



**HAL**  
open science

# James Fenimore Cooper : La jeune fille et le voile dans "Le Dernier des Mohicans"

Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Daniel Thomières. James Fenimore Cooper : La jeune fille et le voile dans "Le Dernier des Mohicans". Gradiva, 2017, 18 (1), <http://www.ufr-anglais.univ-paris7.fr/GRADIVA/18-1/COOPER.pdf>. hal-02488488

**HAL Id: hal-02488488**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02488488v1>**

Submitted on 22 Feb 2020

**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.

Daniel Thomières

James Fenimore Cooper:  
La jeune fille et le voile dans *Le Dernier des Mohicans* \*

Le voile est l'un des objets les plus frappants parmi ceux que l'on peut rencontrer dans les romans de James Fenimore Cooper, tout comme bien évidemment son propriétaire, Cora Munro. Il est certes convenu que Cooper a la réputation d'être un bien médiocre styliste, mais nous croyons qu'une étude détaillée du voile de Cora dans *Le Dernier des Mohicans* devrait nous permettre de corriger une injustice nullement méritée. Le voile se caractérise fondamentalement par sa complexité structurale, comme s'il s'agissait d'un objet abstrait et théorique, et il paraît possible de soutenir que, grâce à cet objet, le romancier préfigure à sa manière ce qui constituera le concept central de Sigmund Freud, l'inconscient, lequel n'est pas sans rappeler ce que le romancier nomme « *inmost heart* » dans l'épisode de la caverne de Glenn's Falls (69), quelque chose de caché, fondamental et intime où réside notre vérité essentielle par opposition à notre moi superficiel et aux rôles que nous jouons dans la vie quotidienne. Il convient à ce propos de se souvenir que Cooper ne se borne pas à écrire un roman à prétentions historiques. *Le Dernier des Mohicans* est l'œuvre d'un penseur hardi doté d'une prédilection pour les problèmes politiques, mais également pour les interrogations d'ordre éthique et même ontologique. Dans le roman, Cooper interprète certes la société de 1757 à travers sa culture de 1826, mais il est extrêmement tentant pour un lecteur du XX<sup>e</sup> siècle de céder aux tentations des anachronismes et de reformuler les intuitions de l'auteur au moyen de théories philosophiques qu'il ne pouvait pas connaître. Le présent article est ainsi à lire comme une tentative de déplier et de développer des notions présentes dans le texte du roman afin de construire des concepts permettant de rendre compte de la logique de l'histoire américaine et, plus généralement, de la structure de la réalité. À cet effet, il sera procédé à un certain nombre de parallèles avec d'autres penseurs. Ces parallèles seront relégués dans nos notes de bas de page : la même « histoire » racontée avec d'autres mots ?

Si l'on souhaite reconstruire la logique très forte au cœur du roman, il est essentiel, avant de problématiser le voile de Cora,<sup>1</sup>d'analyser tout d'abord la vision que se fait l'auteur de l'histoire. De la même façon que l'Hester Prynne de Nathaniel Hawthorne ne saurait constituer son moi sans le « A » que les magistrats de Boston lui imposent et qu'à la fin du roman elle juge encore indispensable de porter sur ses vêtements<sup>2</sup>, on ne saurait appréhender Cora si l'on ne l'inscrit pas dans sa société, ou, si l'on préfère, si l'on ne commence pas par étudier les présupposés politiques de Cooper dans le roman. Encore plus fondamentalement, avant d'aborder la question du voile, un second détour se révèle indispensable. Il concerne la nature de l'expérience littéraire à laquelle se livre l'écrivain. Il est certes vrai que le roman fut écrit quelque quarante années avant l'*Introduction à la médecine expérimentale* de Claude Bernard (1865), mais on peut légitimement faire l'hypothèse que Cooper, tout comme probablement Émile Zola en France, aurait volontiers reconnu que son travail de créateur peut être considéré comme une tentative d'adapter les idées de Bernard au champ de la littérature. À cet égard, nous rappellerons que, d'un point de vue étymologique, faire une expérience signifie acquérir un savoir au moyen d'épreuves. On notera que le mot « *péril* » partage la même racine latine « *ex-periri* », qui vient d'un terme grec signifiant

---

\* Université de Reims

<sup>1</sup>James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, 1826. Nos références sont à l'édition Oxford Modern Classics, 1998.

<sup>2</sup>Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, 1850.

« traversant de part en part ».<sup>3</sup> Il ne fait pas de doute que les tribulations de Cora lui font courir des dangers extrêmes et constituent *in fine* la cause de sa mort. Quel est donc le sens politique et ontologique que l'on peut dégager du *Dernier des Mohicans*, ou, si l'on préfère, de quelle nature est l'expérimentation à laquelle se livre James Fenimore Cooper ?

### *un conte de deux Munro*

Une citation de Natty Bumppo peut fournir une indication nous permettant de saisir ce qui est en jeu dans le roman : « *Every story has its two sides* » (37). Toute histoire a deux côtés, on peut ainsi concevoir qu'indirectement Cooper s'adresse à ses lecteurs d'une manière qui n'est pas sans faire penser à celle de Robert Frost, qui parlait dans un poème célèbre de la route que l'on n'a pas prise (« *The Road Not Taken* »).<sup>4</sup> Les deux routes ou les deux côtés ne sont pas équivalents. La « route » que l'a suivie est réelle, mais il y a toujours une route que l'on aurait pu prendre, mais que l'on n'a pas prise et qui appartient au domaine du virtuel. D'une manière similaire, *Le Dernier des Mohicans* se réfère à l'histoire officielle du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais, en même temps, l'œuvre constitue une expérimentation : quelles auraient pu être les autres possibilités (aussi bien personnelles que sociales) qui n'ont pas été choisies ?

Une première constatation est que le roman est en réalité deux livres en un. La première moitié de l'œuvre concerne une bataille réelle qui s'est déroulée en 1757 et qui s'est terminée par la capitulation face aux Français du Fort William Henry, bastion britannique situé sur le rivage sud du lac George et commandé par le Colonel George Monro (dont le nom est orthographié Munro dans le roman). La seconde partie du *Le Dernier des Mohicans* ne possède, pour sa part, plus aucun lien avec les faits historiques. Elle se déroule au milieu de la forêt vierge, ce que les Américains appellent le « *wilderness* », et elle relate une autre bataille, opposant celle-là deux coalitions de tribus indiennes (les Iroquois et les Hurons contre les Delawares et les Mohicans). En d'autres termes, la structure profonde du roman est fondée sur une opposition entre la société coloniale et un univers chaotique que l'on pourrait appeler le « Cœur des ténèbres » selon Cooper, dans lequel le destin de Cora vient à se réaliser (Cora dont le prénom viendrait du latin « *cor* », cœur).

