Dérives religieuses et hypocrites prêcheurs : performances et contre-performances dans la Lettre écarlate de Nathaniel Hawthorne, Tandis que j'agonise de William Faulkner et La Sagesse dans le sang de Flannery O'Connor

Gerald Préher

▶ **To cite this version:**

Gerald Préher. Dérives religieuses et hypocrites prêcheurs : performances et contre-performances dans la Lettre écarlate de Nathaniel Hawthorne, Tandis que j'agonise de William Faulkner et La Sagesse dans le sang de Flannery O'Connor. Cycnos, 2018, "The Wagon moves" : new essays on William Faulkner's As I Lay Dying, 34 (2), pp.203-219. hal-03208004

HAL Id: hal-03208004
https://hal.science/hal-03208004

Submitted on 10 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dérives religieuses et hypocrites prêcheurs : Performances et contre-performances dans *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne, *Tandis que j'agonise* de William Faulkner et *La Sagesse dans le sang* de Flannery O'Connor[1]

Gérald Préher
Institut Catholique de Lille

Publié en 1850, *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne, écrivain de la Nouvelle Angleterre, est rapidement devenu un classique de la littérature américaine. C'est la découverte d'une lettre et la recherche de son histoire qui motive le récit qui s'ébauche comme les aveux d'un « fils coupable » : « [l]ettre double, double sens de la lettre : d'une part les manuscrits de Pue, l'ancien inspecteur des Douanes, d'autre part 'un objet en tissu rouge' » (Richard 60, 63). Le lien qui se crée entre les différentes lettres relève de la transgression, du péché, car la lettre que l'on devine sur le tissu est un A qui renvoie au mot adultère, péché dont s'est rendue coupable la jeune Hester Prynne. Tout commence ici non pas par le Verbe, comme dans l'évangile selon Saint Jean, mais par la Lettre. Jean Béranger et Maurice Gonnaud observent que Hawthorne, « en articulant son intrigue autour de la dissimulation et de la confession d'une faute, indique clairement que son propos s'apparente à celui du moraliste ; préoccupé de mettre à nu la vérité du cœur humain » (188). Chez Hawthorne, en effet, il est souvent question de voilement et de dévoilement, de mise en scène et de performance ; la question de la maîtrise du discours – qu'il relève du langage parlé ou physique – est essentielle, sa performativité dépendant, selon Jacques Derrida, d'un « pouvoir-dire et vouloir-dire absolument plein et maître de lui-même » (*Marges* 384).

L'écriture elle-même peut également être perçue comme une performance en cela qu'elle produit du sens et éveille l'imagination du lecteur. Derrida n'écrit-il pas que « [c]'est quand l'écrit est *défunt* comme

[1] Ce texte a également paru, sous une forme légèrement différente, dans la revue *Mélanges de science religieuse*, 75.1, « Sacrée performance ! Discours, rituels et représentations du religieux », janvier-mars 2018. Remerciements au rédacteur en chef, M. Philippe Henne, pour son aimable autorisation.

signe-signal qu'il naît comme langage ; alors il dit ce qui est, par là même ne renvoyant qu'à soi, signe sans signification, jeu ou pur fonctionnement… » (*Écriture* 23) ? Les théories relatives à la mort de l'auteur ne sont pas loin et il est intéressant de rappeler que, dans le cas de Hawthorne, la venue à l'écriture s'accompagne d'une nouvelle identité : pour se distinguer d'ancêtres qui avaient participé aux procès des fameuses « sorcières de Salem », rappelle Jean-Pierre Naugrette, l'écrivain avait ajouté un « w » à son nom de famille lorsqu'il commença à publier (9-10).[2] William Faulkner, écrivain du Mississippi, opérera une même action en ajoutant un « u » à son nom en 1918 : « Tout pourrait commencer par les lettres : U/You : cet U qui inscrit la deuxième personne, l'autre, au cœur de l'identité individuelle » (Pothier, *William Faulkner* 32). Que ces deux écrivains aient procédé à un changement sur l'orthographe de leurs patronymes n'est certainement pas fortuit si l'on considère que le premier ouvrage publié par Faulkner emprunte son titre à Hawthorne. Selon Pierre-Yves Pétillon, l'ombre de Hawthorne est cependant bien plus grande puisque *La Lettre écarlate* serait une « vraie matrice du roman 'sudiste' en général » (cité dans Bonnet 7) et qu'il aurait été une source fructueuse pour nombre d'écrivains américains – on pense à la Géorgienne Flannery O'Connor, dont il sera également question ici, mais aussi à Paul Auster ou à John Updike qui a commis une trilogie à partir du roman de Hawthorne.[3]

Dans *La Lettre écarlate*, la performance est double : Hester doit périodiquement afficher sa faute devant la communauté de Boston en arborant la lettre qu'elle a confectionnée sur le devant de sa robe tandis que celui avec lequel elle a péché, le Révérend Dimmesdale, cache honteusement et longuement son secret de peur d'être marginalisé à son tour. William Faulkner s'inspire[4] de cette situation dans *Tandis que j'agonise*, roman de 1930, dans lequel Addie Bundren est également une épouse adultère ; une figure religieuse, le frère Whitfield, n'avouera jamais au grand jour sa responsabilité dans l'affaire. Un troisième texte, *La Sagesse dans le sang*, de Flannery O'Connor, publié en 1952, convoque également des religieux dont la vocation est discutable – l'écrivaine reconnaît, comme Faulkner, l'influence de Hawthorne sur son

[2] On consultera également la chronologie proposée par Nina Baym dans son étude du roman (vii-xi).
[3] Sylvie Mathé consacre quelques pages de sa monographie aux trois romans qui s'intitulent : *Un Mois de dimanches*, *Ce que pensait Roger* et *S.* (101-08).
[4] Voir *Faulkner in the University* 115.

