

AVANT-PROPOS

Passage signifie, entre autres, traversée, et en premier lieu celle des pèlerins du Mayflower partis fonder au lieu d'arrivée un nouvel ordre politique et religieux, celui du Nouveau Monde, ou du Nouvel Eden. Ce qu'il en est de ce dessein transatlantique est au centre de *The Scarlet Letter*, étudié ici par Patricia Simonson : « A Passage to America ». Outre la traversée marine, le texte de Hawthorne contient d'autres passages : de la faute à la confession, de la ville à la forêt, de l'histoire à la fiction, de la rigueur puritaine à l'œuvre d'art (la lettre brodée, le roman) qui met en cause l'absolutisme du discours puritain. Le passage est aussi d'ordre textuel, à partir du texte de Bunyan, *The Pilgrim's Progress from this World to that Which is to Come*, mais dans le texte d'arrivée, le monde à venir est en quelque sorte advenu, inscrit dans l'Histoire, soumis à ses tyrannies, et la parole de l'artiste, qui se garde du défi ouvert, travaille à subvertir « un certain mythe américain ».

Avec Henry James, la traversée se fait en sens inverse, du Nouveau Monde vers l'Ancien, des lieux de Nouvelle Angleterre (Albany, Worcester/Woollett) vers les capitales européennes. Le personnage américain, parfois explicitement marqué par son éducation puritaine (Isabel Archer), vient faire l'expérience de l'Europe, de ses raffinements et de ses secrets. La traversée du narrateur de *The Aspern Papers*, étudié par Nelly Valtat-Comet (« Passages sans issue ») le conduit dans le labyrinthe vénitien, dont il parvient à sortir, mais sans y avoir trouvé ce qui en était pour lui le cœur : les lettres du poète

Jeffrey Aspern à Juliana Bordereau. De son *passegio* vénitien le narrateur ne rapporte rien, sinon l'expérience du vide : les lettres ont été brûlées à moins qu'elles n'existent pas, et le narrateur-biographe ne peut rencontrer la figure d'Aspern dans ce qu'elle a de plus intime. Poète romantique américain, Jeffrey Aspern est par ailleurs une figure historiquement peu plausible, ce qui le situe du côté de la fiction, d'une fiction condamnée à l'incomplétude.

Venue à Londres de son île originaire dans la mer des Caraïbes, Anna Morgan, l'héroïne de *Voyage in the Dark* aboutit à une autre impasse. Comme l'écrit Sylvie Maurel, « Le voyage » annoncé par le titre est à la fois une migration dans l'espace et un parcours cognitif, ce qui tend à désigner *Voyage* comme un roman d'apprentissage. Mais ce que nous murmure aussi ce titre, c'est que le parcours cognitif d'Anna promet de la mener à l'impasse. Présente dans le texte comme espace euphorique, l'île natale est le lieu où l'on ne peut revenir, et la grande ville est un lieu d'enfermement dont on ne peut s'évader. De *bedsit* en *bedsit*, d'une scène de théâtre à une autre dans son métier de *chorus girl*, la voyageuse venue d'outre-Atlantique « circule, mais ne va nulle part », ne peut pas effectuer le parcours cognitif qui lui permettrait d'intégrer les codes de son lieu d'arrivée, et, condamnée à l'impuissance, ne peut que répéter des actes avortés. Au seuil du tragique, mais sans pouvoir y accéder, Anna Morgan déambule dans le noir.

