



**HAL**  
open science

**Charles Brockden Brown**

Marc Amfreville, Françoise Charras

► **To cite this version:**

Marc Amfreville, Françoise Charras (Dir.). Charles Brockden Brown. Presses universitaires de la Méditerranée, 11, 310 p., 1999, Profils américains, 2-84269-362-0. hal-03414285

**HAL Id: hal-03414285**

**<https://hal.science/hal-03414285>**

Submitted on 4 Nov 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.

**PROFILS**

**AMÉRICAINS**

*CHARLES BROCKDEN BROWN*

**N° 11**

*PROFILS AMERICAINS*

***CHARLES BROCKDEN BROWN***

Textes réunis par :  
M. Amfreville & F. Charras

**1999-N°11**

Revue publiée avec le concours des Services Culturels  
de l'Ambassade des Etats-Unis

## SOMMAIRE

### *CHARLES BROCKDEN BROWN*

<b>Marc Amfreville et Françoise Charras</b> : Introduction. ....	3
<b>Charles Brockden Brown</b> : Aliénation (traduit de l'américain par Liliane Abensour). ....	9
<b>Liliane Abensour</b> : La folie des livres. ....	19
<b>William J. Scheick</b> : Assassin in Artful Disguise: The De-Signed Designs of Charles Brockden Brown's "Somnambulism." .....	27
<b>Marc Amfreville</b> : L'écriture de la subjectivité. ....	47
<b>Henri Justin</b> : Le faux réalisme de Brown dans <i>Arthur Mervyn</i> . ....	67
<b>Paola Boi</b> : Spelling Infection: Doubt as a Mode of Representation in <i>Arthur Mervyn</i> . ....	85
<b>Anne Wicke</b> : Sophia, Martinette & Constantia : des femmes exemplaires ? .....	103
<b>Wil M. Verhoeven</b> : Performing Revolution: Charles Brockden Brown and the Jacobin Legacy in America. ....	121
<b>Bill Christophersen</b> : Charles Brockden Brown, Enthusiasm and the Ghost of William Penn. ....	135
<b>Heiner Bus</b> : Trickster Storytelling in the Post-Revolutionary Period: Charles Brockden Brown's <i>Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker</i> . ....	149
<b>Lauric Guillaud</b> : De Charles Brockden Brown à Edgar Allan Poe : l'ambiguïté de la <i>wilderness</i> . ....	173
<b>Adélaïde Montgolfier</b> : <i>The Novels of Charles Brockden Brown, 1830</i> . ....	189

<b>Françoise Charras</b> : Variations et anamorphoses sur le mode gothique : les traductions en français de <i>Wieland</i> au XIX <sup>e</sup> siècle. ....	191
<b>Mark Kamrath</b> : Charles Brockden Brown and Contemporary Theory: A Review of Recent Critical Trends in Brown Scholarship. ....	213
<b>BIBLIOGRAPHIES</b> .....	247
Bibliographie sélective de Charles Brockden Brown jusqu'aux années 1980. ....	247
Recent Charles Brockden Brown Bibliography. ....	269
Charles Brockden Brown in Italy. ....	279
Charles Brockden Brown en France, bibliographie sélective. ....	281
<b>Résumés et Abstracts</b> : .....	283
<b>Liste des contributeurs</b> .....	299

## Introduction

Charles Brockden Brown (1771-1810) est un écrivain des premières années de la République américaine dont le nom évoque paradoxalement celui d'un pionnier révérend de la littérature du Nouveau Monde et celui d'un obscur artiste tourmenté qui ne parvint jamais réellement à vivre de sa plume.

