatlantica.revues.org/1561>.

25. Edgar Allan Poe, « The Oval Portrait », éd. cit., p. 359.

« masse de limon » ou « être de sensation ») et sans lequel il ne peut fonctionner, puisque c'est lui qui actionne les fourneaux du laboratoire. Jusqu'au bout persiste donc le dualisme entre l'esprit et la matière que l'entreprise idéaliste n'aura finalement pas réussi à résorber. Chez Poe, ce dualisme est perceptible dans les dédoublements de structure qui diffractent le conte et chez Emerson, dans l'impossible union entre ce qu'il appelle au début de *Nature* le « moi » et le « non-moi²⁶ », dans la mesure où les différentes correspondances qu'établit le texte marquent davantage la différence qu'elle ne disent l'identité et suggèrent, au bout du compte, que la nature ne coïncide jamais avec elle-même et encore moins avec l'esprit idéaliste qui la contemple et croit s'y reconnaître.

26. Ralph Waldo Emerson, *Nature*, éd. cit., p. 8 ; *La Nature*, éd. cit., p. 9.