*

Le passage est aussi la route des Indes — passage vers l'Inde, mais aussi vers d'autres passages qui s'effectuent ou avortent, comme le montre Catherine Lanone dans « Les passages rituels de Rudyard Kipling ». Dans « Beyond the Pale » (*Plain Tales from the Hills*), où se rencontrent une jeune veuve indienne et un Anglo-indien, le passage s'effectue au bout d'une impasse, par effraction, en sciant les barreaux d'une fenêtre, sous la forme d'une transgression sexuelle punie par des mutilations. Dans « The Man Who Would Be King », le

corps de Daniel Dravot s'écrase au terme d'une longue chute tourbillonnante, depuis le pont qu'il a fait construire au-dessus du vide. Dans *Kim*, en revanche, le passage se fait, dans les deux sens, et le personnage éponyme « se perd avec délices dans l'Inde indigène », puis fait « le parcours initiatique qui va le guider vers ses racines blanches. »

On retrouve la figure du passage dans les romans australiens de Patrick White, auxquels s'intéresse Anne Le Guellec. Il s'agit encore d'une traversée, « migration forcée ou volontaire », qui dans ce cas aussi conduit à d'autres passages, notamment celui qu'effectue Voss, l'aventurier du désert australien, qui refuse l'enfermement dans la frange côtière où habite la colonie anglaise. S'il échoue dans son projet de traverser le continent, à travers lui le monde politique et social de l'Australie, représentée dans la phase victorienne de son histoire, s'agrandit d'une dimension mythique, surgissant à l'endroit même où Voss trouve la mort, et constituant un espace où peuvent communiquer les chrétiens et les aborigènes.

D'autres passages s'effectuent, entre texte et tableau et d'un texte à un autre, dans les deux romans qu'analyse Catherine Pesso-Miquel : *Midnight's Children* de Salman Rushdie et *Ever After* de Graham Swift. Les textes convoquent l'un et l'autre, explicitement dans le cas du roman de Swift, et de façon suffisamment claire dans le cas du roman de Rushdie, un même tableau de Millais, *The Boyhood of Raleigh* (1871), qui, dans le traitement d'un motif élisabéthain, projette une image aux traits appuyés de l'impérialisme victorien. Tandis que le texte de Rushdie s'approprie le tableau et l'annexe à l'espace indien, le texte de Graham Swift convoque Hamlet en même temps que Raleigh, dans une suite de déplacements intertextuels qui font aussi intervenir l'horloge de *Tristram Shandy*.

Dans le réseau d'allusions ou de citations qui parcourt les romans d'Angela Carter, Marie-Pascale Buschini s'intéresse notamment à l'intertexte jonathan-swiftien : *Gulliver's Travels*, mais aussi *A Modest Proposal*. « The Barbarians are Yahoos but the Professors are Laputans », proclame Marianne, la fille

de professeur qui, dans *Heroes and Villains*, abandonne le site protégé où habite sa caste d'origine pour aller chez les barbares/villains/yahoos. Si la condamnation des professeurs est sans appel, les yahoos de *Heroes and Villains* n'inspirent pas la même répulsion que dans *Gulliver's Travels*, et ce sont « des hommes en détresse qui s'appliquent à survivre du mieux qu'ils peuvent. » Angela Carter marque sa distance vis-à-vis de Jonathan Swift, en même temps qu'elle le reconnaît comme l'un de ses « literary parents ».

L'article de Stéphanie Flood-Amar, qui porte aussi sur Angela Carter, est ciblé sur un type de passage particulier : l'adaptation d'un genre vers un autre, du dramatique vers le narratif, le texte de départ et le texte d'arrivée étant ici l'œuvre du même écrivain. Au départ, une pièce radiophonique : « Vampirella » ; à l'arrivée, une nouvelle : « The House of Love ». Dans la nouvelle la polyphonie s'estompe, mais le texte s'enrichit de toutes les intertextualités gothiques et féeriques qu'il convoque, et du déploiement des métaphores qui surgissent à partir des passages descriptifs. Partant du problème de l'adaptation, Stéphanie Flood-Amar interroge d'autres passages : les transformations métaphoriques qui selon Jakobson relèvent du domaine de la poésie et de l'art dramatique, et les transformations métonymiques qui prédomineraient dans les textes narratifs. En fait, « il paraît plus pertinent d'affirmer qu'il y a du métonymique dans la métaphore, tout comme du métaphorique dans la métonymie », et l'oscillation de l'un à l'autre est comme une pulsation animant toute écriture.