Aux confins de deux siècles, dans l'espace culturel encore incertain des États-Unis, avec pour seuls atouts une solide formation humaniste et une imagination ténébreuse et fertile, Brown devint, sinon le premier écrivain américain — quelques titres aujourd'hui oubliés avaient précédé ses romans sur la scène littéraire —, du moins le premier homme de lettres à rêver pour son pays d'une littérature nationale et à en édifier les fondations. Il composa, à partir de 1798, six romans (sans compter deux inachevés) et une douzaine de nouvelles, rédigea une trentaine d'essais, dont un dialogue d'inspiration godwinienne en faveur des droits de la femme, dirigea successivement plusieurs magazines littéraires, écrivit un nombre incalculable d'articles sur les sujets les plus divers et plusieurs pamphlets politiques. Cependant, malgré une énergie indomptable et une activité quasi fébrile, il renonce dès 1800 à poursuivre la veine dite gothique de ses premières œuvres et, un an plus tard, après deux tentatives infructueuses de romans sentimentaux, abandonne tout projet littéraire de fiction. Il rentre dans le giron de l'entreprise, autrefois florissante, de sa famille tout en poursuivant ses activités de directeur de magazine et en continuant à rédiger essais, articles et pamphlets jusqu'en 1810, date à laquelle il meurt prématurément de tuberculose.

Le matériau biographique fiable est trop mince pour que l'on puisse aujourd'hui établir avec certitude la nature exacte des rapports qu'entretenait l'homme avec ce qu'il considérait dans sa première jeunesse comme la mission de son existence : la littérature, et qu'il devait pourtant délaisser brutalement. Les lettres rédigées de sa main que l'histoire a conservées font apparaître une personnalité complexe qu'il reconnaissait lui-même comme « double ».

Affable et optimiste durant le jour, Brown était animé d'un enthousiasme débordant et d'une foi inaltérable en la nécessité de doter l'Amérique d'une littérature originale, malgré les difficultés que supposait une telle tâche dans le contexte d'un pays tout entier tourné vers le commerce et l'expansion territoriale. C'est toutefois le doute et l'angoisse qui présidaient aux périodes nocturnes de composition, et l'on ne saurait s'étonner de la nature sombre et tourmentée de ses meilleurs romans. Les intrigues en sont souvent alambiquées, les situations terrifiantes, les personnages pour le moins anxieux. Brown privilégie des narrateurs guettés par la folie, somnambules ou encore ventri-loques qui tous témoignent des interrogations constantes de l'auteur sur la réalité de la vie psychique inconsciente, dont Brown sentait bien, un siècle avant les découvertes freudiennes, qu'elle ne saurait se réduire à la vision schématique qu'en avait eue le Siècle des lumières.

Littérature d'exploration psychologique proche du rêve éveillé et même du cauchemar mais résolument inscrite dans le contexte d'une histoire et d'un lieu, l'œuvre de Brown éclaire d'un jour particulier les premières décennies d'une nation. Elle provoque simultanément, de par les moyens esthétiques choisis et la portée du questionnement qu'elle induit, une émotion et une réflexion qui transcendent le cadre étroit et référentiel de ses conditions de production. Malgré un certain nombre de maladroites formelles, il n'est guère étonnant qu'elle ait suscité l'admiration sans réserve d'un successeur tel que Poe qui avait reconnu en Brown un véritable artisan de l'écriture et un maître du suspens.

Considéré avec un respect dangereusement proche de celui que l'on porte aux momies comme le père de la littérature américaine, Brown n'était plus aux Etats-Unis jusqu'aux années soixante qu'un passage obligé des anthologies, une référence incontournable vite donnée, une preuve de culture indispensable pour qui souhaitait parler soit de réalisme descriptif, soit de *romance*, de *thriller*, ou encore d'un quelconque roman « gothique » contemporain. On ne pouvait pas le passer sous silence, mais à quoi bon se plonger dans ses textes ? Sous l'impulsion sans doute de Leslie Fiedler qui lui consacre un chapitre entier dans *Love and Death in the American Novel*, la critique universitaire s'est toutefois soudainement mise à s'intéresser de près à ses écrits et, en particulier, à ses quatre grands romans « noirs » : *Wieland ; or the Transformation* (1798), *Ormond ; or, the Secret Witness* (1799), *Arthur Mervyn ; or, Memoirs of the Year 1793* (Part I : 1799, Part II : 1800), et *Edgar Huntly ; or, Memoirs of a Sleepwalker* (1799). Une édition scientifique de ses