À un second niveau, le roman appartient à deux temporalités différentes. En 1757, l'Amérique est une colonie anglaise en guerre contre les troupes de la Nouvelle France au nord. Le sens de ce conflit est explicité sans la moindre ambiguïté dans le premier paragraphe de l'œuvre : un processus irréversible s'est mis en route lorsque la « politique froide et égoïste » des deux monarques européens les a amenés à envoyer leurs armées dans « les épreuves et les dangers de la nature vierge (*wilderness*) » (15). En 1826, année de rédaction du roman, le « *wilderness* » a été détruit par les deux armées coloniales et, apparemment pour Cooper, les Indiens ont eux aussi été détruits. (Sur ce point, il est intéressant de noter que, dans les notes de bas de page qu'il fournit, Cooper utilise systématiquement le prétérite pour parler d'eux...) L'auteur avait ainsi besoin de 1757 pour justifier la naissance d'une nation, les États-Unis d'Amérique, qu'il conçoit comme une oligarchie à caractère démocratique gouvernée par une élite de dirigeants éclairés. À cet égard, il ne fait aucun doute que le personnage central du *Dernier des Mohicans* est bien le major sudiste Heyward Duncan, membre du 60<sup>e</sup> régiment des fusiliers royaux du Roi d'Angleterre (corps d'armée auquel appartenait dans la réalité historique le général George Washington, autre sudiste). Une des nombreuses manières d'interroger l'intrigue du roman est de se demander si Alice Munro sera sauvée. Duncan a besoin de l'épouser, tout comme la femme indienne dont Alice prend les vêtements pour s'échapper du village huron doit symboliquement mourir. Le

---

<sup>3</sup>W.W. Skeat, *Etymological Dictionary of the English Language*, 204.

<sup>4</sup>Robert Frost, "The Road Not Taken," in *Mountain Interval*, 1916.

couple sera alors en mesure de remplir sa mission historique et politique en procréant la première famille de la future République américaine. Vue de la perspective de 1826, c'est là la route qui a été prise. (Nous apprenons indirectement que le couple Duncan a eu un nombre non spécifié d'enfants quand un Bumppo très âgé rencontre l'un de leurs petits-enfants dans le roman *La Prairie*<sup>5</sup>).

Le véritable George Monro était écossais de naissance. Il fut envoyé en Irlande, puis en Amérique. Cooper toutefois a choisi de l'utiliser comme support de son expérience et il imagine à son sujet ce qu'il faut appeler une fiction : Munro (avec un « u ») n'est pas posté en Irlande, mais aux Antilles, dans une autre colonie de la couronne, où il épouse une femme locale dont l'un (ou plus probablement l'une) des ancêtres avait été esclave. Leur fille Cora a la peau blanche, mais, en dehors d'elle, de son père, et de Duncan par la suite, elle possède quelques gouttes de « sang noir », pour utiliser une métaphore totalement non scientifique très à la mode aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et utilisée à fin de classification sociale des individus. Il serait erroné de considérer que *Le Dernier des Mohicans* est un texte littéraire réaliste, dans la mesure où le terme n'apparaît pas avant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À l'instar des romans et des nouvelles de Hawthorne, chez Cooper, les détails sont à voir comme symboliques et même comme des objets théoriques, ce qui implique que les lecteurs doivent les interpréter et considérer qu'ils constituent autant de problèmes. Il paraît ainsi légitime d'analyser la situation de Cora et de son voile en termes de « route non prise ». Plus généralement, Munro représente lui aussi un certain nombre de possibilités qui n'ont pas été choisies par l'histoire officielle. Il est impossible de ne pas se souvenir du dernier discours prononcé par « Mains ouvertes » (*Open Hands*, du surnom que lui avait valu la manière généreuse dont il traitait les Indiens) : « *Say to these kind and gentle females, that a heartbroken and failing man returns them his thanks. Tell them, that the Being we all worship, under different names, will be mindful of their charity; and that the time shall not be distant when we may assemble around his throne without distinction of sex, or rank, or color* » (391). Cooper savait pertinemment bien que la vision du vieux soldat dans lequel hommes et femmes, riches et pauvres, et Indiens, Africains et blancs seraient égaux est un rêve qui ne deviendra jamais une réalité. Il n'empêche que tel aura été le rêve de Cooper quand il inventa le personnage de Munro (avec un « u ») et qu'il imagina à travers les pages de son roman une utopie visant, supposons-le, à représenter pour ses lecteurs présents et à venir ce qui aurait pu constituer une possibilité.

Le roman tourne, toutefois, principalement autour de Cora. C'est elle qui confère sa complexité à la vision de Cooper. Il y a bien entendu la réalité officielle, mais il est permis de s'interroger au sujet de virtualités qui (malheureusement ?) n'auront pas été réalisées. En 1873, dans son introduction à *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Friedrich Nietzsche écrivait, parlant des textes littéraires : « Il y a là autant d'invention, de réflexion, de hardiesse, de désespoir et d'espérance que dans les voyages des grands navigateurs ; et, à vrai dire, ce sont aussi des voyages d'exploration dans les domaines les plus reculés et les plus périlleux de la vie » (cité par Gilles Deleuze dans *Nietzsche et la philosophie*, 115). Au milieu de tous ses « périls », Cora nous rend visibles ce que le philosophe appelait des « possibilités de vie » (« *Möglichkeiten des Lebens* ») (*ibid.*) Frost aurait parlé ici de « routes non prises ». Comprenons que ce qui aurait pu advenir aurait peut-être pu se révéler supérieur--tant du point de vue des possibilités de vie que de celui de l'éthique -- à ce qui est réellement et officiellement arrivé.

*le voile vert de la sœur*

---

<sup>5</sup>James Fenimore Cooper, *The Prairie*, 1827.

Après ce détour par l'histoire, il convient que nous revenions à Cora, ou, plus exactement, aux deux (demi) sœurs, car il y en a deux, tout comme chaque histoire a toujours deux côtés et comme il y a toujours la route prise et celle que l'on n'a pas prise. Elles apparaissent au chapitre 8 (23-24) et forment d'emblée une opposition binaire. Alice a les yeux bleus et la chevelure blonde, alors que les yeux et les cheveux de Cora sont bruns. Cooper est bien sûr ici le grand héritier américain de Walter Scott et il est difficile de ne pas penser aux couples Rose / Flora (*Waverley*, 1814) ou Rowena / Rebecca (*Ivanhoe*, 1820), couple à l'origine d'une tradition littéraire longue et vivace si l'on pense aussi à Jane Eyre (dont les cheveux sont en réalité noisette) et à Bertha (Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, 1847), Priscilla et Zenobia (Nathaniel Hawthorne, *The Blithedale Romance*, 1852) ou encore la nouvelle « Ligeia » d'Edgar Poe (1838), où l'on trouve une autre Rowena, la limite formelle étant atteinte avec Beatrice dans « Rappaccini's Daughter » de Hawthorne (1844) : la jeune femme au cœur pur sur qui tous les hommes de cette nouvelle projettent leurs petits calculs est décrite une fois comme ayant des cheveux blonds et une seconde fois avec une chevelure brune...

Il est difficile de dire grand-chose d'Alice, en dehors du fait qu'elle est belle. Comme toute femme blanche de son époque qui se respecte, elle porte un voile pour voyager, et il semblerait que son voile soit toujours ouvert. Le texte du moins ne dit rien à ce sujet. Dans ce roman hautement symbolique, Alice est beaucoup plus qu'un personnage. Elle incarne une fonction sociale et il serait illusoire de nous attendre à quelque histoire d'amour entre elle et Heyward. Il ressent de la tendresse (« *tenderness* ») pour elle (171 et 294) et elle lève les yeux vers lui avec... une piété filiale (« *filial piety* », 71). D'un point de vue théorique, on peut considérer qu'elle représente le point de vue la société par opposition à celui de l'individu. Les sociétés possèdent une finalité unique : se reproduire et continuer à exister et, en conséquence, Alice a ce qu'il faut appeler une mission, produire les enfants et, par là, aider à constituer la nouvelle société de la République américaine du futur. À cet égard, qu'elle éprouve du plaisir sexuel, voire de la passion, dans l'acte de procréation est une question entièrement sans pertinence.