écriture : « De tous les écrivains américains, Hawthorne est celui dont je me sens le plus proche… » (*Œuvres* 1147). Plutôt que de traiter des romans successivement, il sera question ici de les mettre en parallèle et de montrer comment les personnages appartenant à la communauté religieuse s'affairent à cacher leur face la plus sombre, introduisant le règne du faux, et non celui d'une vérité transcendantale, et faisant de leurs prophéties des carnavals hypocrites. L'écriture comme signe et trace, dirait Derrida, invoque et reconstruit des situations reconnaissables par le lecteur : dans l'« itérabilité » du signe se trouvent sa force illocutoire, sa performativité. Les trois auteurs étudiés « citent » les signes reconnaissables du sentiment coupable lié au secret que leurs personnages ne veulent dévoiler.

Essayer de…ne pas dire

Comme Benjy Compson dans *Le Bruit et la Fureur* de William Faulkner, [5] les figures religieuses dans les trois romans étudiés ici s'efforcent de proposer une formulation qui correspond à leur ressenti sans pour autant en révéler la profondeur.[6] Dimmesdale, dans *La Lettre écarlate*, est certainement le plus habile puisque à travers plusieurs de ses prêches, il clame haut et fort que tout homme est amené à pécher sans jamais dévoiler la nature précise de sa propre faute : « Il avait dit à ses auditeurs qu'il était le plus vil de tous les êtres vils, le pire pécheur, une abomination inimaginable, que la seule chose surprenante était qu'ils ne vissent point son misérable corps réduit en poudre sous leurs yeux par le brûlant courroux céleste ! » (208). Le recours à des superlatifs et à des formulations hyperboliques renforce le pouvoir du non-dit – ou, plus précisément, du non-vu – teintant les « performances » de Dimmesdale d'une profonde ironie. Christine Savinel note d'ailleurs que le personnage est « présenté d'emblée avec les zones d'ombre que son nom dit avec une clarté aveuglante » (62). L'objectif du pasteur est « de *se* faire illusion avec *ces* aveux » (Hawthorne 208, je souligne), ce qui démontre que c'est avant tout lui-même qu'il souhaite convaincre ; l'utilisation d'un verbe réflexif pour traduire « to put a cheat upon

[5] Dans l'édition originale, Benjy s'exprime ainsi : « I was trying to say and trying… » (53). Il essaie de « dire » et essaie… mais ne dit rien. Si son monologue porte à croire qu'il mobilise ses idées pour leur donner une forme, le sens lui échappe.

[6] Nina Baym explique que Dimmesdale, « d'apparence indépendant et libre, se sent au plus profond de lui marqué par sa faute et honteux » (68).

himself » dans la langue anglaise est judicieuse en cela qu'elle ramène la faute au moi tandis que les aveux ne sont plus les siens – on note l'usage du pronom démonstratif. Dans ce jeu performatif, le je devient donc autre non seulement pour l'auditoire mais aussi pour l'énonciateur lui-même.

Lorsque Dimmesdale est introduit dans le roman, la place de la parole est déjà centrale. Lors d'une conversation autour d'Hester, une femme explique : « "J'ai ouï dire […] que son vieux pasteur, le Révérend Dimmesdale, prend fort grièvement à cœur que pareil scandale ait éclaté parmi les brebis de *son* troupeau" » (85, je souligne). Outre le fait que la dame emploie l'adjectif démonstratif « son » pour désigner le lien entre Hester et Dimmesdale, il est important de voir que c'est dans le péché que les deux personnages sont unis, la faute de l'une devenant celle de l'autre bien qu'aucun lien de cause à effet ne soit véritablement établi. De même, plus loin, désignant à nouveau Hester, un autochtone déclare à un inconnu : « "Elle a, je vous assure, soulevé grand scandale en la paroisse du pieux Révérend Dimmesdale, *son* pasteur" » (98, je souligne). Bien qu'à ce stade le secret soit encore entier, la manière dont Hester et Dimmesdale sont constamment associés laisse penser que la performance du pasteur porte ses fruits – « Il avait dit la vérité absolue et en avait fait un mensonge absolu » (208).

Il en va de même dans le roman de Faulkner : le Révérend Whitfield, qui prévoyait d'avouer son péché à la famille Bundren avant la mort de celle avec qui il s'est compromis, finit par ne dire mot car à son arrivée chez lesdits Bundren, Addie s'est déjà éteinte. Si les voix de Dieu lui ont dit : « "Retourne à cette maison où tu as introduit un mensonge vivant, retourne parmi ces gens avec qui tu as outragé Mon Verbe ; confesse publiquement ton péché" » (« Whitfield, » 389), Whitfield n'en fera rien et le mensonge restera caché. Ironiquement, le Révérend perçoit le décès d'Addie et les épreuves qu'il a traversées – on pense en particulier au franchissement du fleuve en crue – pour arriver jusque chez elle comme des signes du ciel, signe qu'il a été pardonné et qu'il peut poursuivre sa performance sans même y introduire d'entracte : « Le seigneur, pense-t-il, acceptera, dans sa miséricorde, l'intention en place de l'action » (Coindreau, Préface à O'Connor, *La Sagesse dans le sang* 24).[7] Sa confession, qui figure dans le seul monologue dont il est le narrateur, permet de voir combien il joue de son statut quand il s'exprime en public. La mort d'Addie – dont le nom suggérait déjà une fin Ad-die –

[7] Coindreau adapte ici sa traduction du roman de Faulkner dans lequel on lit : « Il est miséricordieux. Il acceptera l'intention en place de l'action » (393).

est donc centrale pour que l'intégrité du Révérend ne soit entachée. L'arrivée théâtrale de Whitfield chez les Bundren participe également à sa mise en scène ; un voisin, Tull, explique : « Whitfield arrive au moment où nous sortons » (« Tull, » 197). Entrer, sortir, dire ou ne pas dire ; c'est dans le mouvement que s'inscrit la performance.