« In fiction as in science, some points of crisis are secret passages, or thresholds that open on a radically new behavior », écrit Isabelle Boof-Vermeesse dans « Secret Passage to Chaos : Dashiell Hammet's *The Dain Curse* ». Les trois récits qui composent l'œuvre s'enchaînent en des points secrets, et la tâche du détective est de mettre à jour le passage de l'un à l'autre, jusqu'à maîtriser l'ensemble d'un système où interfèrent ordre et chaos. « The job of the detective is thus clearly topological : he must ignore the metamorphosis of the

various forms assumed by the (representation of the) system and concentrate on holes and intersections that never change and hold true, if hidden, meaning ». A l'écoute des silences, des coïncidences, le détective établit que les trois énigmes policières n'en font qu'une, et au point d'aboutissement de son trajet il accède à la même maîtrise du système que l'écrivain dont il est le double.

*

Qu'en est-il de la poésie ?

Dans les « Tableaux parisiens », la démarche poétique se constitue autour de la double figure de la passante et du poète-passant :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur
majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;
Agile et noble avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.¹

Déambulant dans Paris, « où le spectre en plein jour raccroche le passant », le poète en parcourt les rues, l'histoire, les misères et les rêves, et la mémoire du lieu raccroche au passage sa mémoire fertile.

La figure du poète-passant se trouve ailleurs, et la poésie de Whitman circule à travers l'immensité de l'espace américain, rêvant d'une traversée qui conduirait jusqu'à un ailleurs indicible — « passage to India, to more than India ». Ainsi l'écriture moderne du poète Hart Crane, dont Béatrice Pire étudie le

¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975, vol. I, pp. 92-93.

poème au titre programmatique, « Passage » (1925), s'inscrit-elle en continuité en même temps qu'en rupture. Comme le note Béatrice Pire, le poème de Crane « est, dans une certaine mesure, à l'image de son auteur, le reflet textuel d'un perpétuel errant [...], et son titre annonce une parole passagère qu'on ne peut arrêter dans aucun signifié, des vers qui ne font que passer infiniment d'un signifié à l'autre. » Si l'on ne peut stabiliser cette parole en mouvement, on peut cependant en suivre le trajet dans les paysages qu'elle construit (« sapphire arenas of the hills », « the red and black/Vine-stanchioned valleys »), de l'inscription du sujet (« I heard the sea ») à sa dissociation : « Memory, committed to the page, had broke. »

Qu'en est-il de la peinture et du dessin ?

Le peintre Jean-Paul Letellier explore quelques-uns des passages qui s'y effectuent : le mouvement d'oscillation entre l'abstrait et le figurant ; les déplacements de la main par lesquels le dessinateur inscrit des hachures, qui sculptent la lumière en rehaussant le blanc du papier qui vient illuminer leurs interstices.

A partir des remarques de Jean-Paul Letellier, on peut ici tenter quelques passages entre la peinture et la littérature. La littérature crée des formes, elle a parfois recours à des formes géométriques, du triangle au polyèdre en passant par le cercle (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*), elle invente aussi des structures trop complexes pour être dessinées (quel diagramme pourrait enfermer la structure de *The Waves* ?). La littérature produit aussi des représentations, ce qui situe sa finalité à la jonction d'une production de formes (l'abstrait) et d'une production d'images (le figurant), à l'endroit où le sens peut advenir. L'œuvre littéraire, entre les lignes, entre les mots (comme entre les hachures où le blanc du papier devient lumière) s'illumine aussi du non-dit, du non-représentable qui la parcourt.