Au chapitre I, Alice et Cora sont sur le point de quitter la sécurité du Fort Edward pour aller rejoindre leur père au Fort William Henry. Magua, leur guide huron, passe devant elles afin de prendre la tête de la marche. À cet instant précis, le voile de Cora s'ouvre de lui-même (« *was allowed to open its folds* », 24). Dorénavant, il sera imbu d'une vie à lui. Dans cette première scène, il révèle le visage de Cora : « *The tresses of this lady were shining and black, like the plumage of the raven. Her complexion was not brown, but it rather appeared charged with the color of the rich blood, that seemed ready to burst its bounds* » (*ibid.*). Cora est blanche (ainsi que tout son entourage le reconnaît) et, en même temps, elle « n'est pas brune » (« *not brown* ») littéralement dans le texte, et, par conséquent, d'une manière subliminale dans la conscience des lecteurs, une trace « brune » va persister. Si le narrateur avait choisi d'offrir une description du visage d'Alice, il aurait très certainement écrit qu'elle était blanche ou, plus probablement, il n'aurait rien mentionné au sujet de la couleur de sa peau. Il va de soi que la plus jeune des deux sœurs est blanche. À partir de sa première apparition dans le texte, toutefois, Cora est caractérisée par deux notations contradictoires : officiellement, elle est blanche, mais, à un niveau latent, elle possède une différence cruciale. Cette différence se manifeste au travers de deux caractéristiques. D'une part, ses cheveux font penser au plumage des corbeaux, détail hautement chargé d'implications dans un roman où les cadavres des soldats morts en pleine décomposition abondent et attirent ces oiseaux de mauvais augure. D'autre part, son sang semble prêt à « rompre ses veines », comme si, dans une certaine mesure, il y a quelque chose de spécial en lui. Il serait plus puissant que le « sang blanc », pour utiliser l'expression de Bumpo (280) ? Le cœur de la jeune femme battrait ainsi plus fort et d'une manière excessive ? Tandis que l'identité d'Alice se limite à sa fonction officielle dans la société et, plus généralement, à une absence de passion, Cora sera dominée par son corps et ses passions et aussi parce que nous appelons aujourd'hui son inconscient. De fait, les deux détails révélés par

L'ouverture du voile renvoient symboliquement au destin de notre corps et aux deux événements les plus importants qui vont l'affecter, c'est-à-dire à deux réalités qu'il serait inconvenant de mentionner dans une conversation polie : le choc de la puberté et l'apparition de la sexualité, et, d'autre part, l'horreur de la mort.

Plus spécifiquement, la première ouverture du voile fait accéder Cora à ce qui va être son destin inexorable : la passion et la mort.<sup>6</sup> Par la suite, elle n'aura jamais le choix. Une réaction en chaîne est déclenchée et seule la mort du personnage l'arrêtera. À la différence d'Alice, la jeune femme affecte les autres et est affectée par eux, même si cela implique une transgression sociale. Pour le formuler différemment, dans l'expérience à laquelle se livre Cooper, Cora exprime les possibilités du corps humain avec son potentiel sexuel et la mort à laquelle nul ne saurait échapper. Son destin lui fait rencontrer ce guide indien. Ainsi que le lecteur le découvrira plus tard, c'est un traître qui veut se venger du Colonel Munro et qui enlèvera deux fois ses filles pour ce faire. Plus exactement, il aurait pu choisir d'enlever Alice, mais il a inconsciemment deviné que Cora possède en elle quelque chose de spécial et de différent. C'est elle qu'il tentera de forcer à l'épouser dans son désir d'humilier son père.

Pour sa part, Cora est inconsciemment affectée par le corps de Magua. Ainsi que le narrateur l'écrit : « *her veil betrayed [sic] an indescribable look of pity, and horror, as her dark eye followed the easy motions of the savage* » (*ibid.*). C'est effectivement comme si c'était le voile qui ressentait ces émotions. Aux yeux d'un spectateur superficiel, ces passions ne manquent pas d'apparaître comme contradictions : la jeune femme est à la fois effrayée et attirée. Cooper toutefois paraît avoir l'intuition de quelque chose que Sigmund Freud théoriserait beaucoup plus tard : dans l'inconscient, il n'y a pas de négation.<sup>7</sup> Pour le dire simplement, Cora n'est pas indifférente. Au niveau le plus profond et le plus secret de son être, ce que Cooper nomme « *inner heart* », le corps de l'Indien recèle un potentiel, une route qui aurait pu être prise, pour ainsi dire.

Il semble que le voile s'ouvre une seconde fois à l'intérieur de la caverne de Glenn's Falls, grotte qui, il importe de le noter, est en réalité constituée de deux cavernes : une première caverne, puis une seconde caverne interne où les jeunes femmes sont conduites afin qu'elle puissent dormir loin des regards du groupe, Uncas tenant la couverture qui sépare les deux espaces et demeurant sur le seuil. Il est exact que le narrateur ne déclare pas que le voile de Cora est ouvert dans la seconde caverne, mais, à la fin de la scène, la jeune femme est explicitement décrite voilant son visage (« *veiling her face with her shawl* », 92). De nouveau quand le voile cesse de dissimuler ses traits, c'est comme si son inconscient et les pulsions à l'intérieur de son corps s'exprimaient et, à cet égard, la caverne interne peut symboliquement être vue comme une représentation de son

---

<sup>6</sup>Au sein de l'importante littérature consacrée au *Dernier des Mobicans*, le voile est pratiquement absent. La présente étude est née du sentiment que cet objet méritait d'être analysé en détail, dans la mesure où il semble que l'on puisse prétendre qu'en conjonction avec le discours que fait Munro aux funérailles de sa fille, il constitue la logique sous-jacente au roman. Le seul article mentionnant à notre connaissance le voile de Cora est Dean 2003. L'approche de cet article est toutefois très parcellaire. Notre problématique sera foncièrement différente. Signalons en outre Axelrad 2007, présentation très suggestive des idées politiques du Colonel Munro.

<sup>7</sup>« Il n'y a dans ce système ni négation, ni doute, ni degré dans la certitude. Tout cela n'est introduit que par le travail de la censure entre inconscient et préconscient. La négation est un substitut de refoulement d'un niveau supérieur. Dans l'inconscient, il n'y a que des contenus plus ou moins fortement investis. Il y règne une plus grande mobilité des intensités d'investissement » (Sigmund Freud, « L'Inconscient », in *Métopsiologie*, 96-98). Comme dit la comptine anglaise, *ce n'est pas moi qui ai volé les biscuits dans le bocal de biscuits*. Avant de produire cet énoncé, il est d'abord nécessaire de produire l'énoncé : *quelqu'un a volé les biscuits*, et c'est seulement ensuite à travers une deuxième opération que l'on peut poser : *ce n'est pas moi qui ai volé les biscuits*. Le problème est non seulement linguistique, mais aussi psychique, ainsi que Freud l'a très clairement souligné. Pourquoi l'Homme aux loups dit-il : *cette femme dont j'ai rêvé ne me fait pas penser à ma mère* ? L'individu a manifestement rêvé de sa mère, rêve dû à une compulsion inconsciente, qui est dans un deuxième temps explicitement rejetée. De la même manière, il ne fait aucun doute qu'une trace « brune » restera dans l'esprit du lecteur à propos de la blanche Cora.

inconscient (« *inner heart* »). C'est cette fois une romance virtuelle qui naît entre Cora et le jeune Indien sur le seuil qui découvre son visage dénudé. La jeune femme, nous dit le texte, n'a pas d'opinion négative de la couleur de sa peau (« *the shade of his skin* », 62) et elle ressent même une conscience intuitive de son pouvoir sur elle (91).