Selon Victor Turner, « Les performances […] sont faites de comportements doublement encodés, de comportements restaurés, d'actions performées que les gens s'entraînent à exécuter, qu'ils pratiquent et répètent » (cité et traduit dans Féral 207). La réaction de Tull lorsque Whitfield prononce l'oraison funèbre laisse penser qu'il perçoit la duplicité du Révérend même si, contrairement à sa femme, Cora, il ne connaît pas l'envers du décor : « Whitfield commence. Sa voix est plus grosse que lui. On ne dirait pas qu'ils sont la même chose. On dirait qu'il est une chose et que sa voix en est une autre, comme si tous deux avaient passé le gué côte à côte, sur deux chevaux, comme s'ils étaient entrés dans la maison, l'un tout crotté, l'autre pas même mouillée, triomphante et triste » (« Tull, » 205). La répétition du verbe « dire » insiste sur la notion de paraître et introduit une autre forme d'ironie que celle que suggère « it's like » dans la version originale, le double sémantisme faisant référence aux deux visages de Whitfield. Ici, c'est bien l'être et le paraître qui se rencontrent, le pur et l'impur. Le secret de Whitfield n'est certes pas dévoilé mais il demeure paradoxalement visible.

« [C]'est aux romanciers du Sud qu'il faut recourir pour savoir ce que l'on trouve dans les eaux sales des basses formes d'évangélisme qu'ils ont constamment sous les yeux », indique Maurice-Edgar Coindreau dans sa préface au premier roman de Flannery O'Connor, *La Sagesse dans le sang* (24). Plus que Whitfield dont l'église est bien concrète, les prêcheurs de O'Connor sont itinérants et s'inscrivent dans une longue tradition que Coindreau a bien résumée dans son introduction. Ils sont au nombre de trois : Asa Hawks, qui sillonne les petites villes avec sa fille en faisant semblant d'être aveugle ; Onnie Jay Holy, joueur de guitare qui semble plus intéressé par l'argent que par le salut de son auditoire ; et Hazel Motes, qui suit les traces de son grand-père et veut « "prêcher une nouvelle Église, l'Église de la vérité sans Jésus crucifié" » (78). Parmi eux, Hawks est sans nul doute le plus grand charlatan qui déclare par exemple pouvoir voir mieux que quiconque en dépit de son « handicap » (76) ; son discours repose tout autant que ceux de Dimmesdale ou de Whitfield sur le mensonge : « "Venez en aide à un pauvre évangéliste aveugle. Si vous ne voulez pas vous repentir renoncez

au moins à cinq cents. Ils me seront aussi utiles qu'à vous. Venez en aide à un pauvre évangéliste aveugle et sans emploi. Allons, si vous ne voulez pas vous repentir donnez au moins cinq cents" » (61-62). La répétition donne une allure comique au propos du prédicateur que redouble le contexte dans lequel il le prononce : un vendeur ambulant d'éplucheurs de pommes de terre a attiré l'attention d'un petit groupe que l'aveugle tente lui aussi de capter. Hazel est témoin de deux performances qui s'opposent même si elles ont une finalité commune qui relève plus du matériel que du spirituel.

Hawks attire l'attention de Hazel qui décide de le filer. Pour André Bleikasten, cet intérêt illustre une « filiation évidente » entre les deux personnages : « ils sont comme les deux versions différentes d'une même figure. Hawks est un Hazel truqueur, un Hazel raté, un Hazel mort-vivant » (*Flannery O'Connor* 30). Hazel veut surtout entendre ce qui n'est pas dit, voir ce qui se cache derrière les lunettes noires de Hawks. Pour Hawks et Onnie Jay Holy, « [l]a religion […] est une entreprise commerciale parmi d'autres » (Bleikasten, *Flannery O'Connor* 31). Dans ses performances, Onnie Jay Holy joue lui aussi surtout sur les apparences et sur son physique qui laissent pourtant deviner sa fausseté : « Il ressemblait à un ancien évangéliste devenu cow-boy ou à un ancien cow-boy devenu croque-mort. Il n'était pas beau, mais derrière son sourire, il avait une expression honnête qui s'appliquait à son visage comme une rangée de fausses dents » (165). L'identité incertaine du personnage est renforcée par les comparaisons à la mythique figure du cow-boy qui suggère ici un certain arrivisme. De plus, l'opposition entre l'« expression honnête » et les « fausses dents » élargit l'écart qui sépare le vrai du faux, écart que l'on retrouve aussi à divers degrés chez Dimmesdale et Whitfield, mais aussi dans les intentions hypocrites de Anse Bundren dans *Tandis que j'agonise* – il espère, à l'issue du périple jusqu'à Jefferson, où Addie sera enterrée, faire l'acquisition d'une nouvelle dentition.