œuvres, dotée d'un riche appareil de notes et d'essais textuels et historiques, a commencé à voir le jour en 1977 et est aujourd'hui complète. En France, une traduction inédite de *Edgar Huntly* par Liliane Abensour et Françoise Charras et la reprise d'une traduction existante de *Wieland* ont paru, respectivement en 1980 et 1990. De façon générale, depuis les années 70, les articles scientifiques se multiplient en Amérique comme en Europe, et plusieurs monographies (N. Grabo, A. Axelrod, B. Christophersen, S. Watts) ont su faire peu à peu la part de l'héritage européen et du travail authentiquement créateur de l'écrivain. Il paraît aujourd'hui acquis que Brown, malgré le rythme précipité de ses publications et une tenace réputation d'auteur fantasque et brouillon, est un homme de lettres parfaitement conscient de son art, qui a su s'inspirer de la réalité de son jeune pays tout en puisant aux sources d'angoisses et de symboles universels pour alimenter une œuvre authentiquement pionnière. La toute récente réédition de trois romans de Brown dans la collection *Library of America* (1998) confirme un vif regain d'intérêt dans le public et une reconnaissance accrue dans les milieux universitaires.

La publication et la présentation en 1987 par Alfred Weber de *Somnambulism and Other Stories* a permis une autre approche de l'œuvre de Charles Brockden Brown dont l'apport en tant que nouvelliste avait été jusqu'ici ignoré. L'importance des nouvelles et des essais avait certes déjà été soulignée, mais ces textes étaient jusqu'ici essentiellement perçus comme des ébauches, des commentaires, une sorte de paratexte qui venait éclairer la série des romans sur lesquels se concentrait l'essentiel des travaux. De la même manière, le développement des nouvelles théories critiques et du *New Historicism* a suscité un intérêt nouveau pour les aspects politiques de l'œuvre et, dans une certaine mesure, provoqué un décentrement de la recherche et une relecture des romans. Ces développements sont longuement explorés par Mark Kamrath (Orlando, Floride) qui, dans son article placé en fin de ce numéro, « Charles Brown and Contemporary Theory : A Review of Recent Critical Trends in Brown Scholarship » présente l'état de la critique universitaire depuis la parution de l'édition du bicentenaire (*The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid, 1977-1987).

C'est avec une traduction, qui superpose deux formulations différentes d'une même nouvelle, « A Lesson on Sensibility » (1798) et « Insanity : A Fragment » (1809), écrites et publiées par Brown à deux moments très différents de sa carrière d'écrivain, que s'ouvre ce numéro. Liliane Abensour

(Paris 7) propose une lecture en français de ces deux récits, ainsi qu'une réflexion sur la recherche par l'auteur, à travers l'écriture et la lecture de sa propre folie, d'une médiatisation qui le sauve de l'aliénation. Au terme de la période qui s'écoule entre les deux versions de ce même texte, Brown n'a déjà plus recours à l'invention romanesque qui lui est désormais inutile. Inversement, c'est une interprétation esthétique de la nouvelle « Somnambulism. A Fragment. » que présente William Scheick (Austin, Texas). Suivant la trace du motif qui structure le texte, un jeu polysémique sur le terme *design*, Scheick lit dans ce dessein décoratif l'inscription de la nouvelle dans cette esthétique fin de siècle—paradoxale au regard de la critique brownienne—, dont il avait ailleurs déjà proposé une interprétation (*The Ethos of Romance at the End of the Century*, 1994) : « l'art ne sert [à] rien. »

Le refus de la dichotomie longtemps utilisée pour caractériser l'œuvre de Brown par rapport aux deux pôles opposés du réalisme objectif (roman) et d'un irréel fantastique (*romance*) entraîne aujourd'hui un questionnement de ces modes mêmes ainsi que des catégories qui les fondent. S'attachant à une mise à plat des procédures stylistiques opérées par Brown dans ses différents romans—qu'il définit comme *noirs* plus que gothiques—, Marc Amfreville (Orléans) en dénonce l'apparence réaliste signalée par une écriture essentiellement métonymique et dominée par la littéralisation des métaphores. Se dessine alors un réalisme de la subjectivité qui, dans les romans de Brown, sous-tend cette quête de la scission dont l'aboutissement sera l'abandon par l'auteur de la fiction romanesque. Pour Henri Justin (Orléans), c'est dans le texte même d'*Arthur Mervyn ; or, Memoirs of the Year 1793* (1799), longtemps perçu comme le roman réaliste qui venait enfin rompre avec la morbidité des premiers romans gothiques, que s'opère « une manipulation éhontée et signifiante de la chaîne événementielle » et se construit cette perversion du réalisme qui annonce Poe et Freud.