Ce passage constitue un nouveau tournant dans le roman et une réaction en chaîne se met en action. Uncas n'échappera pas à son destin : dans un combat, un héros amoureux est en position d'infériorité et, alors qu'il essaiera stupidement de sauver Cora à la fin du roman en prenant des risques non calculés, il sera tué par Magua. Cora et Uncas, cela, bien sûr, aurait pu être une belle histoire d'amour... Il n'est pas exagéré de supposer que Cooper a entrevu ici une possibilité de vie transgressive, une route qui n'aura pas été prise. Le destin représente ici la sanction qui élimine le virtuel, rend la transgression impossible et indique que cette route ne pouvait pas être prise. Dans le fond, les deux jeunes gens appartiennent à une longue tradition littéraire d'amours impossibles. Malgré l'attraction qu'il ressentait pour elle, Ivanhoe ne pouvait pas épouser Rebecca.<sup>8</sup> Remarquons juste que la conception que Scott se faisait du destin était moins cruelle. En revanche, le destin sera implacable envers Charles Bon quand il tombe amoureux de sa demie sœur Judith Sutpen.<sup>9</sup> Le schéma est toutefois fondamentalement le même : dans une société traditionnelle, la transgression n'est jamais une possibilité, mais toujours une route non prise. Une blanche ne saurait se marier avec quelqu'un possédant du « sang » indien, juif ou noir.

Il n'est pas inintéressant de remarquer que Duncan est lui aussi affecté par la présence du corps de Cora. On a le sentiment qu'il existe deux Duncan : le soldat, le futur homme politique de la nouvelle République, qui a l'intention de demander au Colonel Munro la main de sa fille Alice, et d'autre part, l'individu (le Duncan « intérieur » ?), lequel possède naturellement des besoins sexuels (certes profondément réprimés). Avant qu'ils ne quittent la grotte, le petit groupe considère ainsi le risque que les deux sœurs soient tuées par les Indiens. Duncan immédiatement objecte : il y a des maux pires que la mort (« *There are evils worse than death* », 92), alors que la narrateur du roman nous a assurés à deux reprises que les Indiens ne violent jamais leurs captives ! Pourtant, une image de viol s'est imposée dans l'esprit (l'inconscient ?) du jeune major, qui, en cette occasion, considère Cora comme un objet sexuel, chose qu'il ne fait jamais lorsqu'il pense à Alice, sa future fiancée... Cora comprend intuitivement, si l'on en juge par sa réaction instinctive au moment où Duncan réveille les deux sœurs : « *By this time Duncan was thoroughly awake, and he immediately lifted the shawl from the sleeping females. The motion caused Cora to raise her hand as if to repulse him, while Alice murmured, in her soft, gentle voice, "No, no, dear father, we were not deserted; Duncan was with us!"* » (76). Le contraste entre les deux jeunes femmes ne pourrait pas être plus parfait. Dans son innocence, Alice pense à son père, tandis que Cora sait qu'elle est une femme et que c'est un mâle qui est en train de découvrir son corps. Il est vrai que, quand elle parle d'elle, elle mentionne « *the penalty of experience, and, perhaps, the misfortune of my nature* » (170). C'est comme si elle avait mangé du fruit de la connaissance et qu'elle était devenu marquée (très probablement de manière subliminale) par le pouvoir de la sexualité et de la mort sur notre esprit.

Le voile vert constituera dorénavant un objet symbolique. Dans la seconde partie, le lecteur découvre que Cora en a perdu une partie dans la forêt, sans que l'on sache très bien si elle laisse tomber ce morceau de tissu ou s'il tombe de lui-même. C'est finalement Uncas qui l'aperçoit, lequel devient le véritable héros du roman face à un Natty Bumppo qui ne voit rien.<sup>10</sup> Le voile

---

<sup>8</sup>Walter Scott, *Ivanhoe*, 1819.

<sup>9</sup>William Faulkner, *Absalom Absalom!*, 1936.

<sup>10</sup>Il paraît légitime de faire remarquer que Duncan Heyward est le véritable protagoniste du roman, tout comme l'est Uncas. Il ne faut surtout pas voir cette proposition comme contradictoire. Nous savons maintenant que « Toute histoire a ses deux côtés ». Duncan, qui, de l'avis général, est un piètre militaire dans la forêt sauvage, constitue le

est indubitablement lié à ce que Cora représente au niveau le plus fondamental : le désir et la mort, et il va affecter indirectement le jeune Indien dont l'amour sans espoir le mènera à une mort tragique et prématurée. Le voile revêt ainsi une dimension ambivalente. Il n'existe pas pour lui-même. Sa fonction primordiale est certes de cacher, mais il possède aussi de manière inhérente la possibilité de s'ouvrir et donc de révéler. En d'autres termes, le voile raconte deux histoires et c'est bien clairement la seconde qui va nous retenir. Dans la première scène, il nous a permis d'entrevoir l'espace d'un instant que, si Cora est effectivement blanche de peau, il se pourrait qu'il y ait quelque chose de « brun » en elle, son cœur étant métaphoriquement associé avec la notion d'excès et sa chevelure avec la mort. C'est de fait sur l'imagination du lecteur que le voile agit. Une trace suffit. Dans la jungle, un fragment enflamme Uncas et le fait accéder à ce que nous supposons être la vision d'un impossible amour et des rêves d'héroïsme guerrier.

Nous noterons qu'à ce stade les mouvements du voile ne concernent plus Cora. Dans le village Delaware, en présence du vieux chef Delaware, quand elle rejette en arrière son voile (« *raising her face, and shaking back her shining veil* », 345), elle a compris qu'elle doit accepter ce que le destin lui a réservé. Elle n'est plus qu'un pion dans les mains de dirigeants indigènes, un objet qui n'a plus le pouvoir d'affecter et d'être affecté. Elle ouvre son voile car son voile n'est plus nécessaire. Il n'y a plus rien à cacher. Elle n'aura plus de vie intérieure ou d'identité, et, en conséquence, elle se soumet aux pouvoirs du patriarcat, ou, si l'on préfère, à la vision officielle de la société. Plus tard, sur la corniche où elle va être tuée, elle n'a plus de voile et elle lève les yeux vers Dieu, l'ultime représentant du patriarcat (379). Magua tente de capter son regard, mais Cora est devenue une femme sans désirs, déjà en dehors de la société et plus généralement du monde.

Une dernière vision de Cora nous est accordée au chapitre XXXIII, ou, plutôt, dans cette scène, elle est présente sans qu'on la voie. La description de ses funérailles est importante pour deux raisons qu'il est impossible de dissocier. Le lecteur découvre tout d'abord que des couvertures cachent son visage : « *Her form was concealed in many wrappers of the same simple manufacture, and her face was shut forever from the gaze of men* » (383). C'est comme si elle était protégée par un nouveau voile qui ne s'ouvrira plus jamais, ce qui signifie qu'elle ne sera plus « contagieuse » et qu'elle n'affectera plus les autres humains au plus profond de leurs cœurs (« *inner heart* »).

D'autre part, c'est à cette occasion que Munro prononce un discours pour le moins incongru et dépourvu de rapports avec sa fille morte dans lequel il prophétise qu'un jour il régnera l'égalité entre les races, entre les hommes et les femmes, et que la distinction entre les pauvres et les riches n'existera plus, ajoutant que tous les dieux adorés par les différentes communautés ne sont qu'une seule et même divinité, presque sans qualités, purement abstraite et donc manifestement non nécessaire, pour ne pas dire une fiction.<sup>11</sup> Ce discours est important dans l'économie du

---

représentant officiel de la route prise par l'histoire américaine, tandis qu'Uncas, le héros sans peur, représente, lui, une possibilité qui aura été étouffée sans pitié.