Le Règne du faux

Les performances religieuses auxquelles on assiste dans les trois romans sont généralement le fait d'hypocrites. Chez Hawthorne, on lit par exemple : « Le pasteur savait bien – hypocrite subtil, mais plein de remords qu'il était ! – en quelle lumière sa vague confession serait considérée » (208). Ici, l'hypocrisie de Dimmesdale est mise en relation avec la réaction attendue de son auditoire et sa connaissance (son

« savoir ») du jeu d'ombre et de lumière dont il est l'auteur.[8] Chez Faulkner, Whitfield attribue à Dieu sa confession avortée, se disant sauvé car Addie s'est tue : « C'est Lui, dans Sa sagesse infinie, qui avait arrêté les mots sur ses lèvres mourantes… » (« Whitfield, » 393). Dans sa profonde malhonnêteté, Whitfield considère ainsi que Dieu cautionne son péché ; Addie meurt et avec elle est enterré le secret de sa relation avec le pasteur. Enfin, chez O'Connor, l'hypocrisie de Hawks et de Onnie Jay Holy est perceptible dans leurs interactions avec Hazel. Confronté au rejet de Hawks, Hazel « ne pouvait pas comprendre pourquoi l'évangéliste refusait de le recevoir et de se conduire à son égard comme se conduisent les pasteurs quand ils croient voir une âme en perdition » (162). Quant à Onnie Jay Holy, lorsqu'il commence à déclamer sur l'Église de Hazel à laquelle il dit adhérer, ses mots ne sonnent pas juste : « "faut que j'vous dise la seconde raison d'avoir une confiance absolue en cette Église. Elle repose sur la Bible. Parfaitement, elle repose sur vot'propre interprétation de la Bible tout comme vot'cœur vous dit de le faire" » (170). Dans la langue originale, il est question d'« inter*pit*ation » et non d'interprétation – une traduction plus fidèle du sens de ce « pit » aurait été « inter*pet*ation », faisant référence à une forme de tapage, voire de danger.

Dans *Parcours de la reconnaissance*, Paul Ricœur propose ce qu'il nomme une « phénoménologie de l'homme capable » qui s'articule autour de quatre notions définissant l'humain : « pouvoir dire », « Je peux faire », « Pouvoir raconter et se raconter » et « L'imputabilité ». Les religieux ou faux religieux que l'on rencontre chez Hawthorne, Faulkner et O'Connor inviteraient tout autant le lecteur à envisager une telle phénoménologie ou peut-être, plus précisément, une phénoménologie de l'homme *coupable* puisqu'aucun d'entre eux, si ce n'est Hazel Motes, et dans une certaine mesure Dimmesdale, ne dit ou fait même si la narration leur permet de raconter et de se raconter. Ricœur conclut qu'« [e]ntre la fuite devant la responsabilité et ses conséquences et l'inflation d'une responsabilité infinie, il faut trouver la juste mesure et ne pas laisser le principe-responsabilité dériver loin du concept initial d'imputabilité et de son obligation de réparer ou de subir la peine, dans les limites d'un rapport de proximité locale et temporelle entre les circonstances de l'action et ses effets éventuels de nuisance » (177). Whitfield a, semble-t-

[8] Nina Baym observe que Dimmesdale n'a de cesse de « se confesser publiquement en utilisant un langage symbolique qui, il en a conscience, ne sera pas compris pour ce qu'il est » (69).

il, trouvé cette juste mesure puisqu'en gardant le silence il évite tout effet de nuisance mais il demeure, comme l'indique André Bleikasten, « prisonnier de sa lâcheté et de sa mauvaise foi » (*William Faulkner* 56) ; Dimmesdale devient étranger à lui-même[9] lorsque, aux portes de la mort, il finit par dévoiler la vérité « avec une façon de défi farouche, tant il était décidé à tout dire » : « "Il vous demande de regarder de nouveau la lettre écarlate d'Hester ! Il vous dit que dans toute son horreur mystérieuse, elle n'est que l'ombre de la marque qu'il porte, lui, sur sa poitrine…" » (356). Le « dire » est ici central ; Dimmesdale semble prêt à « faire des choses avec les mots » (Austin cité dans Ricœur 156), à montrer qu'il est l'un des « hommes capables » que décrit Ricœur mais jusque-là, il n'avait formulé aucun aveu. Lorsqu'on lui demandait de juger Hester, il devenait blême ou se cachait derrière des excuses aussi pâles que lui : « quoique étant d'une sagesse bien au-dessus de ses années, [Dimmesdale] m'objecte, avec la trop grande sensibilité de la jeunesse, que ce serait faire offense à la nature même de la femme que de l'obliger à révéler les secrets de son cœur à la pleine lumière du jour… » (103). Ici, Dimmesdale s'emploie surtout à retarder le moment où son rôle sera exposé au grand jour tandis que dans l'exemple précédent, il prend la parole tout en s'en détachant par le recours à la troisième personne. Il demeure donc fidèle à lui-même, se montrant capable d'être à nouveau incapable. Ainsi, comme l'a montré Marie-Christine Agosto, « "la révélation" feint de tenir lieu de "résolution" » (117).

Les mots de Roger Asselineau sur Faulkner pourraient tout autant s'appliquer à Flannery O'Connor : « ce romancier en qui l'on veut voir parfois qu'un écrivain du Sud est, en fait, tout proche de Hawthorne par sa conception du roman, tout proche par ses préoccupations morales […] des puritains calvinistes de la Nouvelle-Angleterre » (234). Le monde de l'artifice que présente Flannery O'Connor est malgré tout plus subtil que celui de Hawthorne car connaissance et ignorance cohabitent constamment. Le lecteur détecte certes plus tôt que Hazel que Hawks n'est qu'un imposteur, mais la performance se poursuit malgré tout, ajoutant à l'ironie des scènes qui sont décrites. Par exemple, quand Hazel est chassé de chez Hawks : « [l]'aveugle lui ferma la porte au nez » avant d'« [ôter] ses lunettes noires et, par un trou dans le store, [de regarder] Hazel monter dans sa voiture et s'en aller » (127). Tout comme les

[9] On pourrait établir un lien avec Darl Bundren dans le roman de Faulkner qui est gagné par la folie dans les dernières pages du roman et qui s'exprime également à la troisième personne.