Hubert Teyssandier

**THE DYNAMICS OF CONFRONTATION AND CONNECTION
IN *THE SCARLET LETTER* : A PASSAGE TO AMERICA.**

The term "passages" applies to *The Scarlet Letter* in two rather different but closely related ways. On the one hand, the word can be applied to the novel's overall narrative structure in the sense of a voyage, a one-way progress from one world or from one state of being to another. At the same time, it can also be evoked in the sense of the Parisian passages which intrigued Aragon², as implying a coming and going between separate but connected spaces. The story unfolds according to a linear chronological sequence which takes the reader from the first scaffold scene (Chapters II-III), in which we see Hester being punished for her adultery, to the final scaffold scene (Chapter XXIII), in which Dimmesdale confesses *his* adultery and dies, apparently redeemed. The passage from the opening to the closing scene enacts a number of progressions which can be described as the characters', the narrator's, and the reader's respective journeys from this world to the next, from fact to fiction, from ignorance to knowledge; or at least, in these general directions. Nobody can be quite sure that any of the goals have been reached, because the tale's linear progression is the product of a far from linear structure. It evolves out of a dynamics of conflict and exchange metaphorically represented as Hester and Dimmesdale's persecution by the Puritan

² Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris, 1926).

community, through the agency of the scarlet letter and its human representatives, Pearl and Chillingworth. This persecution is presented as the instrument of the protagonists' redemption, that is, their pilgrimage from sin to salvation: the movement from Hester's punishment to Dimmesdale's confession deliberately structures the text according to the general model of a Calvinist conversion story.

In the first part of this analysis I will examine this conversion story: we will see that it is far from orthodox. Hester's redemption never materializes in the text; and the minister's apparent apotheosis is very ambiguous. In the second and third parts of my analysis, I will discuss what lies behind this metaphorical conversion process: Hester and Dimmesdale's passage to the next world turns out to be in fact a passage to the New World. The text is showing us how a certain myth of America came into being; at the same time, it is constructing an open-ended dialectic between history and fiction which undermines the myth³.

³ My remarks in this essay are indebted in many ways to a number of other critics who have discussed the potentially subversive nature of Hawthorne's historical fiction: see mainly Michael Davitt Bell, *Hawthorne and the Historical Romance of New England* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971); Michael Colacurcio, *The Province of Piety* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984); Jonathan Arac, "The Politics of *The Scarlet Letter*", in Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen, eds, *Ideology and Classic American Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986); George Dekker, *The American Historical Romance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987); Lauren Berlant, *The Anatomy of National Fantasy* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991); Sacvan Bercovitch, *The Office of the Scarlet Letter* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991), and "The Return of Hester Prynne", in *The Rites of Assent* (New York: Routledge, Chapman and Hall, 1993). Among these authors, Bercovitch and Arac are the most inclined to conclude that Hawthorne actually upholds mainstream American myths of identity.

From this world to the next: *The Scarlet Letter* as a conversion story.

By a "conversion story" I mean a spiritual (auto-) biography in the tradition of St Augustine's *Confessions*, in which the writer recounts his passage from a state of sinfulness and religious indifference to a state of grace through repentance. This sort of literary production was widespread in the Protestant world throughout the seventeenth century. Two of the most famous Puritan examples were John Bunyan's account of his own conversion, *Grace Abounding to the Chief of Sinners* (1666), and his even more famous allegorical version of the same story: *The Pilgrim's Progress from This World to That Which is to Come* (1678)⁴.

Hawthorne's narrative is structured according to this general model: it starts out with two sinners, Hester and Dimmesdale, and appears to be recording their progression through suffering and eventual repentance towards redemption. In both cases, the suffering is inflicted by a character who is presented as the providential instrument of the protagonists' salvation. Pearl's fascination with the scarlet letter makes the child her mother's persecutor; Hester interprets this as a providential "design of justice and retribution"⁵. Chillingworth starts out as Dimmesdale's self-designated persecutor; by the end of Chapter IX, he has become a "diabolical agent", but divinely authorized (like the Devil afflicting Job): "This diabolical agent had the Divine permission, for a season, to burrow into the clergyman's intimacy, and plot against his soul." (88)

Dimmesdale and Chillingworth's relationship reads as an explicit reference to *The Pilgrim's Progress*, because of Chillingworth's gradual transformation into an allegorical devil.