<sup>11</sup>Quand il imagine le discours de Munro, Cooper atteint les limites de son questionnement philosophique. À cet égard, il est important d'en développer, non seulement les implications politiques, mais encore ses implications ontologiques. Cooper redécouvre avec ses moyens propres ce qui a marqué le début de la philosophie « moderne ». (Nous disons *moderne* à défaut d'un meilleur terme. On pourrait aussi bien parler d'approche *critique* ou *non platonicienne*, si l'on préfère). Nous pensons à la conception que se faisait Duns Scot de l'univocité de l'être. Selon lui, il n'existe qu'un seul être, qui se différencie à travers une infinité de modes. La leçon ne sera pas perdue pour Spinoza, ni bien sûr pour Gilles Deleuze plus près de nous, lequel était très fier de faire partie de cette tradition de pensée. *L'Éthique* de Spinoza expose une conception entièrement révolutionnaire selon laquelle Dieu est tout et partout. Il est aussi bien nature qu'humanité, ou, plutôt, Il est « exprimé » dans la nature et dans l'humanité, ce qui est une autre manière d'expliquer qu'Il n'existe pas en soi, proposition qui n'a pas manqué de causer la colère des contemporains du philosophe hollandais qui ont vite saisi la portée critique et anti-religieuse d'une telle philosophie. En d'autres termes, croire en la transcendance est un mythe, dans la mesure où seule l'immanence existe. L'humanité est ainsi formée de séries de différences, de variations, de possibilités, et il n'existe rien en dehors qui justifierait que l'une de ces variations est supérieure aux autres (les blancs ? les hommes ? les riches ?) Aussi bien Bumppo avec son



roman, ne serait-ce que parce que Bumpo refuse de le traduire, rejetant ainsi les implications de la vision politique de Munro : « *“To tell them this,” he said, “would be to tell them that the snows come not in the winter, or that the sun shines fiercest when the trees are stripped of their leaves”* » (*ibid.*). De la même façon qu’il existe des oppositions dans la nature, comme l’hiver et l’été, il est aussi « naturel » qu’il y a des oppositions dans les sociétés humaines. En l’occurrence, des possibilités de vie, une route qui aurait pu être prise, sont brutalement refoulées exactement comme le visage de Cora sous les couvertures funéraires. Bumpo impose l’orthodoxie officielle en s’adressant à un petit groupe, lequel est symboliquement représentatif de toutes les communautés présentes dans le roman. Il y a même un aide-de-camp français. C’est à ce point que Duncan prend congé, avec sa future épouse. Il appartient à un autre monde et à une autre époque. Grâce à lui, Cooper explique 1826 au travers de 1757.

### *au cœur des ténèbres*

Le voile dans *Le Dernier des Mobicans* est un objet abstrait qui fonctionne comme une interface entre la société civilisée et, d’autre part, la forêt, la nature sauvage (*wilderness*), comprenons ce qui est à l’extérieur des forts, de la protection et de la vie ordonnée qu’ils garantissent : le chaos en d’autres termes. Le seuil entre ces deux univers est particulièrement fragile, ainsi que le révèle la scène du carnage qui suit la capitulation du Fort William Henry. Tout d’abord, rien de fâcheux ne semble devoir arriver : « *The savages [...] seemed content to let their enemies advance without further molestation* » (198). Un petit grain de sable va toutefois détruire la frontière. Pour comprendre la logique du passage, il est indispensable de se souvenir qu’il met en scène deux Indiens. Le premier est attiré par un châle porté par la femme d’un soldat anglais. À ce stade, cet objet est uniquement un objet concret, un châle multicolore, c’est-à-dire une possession matérielle. Stupidement, la femme résiste et enveloppe le bébé qu’elle porte dans son châle avant de comprendre qu’il est inutile de refuser un objet de valeur à son attaquant, et elle commence alors à se dévêtir : « *“Here—here—there—all—any—everything!” exclaimed the breathless woman; tearing the lighter articles of dress from her person, with ill-directed and trembling fingers; “take all, but give me my babe!”* » (*ibid.*). Le premier Indien oublie alors l’existence du châle, qu’un second Indien s’empresse de dérober. C’est l’ouverture du châle et le déshabillage qui l’accompagne qui entraînent l’assassinat sauvage de la mère et celui de son enfant, acte qui déclenche un massacre de masse des soldats anglais et de leurs familles.

En termes de possessions, tuer ces deux pauvres victimes ne représente aucune valeur pour le premier Indien. La logique qui est en jeu est foncièrement autre : si le châle n’avait pas été ouvert, il est probable qu’il y n’y aurait eu aucune effusion de sang, ou, plutôt, qu’un autre prétexte du même ordre aurait trouvé à un autre endroit dans la colonne des réfugiés. De manière significative, il importe surtout de noter que ce nouveau voile marque le début de la seconde moitié du roman, dont l’action va se dérouler dans une jungle impitoyable loin de la société et de l’histoire. Chez Cooper, le désert (« *wilderness* ») impose son emprise quand le voile (à présent, un objet abstrait) s’entrouvre. D’un point de vue psychologique, le geste du premier Indien possède une signification qui n’a pas rien à voir avec l’acquisition d’une quelconque richesse matérielle. Le meurtre brutal de la mère et de son bébé marque l’intrusion du chaos, ainsi qu’une tentative de destruction symbolique du principe de procréation, lequel est, on le sait, la loi fondamentale gouvernant la reproduction de la société. C’est comme si l’ouverture du voile et le fait d’ôter des

---

« sang blanc » (*sic*) que Magua (avec sa harangue dans le village Delaware : « *The Spirit that made men colored them differently* », 339) sont les victimes d’une illusion fatale lorsqu’il croit que la couleur blanche ou la couleur rouge sont des normes. Pour reprendre la formule fameuse de Deleuze, quand on veut parler de la réalité physique ou bien de l’humanité, il conviendrait de toujours dire : « ontologiquement un, formellement divers » (*Spinoza et le problème de l’expression*, 56).

vêtements (« *articles of dress* », *ibid.*) se révélait constituer un acte pornographique commis sans le vouloir, surtout de la part d'une femme, et montrant, l'espace d'un instant, le désir nu inséparable de la mort. *Mutatis mutandis*, le destin de cette pauvre mère n'est pas essentiellement différent de celui de Cora avec son sang sur le point de faire éclater ses veines et sa chevelure métaphoriquement associée aux corbeaux.

La vision que Cooper se faisait de la vie nous apparaît à présent plus clairement. Le flux du temps est comme ponctué de crises soudaines quand ce que nous pouvons appeler le voile s'ouvre de manière momentanée. Le voile (ou châle) peut être ainsi vu comme la métaphore de choix du romancier pour exprimer sa conception de la profondeur du cœur humain (« *inner heart* »). Il convient de le considérer comme un objet abstrait ou, si l'on préfère, comme un concept, et c'est lui qui fait qu'il nous est possible à l'occasion d'entrevoir « *The horror! The horror!* », le fameux cri poussé par Kurtz au moment de sa mort dans *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad.<sup>12</sup> Il nous est donné de voir ce qui se trouve sous la surface de nos sociétés civilisées. Puis, le voile se referme et, en général, nous oublions cette vision cauchemardesque afin de pouvoir continuer à vivre.