lunettes noires du soi-disant aveugle, la porte et le store fonctionnent comme des écrans séparant matériellement le personnage de ceux qui l'écoutent et renforçant l'ambiguïté qui l'entoure. Le langage devient alors, comme l'indique André Bleikasten, « un lieu d'incertitude et d'interrogation » (Théologie 124) que redouble le visuel. Paradoxalement, Hawks illustre bien l'idée de Ricœur « de capacité par le pouvoir dire » puisque, *l'homme capable* est le « soi se reconnaissant dans ses capacités » (156). Conscient du pouvoir qu'il exerce sur Hazel, Hawks entretient le mystère dont la révélation pourrait le perdre. Hazel, dans sa quête de sens, regarde encore sans voir : « "J'aime ses yeux, [remarque la fille de Hawks en parlant de Hazel]. Ils ont pas l'air de voir ce qu'ils regardent, et pourtant, ils regardent quand même" » (127).

La capacité et l'efficacité de Hawks à fausser tout jugement sont claires et son jeu bien huilé. Pourtant, Hazel finit par comprendre qu'il a été dupé dans une scène où la lumière même vient en renfort : « Hawks […] était couché en travers. Sa tête pendait au bord [du lit]. Hazel s'accroupit près de lui et approcha de ses yeux une allumette enflammée. Hawks ouvrit les yeux. Les deux paires d'yeux se regardèrent aussi longtemps que flamba l'allumette… » (180). L'importance du regard est ici signifiée par la répétition du substantif qui est précédé soit d'un article, soit d'un adjectif possessif, comme pour indiquer un mouvement de la dépendance à l'indépendance, mouvement qui correspond à la prise de conscience qui s'opère chez Hazel qui comprend le mal fondé de ses espérances.

Les yeux, qui ne voyaient pas selon Hazel, retrouvent leur fonction première et, dans un jeu de miroir, permettent au personnage de saisir son erreur. Cette révélation apparaît une fois que le lecteur a rencontré l'autre faux prêcheur, Onnie Jay Holy, auquel Hazel n'accordait que peu de crédibilité ; aussi, il semble qu'une découverte en ait amené une autre, que c'est en démasquant le premier que Hazel parvient à confondre le second, et à comprendre qu'il lui faut concrétiser ce que Hawks n'a que feint de réaliser : se brûler les yeux avec de la chaux pour s'absoudre en devenant la victime sacrificielle qui rétablirait l'innocence perdue. En effet, Hazel, comme l'écrit Jacques Pothier, « représente un fantasme de retour à un état de nature pré-lapsarien où Dieu ne serait pas nécessaire parce que le mal n'existerait pas » (« Pascalienne », 220). Le personnage de Flannery O'Connor devient alors « l'homme capable » de Ricœur, « prenant sur soi et l'assumant l'initiative dans laquelle s'effectue la puissance d'agir dont il se sent capable » (163).

Prophètes et contre-prophètes : Les Masques tombent

Dans un article consacré à O'Connor, J.M.G. Le Clézio déclare d'emblée : « Pour l'être religieux, il y a pire que l'athée : c'est le faux prophète » (488). Ce commentaire général entre non seulement en résonance avec *La Sagesse dans le sang* mais aussi avec *La Lettre écarlate* et *Tandis que j'agonise*, trois romans dans lesquels, si le faux règne en maître, c'est que l'on s'affaire à en disséminer les graines en le performant. Pour Le Clézio, « [l]a terre est peuplée de prophètes. Ici, chacun porte son Dieu, sa Vérité, et veut l'imposer » (489). Hazel tente en effet de promouvoir son Église, annonçant : « "J'ai quelque chose à vous dire. Vous croyez peut-être que vous êtes impurs parce que vous n'avez pas la foi. Eh bien si, vous êtes purs. C'est moi qui vous le dis. Chacun de vous est pur, et si vous croyez que vous devez ça à Jésus crucifié, laissez-moi vous dire que vous êtes dans l'erreur. J'vous dis pas qu'Il n'a pas été crucifié, mais j'dis qu'Il n'a pas été crucifié pour vous. Écoutez-moi. Je prêche moi aussi et je prêche la vérité" » (77). La rhétorique du prophète repose sur un va-et-vient constant entre le je et le vous.

Par le biais de la parole, Hazel se définit en même temps qu'il définit son auditoire. Au fil du récit, Hazel se montre capable de « raconter et [de] se raconter » et son « identité personnelle se projette comme identité narrative » ; il devient à la fois « l'homme parlant » et à travers ses performances « l'homme agissant » (Ricœur 163). Que ce soit pour raconter son passé, sa prise de conscience de sa vocation ou pour déclamer ses idées, Hazel n'a qu'un seul objectif : « "Permettez-moi de vous dire quelles sont les idées que nous défendons, moi et mon Église […]. Je prêche ici des vérités de toutes sortes : la vôtre et celle des autres, mais, derrière toutes ces vérités, il n'y a qu'une seule vérité, et c'est que la vérité n'existe pas" » (181). Cette démonstration nihiliste que l'on pourrait qualifier de syllogisme montre bien le néant qui habite le personnage et qu'il développe avec force détails par la suite. L'étymologie du terme « prophétie », suggère une prédiction ou l'action d'interpréter un message divin. Ici, Hazel n'interprète pas un tel message ; il formule ses propres idées sur la foi et l'absence de foi, donnant lieu non pas à une « prophétie » mais à ce qu'il convient de nommer une « contre-prophétie ». [10] Il est d'ailleurs intéressant

[10] Pour de plus amples développements sur cette question, voir l'article de David Eggenschwiler.

d'observer que Hazel s'exprime souvent devant des gens qui sortent de spectacles, prolongeant ainsi, bien malgré lui, leur divertissement.