⁴ One of the classic discussions of the American forms of the spiritual autobiography is Daniel B. Shea's *Spiritual Autobiography in Early America* (Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988).

⁵ Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (New York, W.W. Norton & Company, 1988), p.123. From now on page numbers will be given in parentheses in the text.

When this character first appears in the text, in Chapter III, he is described in relatively realistic terms: "small in stature, with a furrowed visage... a remarkable intelligence in his features... his heterogenous garb..." (43-44). By Chapter X, his eyes are gleaming with a "blue and ominous" light, explicitly compared to "those gleams of ghastly fire that darted from Bunyan's awful doorway in the hillside, and quivered on the pilgrim's face."⁶ (89) We will see that this transformation is taking place in the imagination and in the discourse of the characters themselves. This is an essential clue to just what sort of "conversion story" the two men's relationship is enacting.

Hester and Pearl's relationship does not constitute this sort of intertextual quotation. Nor does it lead to the characters' transformation into allegorical caricatures of themselves. This suggests that the two relationships (between Dimmesdale and Chillingworth, on the one hand, between Hester and Pearl, on the other) are enacting two very different passages.

We will start by examining Dimmesdale's experience. At first sight it seems to be the more orthodox of the two, since it ends with the sinner's repentance and apparent salvation. However, there is something rather odd about a conversion story in which the moment of conversion is also identified as the sinner's most serious fall, the psychological equivalent of a contract with the Devil. This is what we see happening to Dimmesdale in the famous forest interview with Hester, when she convinces him to run away with her. Chapter XVIII, "A Flood of Sunshine", reads as a parody of the pivotal scene in *The Pilgrim's Progress*, in which the hero, Christian, arrives at the foot of the Cross: there, his burden of earthly sin suddenly falls from his back and he goes on his way, assured of his future redemption, to confront the perils which still await him on his

⁶ See John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (London: Gibbings and Company, Ltd., 1902), p. 194. This doorway, which is shown to Christian and his fellow-pilgrim Hopeful by the shepherds of the Delectable Mountains, is "a by-way to hell", reserved for hypocrites, who are seized by the devils just as they think they are on the point of entering the Celestial City. This prefigures the ambiguity of Dimmesdale's supposed salvation at the end of *The Scarlet Letter*.

way to the City⁷. This moment is Bunyan's allegorical representation of the specific psychological phenomenon which 17th-century Protestants called "conversion", that is, the moment in which the doubting individual's long introspection bore fruit in sudden conviction of grace⁸.

This is what seems to happen to the minister. Dimmesdale's decision to flee the Puritan community produces a state very much resembling the effects of a conversion experience. At least this is how the pastor himself describes it: "I seem to have flung myself—sick, sin-stained, and sorrow-blackened—down upon these forest-leaves, and to have risen up all made anew, and with new powers to glorify Him that hath been merciful !" (137). And yet, the narrator tells us very clearly in Chapter XVIII that this decision is a sin (136-137). And once the minister's state of euphoria wears off, on the way back from the forest, he is still describing his situation as a conversion experience, but this time a negative one: finding himself assailed by what he believes are diabolical temptations, he now decides that he may have sold his soul to the devil.

From this apparent fall Dimmesdale proceeds directly to his triumphant martyrdom on the scaffold, in chapter XXIII. These two experiences would seem to be mutually exclusive, and one might suppose that in the interval a new conversion or transformation has taken place. However, this hypothetical event cannot be located in the text: there is no perceptible reversal between the character's "diabolical" conversion and his apparent redemption. Moreover, the narrator tells us something about the final scene which completely contradicts both the preacher's and Chillingworth's view of Dimmesdale's fate. We discover in the novel's conclusion that Chillingworth *has* accomplished his purpose in relation to his enemy: the minister's death on the scaffold of the pillory is described by the

⁷ Bunyan, *op. cit.*, pp. 53-54.

⁸ For an account of this process, see Perry Miller, *The New England Mind: The Seventeenth Century* (New York: The Macmillan Company, 1939).