À un niveau plus profond, philosophiquement parlant, ajoutons que Cooper n'est pas seulement concerné par le fonctionnement des communautés humaines, mais également par ce qu'il convient d'appeler l'ontologie : la structure fondamentale du monde dans la mesure où il nous affecte. Ici encore, c'est la logique du voile qui prévaut. *Le Dernier des Mobicans* comporte une conception de la réalité qui peut être reconstruite à partir d'un examen des deux descriptions du lac George : celle avant la bataille du Fort William Henry (Chapitre XV, 167-168), et celle faisant suite à la bataille (Chapitre XVIII, 205-206). Cooper subit ici sans conteste l'influence des théories esthétiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le beau et le sublime. Il n'avait certes pas lu l'étude célèbre d'Edmund Burke de 1757<sup>13</sup>, ni la *Critique du jugement* de Kant (1790)<sup>14</sup>, mais les idées de ces deux penseurs étaient largement discutées par les élites cultivées aux États-Unis. Le second passage est la description d'un cauchemar et il n'y a rien de « réaliste » à son propos. De fait, le narrateur écrit que « c'est le mois de novembre », alors que, d'un point de vue factuel, nous sommes encore au mois d'août, trois jours après la première description du lac. Il est à présent impossible de reconnaître le paysage, qui n'est plus qu'un ensemble de fragments déformés, extrêmement différent du tout qu'il nous avait paru constituer plus tôt, et un spectateur serait bien en peine d'identifier que ce soient ces cadavres en décomposition ou cette vision d'horreur que survolent les corbeaux. Ce sur quoi il importe toutefois d'insister, c'est que le réel n'est pas

---

<sup>12</sup>Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 1899. De ce point de vue, Bumppo n'est pas notre héros. Il est certes le protagoniste éponyme des cinq romans de la Saga de Bas-de-Cuir, mais une lecture un tant soit peu attentive du *Dernier des Mobicans* montre que, s'il représente certes la route prise historiquement par l'Amérique, cette route est profondément déficiente. Dans le roman *La Prairie*, Bumppo devenu âgé en aura pleinement conscience quand il accueillera la mort les yeux fixés sur cet ouest que les colons s'acharnent à détruire. Ici, il représente sans ambiguïté aucune le colonialisme et l'impérialisme dénoncés dans le premier paragraphe du roman, et il est incontestable que Cooper maintient constamment une attitude critique vis à vis d'un personnage très bavard qui ne cesse de répéter à quel point il est un être supérieur. Faisant mentir son surnom d'Œil-de-faucon, il se montre ridicule dans l'épisode de la gourde, qu'Uncas découvre aisément (136), tout comme c'est ce dernier qui repèrera par la suite le morceau de voile de Cora. Bumppo n'est pas non plus un bon guide et il ne parvient à mener les deux sœurs au Fort William Henry que par miracle après s'être perdu au milieu des lignes françaises. Fondamentalement, il incarne des valeurs de mort. Dans un passage hautement symbolique, par exemple, il se remémore un combat au cours duquel, avec ses alliés Delawares, il tua tout un groupe de Hurons, puis il ressentit le besoin de parcourir le champ de bataille pour enfoncer son couteau dans le corps des ennemis morts, les tuant, pour ainsi dire, une seconde fois (131)... Le lecteur n'oublie pas non plus que l'œuvre se termine sur le génocide complet de la tribu des Hurons. Bumppo est objectivement le serviteur des envahisseurs anglais et son identité profonde est gouvernée par la haine, comme le montre bien l'une de ses expressions favorites : « *Exterminate the varlets* » (128). Doit-on trouver là l'inspiration de Joseph Conrad quand il créera Kurtz, cette autre incarnation du colonialisme, la route maudite suivie par le capitalisme européen au XIX<sup>e</sup> siècle ? Ledit Kurtz, pour sa part, aimait à répéter : « *Exterminate all the brutes* ».

<sup>13</sup>Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

<sup>14</sup>Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, Critique of Judgment*, 1790.

décrit en soi ou pour soi. Au contraire, le texte porte sur la façon dont il est perçu par une conscience humaine. À cet égard, la seconde description ressortit à l'esthétique du sublime dans la mesure où le sujet a maintenant perdu sa stabilité : le lac n'est plus un miroir (« *a mirror* », 168) dans lequel il pourrait se voir et surtout se reconnaître. Le moi de même est brisé (« *broken* ») et a perdu sa pureté (« *polluted* »). Kant aurait expliqué que nos facultés (la perception, l'entendement et l'imagination) n'ont plus accès au sens commun et ne travaillent plus en harmonie, ce qui leur aurait permis de reconnaître et d'identifier les objets du monde. Nous ne savons plus où nous sommes et nous ne savons plus qui nous sommes.

La cause immédiate de cette transformation est bien évidemment la férocité de la bataille qui s'est livrée sur les bords du lac. L'excès de férocité a toutefois mis à jour une vérité ontologique cruciale. « *The sun poured down his parting glory on the scene, without the oppression of those fierce rays that belong to the climate and the season. The mountains looked green and fresh and lovely; tempered with the milder light, or softened in shadow, as thin vapours floated between them and the sun* » (167-168). On ne peut percevoir la réalité directement, comprenons sans médiations. Symboliquement, le texte explique que l'intensité du soleil détruirait nos yeux et notre conscience, mais qu'heureusement il est tempéré par des « vapeurs ». La seconde description explique toutefois : « *The crowded mirror of the Horican was gone; [...] That humid and congenial atmosphere which commonly adorned the view, veiling its harshness, and softening its asperities, had disappeared, and the northern air poured across the waste of water so harsh and unmingled, that nothing was left to be conjectured by the eye, or fashioned by the fancy* » (205) . L'écrivain ne laisse subsister aucune ambiguïté concernant ce qui doit être appréhendé comme une proposition d'ordre philosophique : la perception est fondamentalement un acte d'imagination (« *conjectured* », « *fashioned* », « *fancy* »).<sup>15</sup> Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'elle est sociale à la base, et qu'elle peut être pensée comme une sorte de filtre, lequel serait le résultat de notre éducation, filtre qui nous protégerait de l'agression brutale (« *harshness* ») et de l'intensité insupportable du monde. Dans la mesure où le réel ne peut ainsi être connu directement, mais uniquement à travers des médiations, des voiles (« *veils* ») et des vapeurs (« *vapours* ») nous obligent à formuler des « conjectures », c'est-à-dire à interpréter nos perceptions et à les traduire, pour ainsi dire, dans un cadre de référence qui appartient au domaine de l'imagination. C'est seulement lorsque le voile est momentanément déchiré que nous nous trouvons entraînés dans un univers de cauchemar qui menace d'annihiler notre identité.

### *la croix et la malédiction*

Il est indéniable que la bataille du lac George en 1757 a représenté une route qui a été prise. Cela a été la route du carnage, du chaos et de l'horreur, mais il faut se souvenir que cette route n'a été prise que de façon temporaire. Les Français ont gagné la bataille, mais, grâce au recul historique, Cooper sait que ce sont les Anglais qui ont gagné la guerre au Traité de Paris de 1763. Il sait également que ce sera ensuite au tour des Anglais de perdre une guerre, cette fois contre les Américains vingt ans plus tard. En 1826, une nouvelle normalité est en place. Elle est représentée