La scène finale de *La Lettre écarlate* relève aussi du spectacle puisqu'elle contient la révélation du péché que Dimmesdale a commis et qu'il présente publiquement. Le narrateur précise que « la mission du Révérend Dimmesdale était de prédire une destinée haute et glorieuse au peuple nouvellement rassemblé du Seigneur » (347). Voix de la Destinée Manifeste dont John L. Sullivan avait nommé les vertus quelques années avant la parution du roman de Hawthorne, Dimmesdale est vénéré par la communauté car sa foi en la beauté de l'âme humaine conforte ses membres dans leurs idéaux ou, plus précisément, dans les idées qu'ils se font d'eux-mêmes. Comme Hawthorne qui, écrivait sa femme, « travaill[ait] afin que le monde soit meilleur » (cité dans la Préface de Julien Green, 12), Dimmesdale donnait l'impression de prêcher dans un but similaire. Pourtant, ce qui transparaît dans le chapitre intitulé « La révélation de la lettre écarlate » remet en question tous les mots prononcés pendant l'office religieux. Au moment où il s'apprête à se confesser publiquement, il est « pâle au milieu de son triomphe » (350), pâle, comme il l'était plus tôt quand il lui fallait émettre un jugement sur celle qui avait secrètement porté son enfant. « On aurait à peine cru que c'était là visage de vivant tant la mort lui prêtait ses teintes. On aurait à peine cru que c'était un homme vivant qui avançait là… » (350). Le recours à l'anaphore insiste sur l'aspect incroyable de la scène qui se déroule devant les yeux des habitants. La mort qui est introduite ici ne porte pas, ou tout du moins plus, de masque, comme celle décrite par Edgar Allan Poe dans « Le Masque de la Mort Rouge » ; la mort que l'on devine chez Hawthorne annonce la révélation d'une tromperie et le voile, pour ne pas dire le rideau, se lève sur le vrai visage du prophète.

La théâtralité de cet épisode est perceptible dans la description de l'assemblée : « La foule était en tumulte. Les dignitaires qui se tenaient dans l'entourage immédiat du pasteur étaient tellement pris par surprise, ce qu'ils voyaient les laissait tellement perplexes, tellement incapables d'accueillir l'explication qui s'offrait d'elle-même ou d'en imaginer une autre – qu'ils restaient spectateurs silencieux et inactifs du jugement que la Providence semblait mettre en œuvre » (353). Le recours à une phrase simple pour introduire la scène annonce de manière brutale la confusion qui règne, ce que renforce la répétition de l'adverbe « tellement » qui ajoute une gradation dans la phrase complexe qui suit. Le contenu des déclarations de Dimmesdale est si inattendu qu'il importe peu de savoir s'il délire ou si son esprit est sain : « le performatif n'est pas "vrai" ou

"faux", "bon" ou "mauvais", comme l'écrit Richard Schechner. Il se produit » (cité et traduit dans Féral 212). Leurs conséquences sont multiples (effroi, dégoût, déception ou déni) et montrent combien le prophète a, jusqu'à son dernier souffle, manipulé son auditoire – pour certains, ses « dernières paroles n'auraient pas signifié non plus qu'il eût été le moins du monde complice de la faute pour laquelle Hester avait été condamnée à porter la lettre écarlate » (360). Les interprétations du discours de Dimmesdale vacillent ainsi jusqu'au dernier moment entre hyperbole et litote, entre le trop et le rien, entre les flammes du désir et leur extinction. Ironiquement, Hester demeure, comme une « victime[] du langage, des mots qui ne sont que les récipients aseptisés de l'expérience véritable, expérience qu'ils trahissent et qu'ils tuent par les lois de l'usage et des conventions » (Santraud 65), tandis que Dimmesdale est blanchi.

Dans *Tandis que j'agonise*, les monologues de Cora, la femme de Tull, et celui d'Addie, qui précèdent la section que narre Whitfield, permettent au lecteur d'avoir un regard plus contrasté sur le Révérend. Charles A. Peek rappelle que nombreux sont les critiques pour qui « tout sentiment religieux [dans le roman] est hypocrite [bien que] Faulkner lui-même ait décrit Whitfield comme une victime des conventions qui dictaient sa vie » (127) et que Peek lui-même perçoive Addie de manière différente. Contrairement à Cora, Addie ne prêche pas pour son propre salut ou celui de Whitfield, elle ne condamne pas les autres pour ses propres erreurs. La réaction de la voisine à la révélation du péché d'adultère fait comprendre à Addie que pour certains, les mots ne sont qu'une surface d'où toute profondeur s'est absentée : « [Cora] s'est mise à prier pour moi parce qu'elle croyait que je ne savais pas voir où était le péché, et elle voulait me faire agenouiller pour prier aussi, car pour les gens chez qui le péché n'est qu'un mot, le salut également n'est qu'une question de mots » (« Addie, » 387). L'idée de surface est renforcée par l'utilisation du verbe « voir » plutôt que « comprendre » ou « saisir ». Précédemment en effet, Addie déclarait à Cora : « "Je connais mon péché. Je sais que je mérite un châtiment" » (« Cora, » 367), démontrant une connaissance et un savoir qui échappent à sa voisine.