---

<sup>15</sup> Cooper n'avait pas besoin de Freud, ni bien sûr de Jacques Lacan, pour construire le cadre théorique qui soutient son roman. Dans son cas, on peut, si l'on veut, parler d'intuition, que ce soit en ce qui concerne sa conception de l'inconscient (« *the inner heart* »), qu'à propos de ce qui semble correspondre au Réel de Lacan, lequel est bien sûr différent de ce qu'on appelle couramment la réalité. Cette dernière n'est que la codification habituelle de ce que nos perceptions nous disent et elle appartient à l'imagination (« *fancy* » pour Cooper). Le Réel, pour sa part, se trouve radicalement à l'extérieur (notion inspirée par le domaine nouménal de Kant, les choses en soi ?), il ne peut être appréhendé directement, et on ne saurait le représenter ou le symboliser. C'est notamment la raison par laquelle Lacan le nomme « *l'impossible* ». Ce n'est que dans de brefs moments de crise que nous pouvons l'entrapercvoir. Pouvons-nous en conclure que la psychanalyse moderne nous aide à articuler la complexité de l'expérimentation de Cooper, et que réciproquement le roman nous permet de comprendre un peu mieux ce que Freud et Lacan ont théorisé de leur côté ?

par une promesse faite dans le roman : Duncan Heyward va épouser Alice Munro et symboliquement leur descendance incarnera la nouvelle famille américaine. Le major n'est sans doute pas parfait, mais il apprend et il change dans la forêt. La société n'est pas parfaite non plus. Cooper déplore à cet effet la disparition des Indiens au XIX<sup>e</sup> siècle, tout comme est condamnée la pureté de la nature vierge, thématique qu'il développera dans *La Prairie*. On ne peut toutefois arrêter la marche du progrès, ou, comme Freud l'aurait formulé, on ne saurait à long terme résister au principe de réalité. Pourtant, pour le romancier, il semblerait qu'il demeure un malaise et une interrogation. Et si les choses s'étaient passées différemment ?

Dans *Le Dernier des Mobicans*, c'est cette interrogation qui est portée par George/le Colonel Munro, amant et soldat, figure historique et personnage de fiction, moi divisé et géniteur de (bien sûr) deux filles, Cora et Alice. Toute histoire a ses deux côtés, « *Every story has its two sides* », la version officielle et la route qui n'a pas été suivie. L'individu George Munro est le grain de sable dans le processus historique. *Le Dernier des Mobicans* est le livre par excellence qui justifie les notes de bas de pages. Il y a toujours deux côtés, deux façons différentes de lire la même « histoire ». De ce point de vue, Munro est le grain de sable qui met en question l'orthodoxie idéologique en ce que sa personnalité profonde (« *inner heart* », dirait Copper) contredit les apparences. L'homme se révèle dans l'entretien qu'il a avec Duncan venu solliciter la main de sa fille (178-181). Au premier abord, le passage constitue une belle illustration de l'essence du patriarcat : deux hommes discutent du sort des femmes en leur absence et, bien sûr, le prétendant fait sa demande au père avant de s'ouvrir de ses sentiments à la future fiancée. La scène déraile toutefois quand Munro se lance dans un grand discours inutile sur Cora, alors qu'il vient d'être établi que le major désire épouser Alice. C'est aussi et surtout un discours sur lui-même et sur ce qu'il faut bien appeler son inconscient. L'on apprend ainsi que Munro, qui, dans sa jeunesse, voulait épouser une jeune Écossaise, avait d'abord obtenu l'accord de la jeune femme avant de faire sa demande en forme au père, lequel l'a alors refusé au motif qu'il était pauvre et pour d'autres raisons non spécifiées (« *on more accounts than my poverty* »). Munro rendit alors sa parole (« *her troth* ») à sa promise. Dans un deuxième temps, aux Antilles, il n'hésite pas à se marier par amour avec une descendante d'esclave possédant du « sang » noir. Il devient clair que Munro est l'homme de la transgression de l'orthodoxie patriarcale qui suit toujours ses désirs jusqu'au bout au nom de la passion et de l'égalité universelle.

Cooper avait besoin de lui pour introduire deux autres de ses concepts de base. Le premier est la « malédiction ». Elle commence un jour avec une petite transgression, qui déclenche immédiatement une réaction en chaîne, laquelle ne s'arrêtera qu'avec l'assassinat de Cora et la mort de tous les autres personnages impliqués par la malédiction, Uncas, Magua (pour qui Cora avait ressenti de l'« *admiration* » et qui, lui aussi, à la fin du roman, découvrant qu'il est incapable de la poignarder, éprouve envers elle à son tour de l'« *admiration* », 355), Munro lui-même enfin. De manière plus spécifique, c'est la malédiction qui fait que le voile s'ouvre. Curieusement, en anglais, le mot « *curse* » partage la même étymologie que « *cross* » : maudire, c'est condamner quelqu'un au nom de la croix.<sup>16</sup> L'auteur ne le mentionne pas explicitement, mais il semble qu'il ait eu l'intuition d'une sorte de rapport inconscient entre les deux termes. Quoi qu'il en soit, il est certain que la « croix » (« *cross* ») est le deuxième concept essentiel qui parcourt toute le roman.

La malédiction de Cora est avant tout historique : c'est la malédiction de l'Écosse. Certains lecteurs ne manqueront de juger cette explication assez faible. C'est un fait que, dans sa conversation avec Duncan, Munro paraît vouloir l'utiliser pour se justifier quand il dit à son futur beau-fils qu'il ne peut épouser Cora. On ne saurait toutefois lire le roman de manière réaliste. La

---

<sup>16</sup>Cette étymologie est contestée, mais, dans le cas présent, elle ne laisse pas d'être éclairante et suggestive. Ici encore, le dictionnaire de Skeat consacré à la langue anglaise se révèle être d'une aide inestimable quand il rattache le mot au danois *korse* (*Etymological Dictionary of the English Language*, 150).

malédiction est un autre objet abstrait conçu par le romancier afin de rendre compte de la logique à l'œuvre au sein du roman. Une lecture superficielle se bornerait à noter que, du fait de l'annexion de l'Écosse par l'Angleterre, nation matérialiste et impérialiste s'il en est, le militaire de carrière écossais qu'est Munro devient un officier britannique, qui va accompagner les aventures colonialistes de son nouveau pays, tout d'abord aux Antilles, puis en Amérique. Telle est la malédiction qui a frappé l'Écosse (« *the curse entailed on Scotland* », 180). Il y a toutefois un principe beaucoup plus fondamental qui est en jeu ici, comprenons moins factuel, mais au contraire radicalement abstrait. La malédiction résulte d'une série de transgressions qui ont entraîné l'abolition des oppositions binaires soutenant l'identification des personnages à leur société. Il n'y a, d'une part, plus de différence entre l'Écosse et l'Angleterre, qui sont devenues une seule et même nation. D'autre part, aux Antilles, avec le premier mariage de Munro, l'opposition blanc / noir est abolie avec la naissance de Cora, la jeune femme blanche au « sang » noir, qui sait qu'elle a héritée de la malédiction de ses ancêtres (« *the curse of my ancestors* », 344). De manière symbolique, elle ne pourra échapper à cette malédiction car elle est dans son « sang », lequel la transforme en femme contagieuse quand le voile s'entrouvre. Il s'ensuit qu'elle affecte à la fois Magua et Uncas et qu'elle est affectée par eux, et c'est leur passion qui constitue un destin débouchant sur leur mort tragique.