Cora perçoit Addie comme une pécheresse et pense plus aux conséquences qu'au performatif, qu'à ce qui a motivé l'action. Selon elle, Addie « n'avait jamais été très religieuse » (« Cora, » 365) et pourtant c'est bien elle qui se démasque en annonçant : « "Qui êtes-vous pour dire ce qui est un péché et ce qui n'est pas un péché ? C'est au Seigneur qu'il appartient de juger…" » (« Cora, » 365). En dénonçant le péché d'Addie,

Cora, la moralisatrice, se rend presque coupable du péché d'*hubris* ; elle tente même de se convaincre du bien-fondé de ses idées en répétant presque à l'identique ces mêmes mots un peu plus loin : « Parce que ce n'est pas nous qui pouvons juger nos péchés, ni savoir ce qui est péché aux yeux du Seigneur » (« Cora, » 367). Le fait d'introduire le monologue de Cora avant celui d'Addie crée une impression de discours et de contre-discours, les mots de Whitfield venant par la suite métaphoriquement en renfort de ceux formulés par la mère Bundren. Pour ainsi dire, la démonstration de Cora fonctionne comme un prêche vide de sens mais plein de mots – aux dires de l'une s'opposent ceux de l'autre, comme le suggère la répétition constante, dans le monologue de Cora, de « j'ai dit » et de « elle a dit ». Cora est celle qui « se raconte », pour utiliser l'expression de Ricœur, et non celle qui agit – Addie ajoute d'ailleurs une touche d'humour en observant que « Cora […] n'a même jamais été capable de faire la cuisine » (« Addie, » 381).

La vie d'Addie, comme celle de Whitfield, ressemble à une performance qui définit son moi ; elle n'est pas étrangère à elle-même comme peut l'être Dimmesdale à la fin de *La Lettre écarlate*, mais, explique-t-elle, « Moi-même » (« Addie, » 383). Le monologue d'Addie intervient après son décès, ce qui suggère que c'est un moi spectral qui s'exprime, qu'il s'agit là d'une confession venue d'outre-tombe. Cela a son importance dans l'économie du roman car Addie perçoit également Anse comme un mort :

> Il ne savait pas qu'il était mort. Couchée près de lui, dans *l'obscurité*, j'entendais la *sombre* campagne parler de l'amour de Dieu, de Sa Beauté, de Son péché. J'entendais *l'obscurité* sans voix où les mots sont les actions et où les autres mots, ceux qui ne sont pas des actions, ceux qui ne sont que les vides dans ce qui manque aux gens, descendent comme les cris des oies, ces cris qui, dans les terribles nuits d'autrefois, descendaient des *ténèbres sauvages* à la recherche des actions, comme des orphelins à qui on montre deux visages dans une foule en leur disant : Voici ton père, voici ta mère. (« Addie, » 383, je souligne)

L'insistance d'Addie sur l'obscurité de ce souvenir fait écho à un autre sens du terme « darkness » en anglais : l'ignorance, et renvoie non pas à elle-même mais à la communauté. Pareillement, le verbe « obscure » qui peut signifier « dissimuler » évoque l'existence du secret qui est ici dévoilé à demi-mots et qui relève du performatif au sens où

l'entend Austin. Les deux visages mentionnés à la fin de l'extrait ajoutent une autre touche à ce secret qui s'apparente à l'inconnu et suggère que ce que l'on présente au monde relève du mystère. Comme chez Hawthorne, c'est par l'intermédiaire du vêtement que se dévoile et se voile le péché – on se souvient de la lettre brodée sur la robe d'Hester ou de la marque sur la poitrine de Dimmesdale – puisque Addie « pens[e] au péché comme aux vêtements qu['ils] port[aient] tous deux à la face du monde, comme à la prudence nécessaire parce qu'il était lui et qu['elle] étai[t] [elle] ; le péché le plus complet, le plus terrible, puisque lui était un des instruments auxquels Dieu, créateur du péché, accorde l'ordination pour sanctifier ce péché qu'Il a créé » (« Addie, » 383). Sans jamais prononcer le nom de Whitfield, Addie révèle l'identité du père de son joyaux (leur fils s'appelle Jewel) et reconnaît leur double performance. En reconnaissant ainsi sa faute, Addie se montre plus religieuse que Cora et, contrairement au Révérend, elle se repentit.[11] Son monologue lui permet, au-delà du temps, de démasquer le faux-prophète et « de mettre l'accent sur l'altérité impliquée dans le dommage ou le tort » (Ricœur 175).

Lumières et ténèbres ou le roman américain, le titre retenu pour la traduction de l'étude séminale de Richard Chase prend une signification toute particulière au regard de l'analyse qui précède : c'est par le biais de jeux de lumière en effet que s'élabore le sens. Qu'ils s'expriment ou qu'ils se taisent, qu'ils jouent ou qu'ils déjouent, les personnages dont il a été question sont tous doubles en cela qu'ils présentent au monde un visage apparemment lisse tout en dissimulant leurs troubles les plus profonds : Dimmesdale et Hazel pratiquent l'autoflagellation, Whitfield préfère se voiler la face sans se rendre compte que ses actes parlent plus que ses mots. D'autres performances auraient pu compléter cet article – celle de Mrs. Flood, la logeuse de Hazel au nom révélateur, notamment – mais la richesse des trois textes ne peut être explorée complètement dans un espace aussi limité. On remarquera cependant que dans les trois cas de figure, le prophète est présenté comme fuyant, incapable de mener à bien – ou dans le royaume du bien / bon – ce qu'il a initié, volontairement ou non : Dimmesdale ne laisse aucun espoir de retrouvailles dans l'au-delà à Hester, Whitfield choisit d'oublier sa paternité, et Hazel s'éteint, laissant derrière lui Mrs. Flood, qui avait dans l'espoir de donner un sens à sa vie (et à son compte

[11] On pourra comparer les mots d'Addie aux vœux que formule Whitfield et qu'il ne « performera » pas (391).

en banque) en prenant soin de lui. Dans l'un de ses essais, O'Connor déclarait que « L'action créatrice de toute vie chrétienne consiste à préparer sa mort dans le Christ » (*Œuvres* 928) ; Addie le disait autrement, citant son père qui « disait que le but de la vie est de se préparer à rester mort » (« Addie, » 387). Addie, tout comme Hester qui a vécu (dans) son péché, n'est pas « perdue », comme l'a bien démontré Jeanne-Marie Santraud, c'est une « femme retrouvée » (70) grâce au pouvoir performatif des mots qui font de sa vie une odyssée au sein même de l'odyssée que constitue le roman.