Pour reprendre l'expression de Bumpo, Cora est une femme « avec une croix », par opposition à l'éclaireur, qui aime à répéter qu'il est, lui, « un homme sans croix » (« *a man without a cross* »), voulant exprimer par cette métaphore que son « sang » est « pur » et qu'il n'a pas été croisé avec le sang d'une autre race. De fait, il n'hésite pas à clamer que son sang est... blanc (« *I am a man of white blood* », 208), par contraste avec un sang qui serait « noir » ou « rouge ». Dans son conformisme, Bumpo redécouvre un grand principe de base : les communautés humaines toutefois ont besoin d'oppositions binaires.<sup>17</sup> Les Indiens ainsi, de même que les blancs, possèdent leurs propres « dons » (« *gifts* »), ou leur propre « nature », ainsi que Bumpo l'explique. C'est pour cette raison qu'il réagit aussi violemment après le discours de Munro qui envisage une société sans oppositions (hommes / femmes, pauvres / riches, blancs / rouges / noirs). Arguant d'une comparaison avec la nature, qui fait que l'été est différent de l'hiver, il refuse de traduire le discours. Dans le même passage, le narrateur nous explique que des couvertures dissimuleront à jamais le visage de Cora, la femme blanche au sang « noir » éprouvant de la passion pour un homme au sang « rouge », comme tous les « sangs » étaient équivalents. Les deux choses sont liées.

En dernière analyse, il nous reste à nous demander pourquoi la malédiction a fait de Cora spécifiquement ce qu'elle est avec son voile, c'est-à-dire spéciale, différente, contagieuse. Il est indéniable que c'est elle qui constitue la force motrice derrière l'intrigue du roman. Pourquoi deux jeunes femmes seraient-elles venues d'Angleterre pour traverser ce pays en proie à la guerre ? La réponse à cette interrogation se trouve dans l'épisode de la caverne de Glenn's Falls, lorsque Cora introduit les deux derniers concepts que les lecteurs sont invités à déplier et à interpréter. Le premier est la « nature » et, dans la bouche de la jeune femme, le terme est extrêmement fort. Elle se réfère à Munro : « *He is a father, and cannot deny his nature. [...] I may have been rash in pressing his consent in a moment of much embarrassment, but I would have proved to him, that however others might neglect him in his strait, his children at least were faithful!* » (222). En d'autres termes, Munro peut être vu comme un homme public, c'est-à-dire comme un soldat, ou comme un

<sup>17</sup>Il semblerait que notre cerveau requière des oppositions binaires afin de fonctionner, ainsi que Claude Lévi-Strauss l'a souvent montré : le cru et le cuit, le miel et les cendres, la lune et le soleil, l'homme et la femme, les parents et les enfants, etc. (Voir entre autres les quatre volumes de *Mythologiques*). Ces oppositions nous fournissent une sorte de cadre minimum, ou, si l'on préfère, un point de départ quand nous commençons à penser à propos de quelque chose. Parfois, elles s'effondrent, lorsque la pression exercée par le réel, ou la passion, la folie, ou encore un désir d'absolu, devient excessive. C'est à cet instant que nous entrevoyons fugacement ce dont notre vision orthodoxe de la réalité nous protège dans la vie courante.

homme privé, un père. C'est cette deuxième option que le jeune femme privilégie et la question qu'elle soulève est celle des rapports entre le plus profond de son cœur (« *inmost heart* ») et celui de son père, qu'elle appelle sa « nature ».

Quel est donc le sens d'une famille quand ce n'est pas simplement une institution sociale ? Comment peut-on exprimer ce qu'il y a de moins social dans nos rapports à l'autre ? C'est là une interrogation excessivement dangereuse dans l'univers du *Dernier des Mobicans*. De fait, la question de Cora concerne l'amour que l'on peut porter à son père. Elle a inconsciemment à voir avec des affects inconscients. Cette interrogation nous amène au dernier concept proposé par Cooper : la « fidélité ». Ainsi que Cora l'explique : « [*H*]is children at least were faithful » (*ibid.*). À sa manière, elle répond à la passion de son père pour sa mère, ainsi que celle qu'il ressent probablement pour elle (alors qu'il est totalement indifférent à Alice), si l'on en croit la « colère d'un père » (« *a father's anger* », 180) qu'il promet à Duncan si ce dernier s'aventurait à critiquer Cora. Les lecteurs qui sont arrivés à la fin du roman savent qu'il n'y a que Cora qui est toujours fidèle au Colonel, lequel aura été trompé par Webb, Montcalm, sans parler de Bumppo, qui refuse de traduire son discours prônant l'égalité universelle. La fidélité implique la foi, dont le mot dérive. Comme l'amour, la foi possède une « nature », elle ne peut pas être divisée : vous avez la foi ou ne l'avez pas, vous aimez ou vous n'aimez pas. Il est impossible ici de parler d'oppositions binaires. Si l'on veut une opposition à tout prix, cela ne pourra être que croire et avoir la foi par opposition à ne pas avoir la foi, ce qui est encore une affaire de croyance. La foi est aussi une notion inconditionnelle et implique de donner sa confiance sans rien attendre en retour. Elle est de l'ordre de l'absolu.

Pour le lecteur, ces intuitions proviennent du passage de Cooper derrière le voile et de ce qu'il y a vu : non seulement la vision utopique de Munro, ou l'impossibilité de séparer la passion et la mort chez Cora, mais également le sens d'un absolu comme la foi, l'amour, la justice ou l'égalité, notions qui n'ont radicalement rien à voir avec les conventions habituelles et les oppositions binaires de la société et de l'histoire. L'expérience à laquelle se livre James Fenimore Cooper dans ce « Récit de 1757 » peut être ainsi vue au niveau le plus profond comme une tentative pour penser un certain nombre de possibilités abstraites, possibilités qui sont malheureusement impossibles en 1826.

## Bibliographie

- Axelrad, Allan. « The Last of the Shechemites and *The Last of the Mobicans*: Race-Killing in Canaan and New Canaan », Paper presented at the 16th Cooper Seminar, James Fenimore Cooper: His Country and His Art at the State University of New York College at Oneonta, July, 2007: <http://external.oneonta.edu/cooper/articles/suny/2007suny-axelrad.html>.
- Bernard, Claude. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865. Paris :Éditions Flammarion, 1952.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757. Oxford : Oxford World Classics, 1998.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*, 1899. Oxford : Oxford World Classics, 1990.
- Cooper, James Fenimore. *The Last of the Mobicans*, 1826. Oxford : Oxford Modern Classics, 1998.
- Cooper, James Fenimore. *The Prairie*, 1827. Oxford : Oxford Modern Classics, 1999.
- Dean, Janet. « Stopping Traffic: Spectacles of Romance and Race in *The Last of the Mobicans* » in Mary Paniccia Carden, *Doubled Plots: Romance and History*. Jackson : University Press of Mississippi, 2003, 45-66.

- Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1962.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Éditions de Minuit, 1968.
- Duns Scotus. *Ordinatio / Opus Oxoniense*, 1303-1304. *Duns Scotus: Philosophical Writings*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, 1987.
- Faulkner, William, *Absalom Absalom!*, 1936. New York : Vintage Classics, 1995.
- Freud, Sigmund. « *Das Unbewusste* », 1915. « L'Inconscient », in *Métapsychologie*, Paris : Éditions Gallimard.
- Frost, Robert. « The Road Not Taken », in *Mountain Interval*, 1916. *Collected Poems, Prose, and Plays*. New York : Library of America, 1995.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*, 1850. New York : W. Norton & Co, 1962.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Critique du jugement, suivie des observations sur le sentiment du beau et du sublime, Paris : Hachette Livres, 2012.
- Lacan, Jacques. « D'une question préliminaire à tout traitement de la psychose » (1958), in *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, 531-583.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques*, 4 volumes. Paris : Éditions Plon, 1964-1971.
- Scott, Walter. *Ivanhoe*, 1819. Oxford : Oxford World Classics, 1996.
- Skeat, W.W.. *Etymological Dictionary of the English Language*, 1879-1882. Oxford : The Clarendon Press, 1979.
- Spinoza, Baruch. *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, 1677. *Œuvres III : L'Éthique*, Paris : Éditions Flammarion, 1993.