OUVRAGES CITES

AGOSTO, Marie-Christine. « La Rhétorique du secret dans *The Scarlet Letter* ». The Scarlet Letter, *Nathaniel Hawthorne*. Dirs. Marc Amfreville et Antoine Cazé. Paris : Ellipses, 2005. 113-24.

ASSELINEAU, Roger. « Faulkner, moraliste puritain ». *La Revue des lettres modernes* 40.5, « Configuration critique de William Faulkner, vol. 2 », (hiver 1958-59) : 231-49.

BAYM, Nina. The Scarlet Letter*: A Reading*. Boston: Twayne, 1986.

BERANGER, Jean et Maurice GONNAUD. *La Littérature américaine jusqu'en 1865*. Paris : Armand Colin, coll. « U2 », 1974.

BLEIKASTEN, André. *Flannery O'Connor: In extremis*. Paris : Belin, coll. « Voix américaines », 2004.

---. « Théologie et dérision chez Flannery O'Connor ». *Les Langues Modernes* 64 (mars-avril 1970) : 124-34.

BLEIKASTEN, André; François PITAVY et Michel GRESSET. *William Faulkner,* As I Lay Dying*,* Light in August. Paris : Armand Colin, coll. « U2 », 1970.

BONNET, Michèle. The Scarlet Letter*, Nathaniel Hawthorne*. Paris : Armand Colin-CNED, 2005.

CHASE, Richard. *Lumières et ténèbres ou le roman américain*. Trad. Etiennette Bénichou. Paris : Vent d'Ouest/Seghers, 1965.

COINDREAU, Maurice-Edgar. « Introduction ». Flannery O'CONNOR, *La Sagesse dans le sang*. 1952. Trad. Maurice-Edgar Coindreau. 1959. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2012. 9-28.

DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.

---. *L'Écriture et la différence*. 1967. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1979.

EGGENSCHWILER, David. « Flannery O'Connor's True and False Prophets ». *Renascence* 21.3 (Spring 1969): 151-61, 167.

FAULKNER, William. *As I Lay Dying/Tandis que j'agonise*. 1930. Trad. Maurice-Edgar Coindreau rev. Michel Gresset. Paris : Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1990.

---. *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*. Eds. Frederick L. Gwynn and Joseph L. Blotner. Charlottesville: U of Virginia P, 1959.

---. *The Sound and the Fury*. 1929. New York: Vintage, 1990.

FÉRAL, Josette. « De la performance à la performativité ». *Communications* 92.1 (2013) : 205-18.

HAWTHORNE, Nathaniel. *La Lettre écarlate*. 1850. Trad. Marie Canavaggia. Préf. Julien Green. Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 1998.

LE CLEZIO, J.M.G. « L'Univers de Flannery O'Connor ». *Nouvelle Revue Française* 13.153 (septembre 1965) : 488-93.

MATHÉ, Sylvie. *John Updike : La Nostalgie de l'Amérique*. Paris : Belin, coll. « Voix américaines », 2002.

NAUGRETTE, Jean-Pierre. « Préface ». *Hawthorne : Contes*. Trad. Charles Cestre. Paris : GF-Flammarion, 1993. 7-27.

O'CONNOR, Flannery. *Œuvres complètes : Romans, nouvelles, essais, correspondance*. Trad. Maurice Edgar-Coindreau, Henri Morisset, Cyril Laumonier, Claude Fleurdorge, Michel Gresset, Claude Richard, André Simon, Cécile Dutheil de la Rochère, Gabrielle Rolin. Préf. Guy Goffette. Paris : Gallimard, coll. « Quarto », 2009.

---. *La Sagesse dans le sang*. 1952. Trad. et préf. Maurice-Edgar Coindreau. 1959. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2012.

PEEK, Charles A. « "A-laying there, right up to my door": As American *As I Lay Dying* ». *Faulkner in America, Faulkner and Yoknapatawpha 1998*. Dirs. Joseph R. Urgo and Ann J. Abadie. Jackson : UP of Mississippi, 2001. 116-35.

POTHIER, Jacques. « Une pascalienne catholique dans le Sud protestant : Flannery O'Connor et la pureté naturelle ». *Réforme et Révolultions : Hommage à Bernard Cottret*. Dirs. Betrand Van Ruymbeke et Jan Borm. Paris : Les Éditions de Paris / Max Chaleil, 2012. 217-26.

---. *William Faulkner : Essayer de tout dire*. Paris : Belin, coll. « Voix américaines », 2003.

RICHARD, Claude. *Lettres américaines : Essais*. Aix-en-Provence : Alinéa, 1987.

RICŒUR, Paul. *Parcours de la reconnaissance : Trois études*. 2004. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », 2007.

SANTRAUD, Jeanne-Marie. « La femme écarlate ». *L'Arc* 84/85, « William Faulkner ». Dir. Marc Saporta (1983) : 59-71.

SAVINEL, Christine. « La Poétique de l'imminence dans *The Scarlet Letter* ». *Hawthorne et la pensée du roman : Dix études sur* La Lettre écarlate. Dir. Philippe Jaworski. Paris : Michel Houdiard Éditeur, 2006. 61-78.