S'appuyant sur une approche bakhtinienne du genre romanesque, Paola Boi (Cagliari, Italie) poursuit l'analyse du recours trompeur au mode réaliste dans le texte d'*Arthur Mervyn*. Par la mise en évidence du motif central du texte, cette infection qui contamine la *Cité*, elle souligne l'inscription du roman dans une longue tradition littéraire (italienne, tout particulièrement), où la métaphorisation, sinon l'allégorisation, du motif annonce cet espace incertain de doute structurel qui vient, dans le texte de Brown, renforcer une lecture essentiellement politique de l'œuvre. Capitale, miroir de l'Amérique, Philadelphie apparaît encore dans *Ormond ; or, the Secret Witness* (1799), saisie de

cette infection qui ronge le cœur de la cité et lieu symbolique d'un renversement, « d'une inversion des rôles et des trajectoires ». Des trois figures féminines du roman, Anne Wicke (Rouen) propose alors une interprétation qui, au-delà d'une lecture féministe, signale les contradictions fondamentales sous-jacentes à l'œuvre.

Evoquant ce renversement du réalisme qui dessine une symbolique de la subjectivité, W. M. Verhoeven (Groningen, Pays-Bas) remet en question la fonction du gothique qui, dans l'œuvre de Brown, ne saurait naître d'une recherche de l'effet de terreur. Il propose une relecture du texte gothique à partir d'une perception plus nuancée du radicalisme godwinien, signalant l'abandon et la transformation du projet social jacobin après 1794 tel qu'il s'exprime dans les derniers romans de Godwin et dans cette défamiliarisation anti-lockienne du normal et du normatif caractéristique de l'œuvre de Brown. Le projet politique de Brown, longtemps perçu comme conservateur à la lumière de ses écrits journalistiques ultérieurs, se dessine alors dans le traitement ambivalent des motifs qui structurent l'œuvre romanesque. Mais il apparaît aussi dans ce doute, ce questionnement, cette hésitation (caractéristiques des personnages et de l'intrigue qui les lie au récit) longtemps perçus comme une marque de faiblesse dans une œuvre écrite trop rapidement. Les analyses que propose Bill Christophersen (New York) en manifestent cependant la cohérence, tout d'abord dans *The Apparition in the Glass : Charles Brockden Brown's American Gothic* (1994) ou dans l'interprétation qu'il donne ici du personnage de l'enthousiaste dont il définit la figure telle qu'elle se précise dans les différentes œuvres de l'auteur : cette apparence, cette apparition dans le miroir, qui vient bouleverser l'image que la nation se donne d'elle-même.

Cette cohérence est aussi soulignée, au niveau de la narration, dans l'article de Heiner Bus (Bamberg, Allemagne), au-delà des contradictions et digressions qui se manifestent dans les personnages et les instances narratives. Dans *Edgar Huntly*, Bus identifie et analyse les stratégies narratives mises en œuvre par Brown afin de créer un espace du roman et de l'imaginaire qui transcende les conventions littéraires. Cette situation sur les marges, sur la zone « frontière », qui domine thématiquement le texte de *Edgar Huntly*, est aussi évoquée par Lauric Guillaud (Nantes). Territoire ambigu, la « wilderness », où le décor gothique européen vient s'allier à la « frontière » américaine en une « transgression physique et métaphysique », est ce lieu imaginaire et mythique qui relie les textes de C. B. Brown et de E. A. Poe

La reconnaissance en France de l'importance de Charles Brockden Brown dans la littérature américaine naissante est signalée, à l'occasion d'une nouvelle édition en Angleterre des romans de Brown, par la parution en 1831 dans la *Revue Encyclopédique* d'un article signé des initiales d'Adèle Montgolfier. La première traduction française de *Wieland ; or, the Transformation ; an American Tale* date cependant de 1808. La description, que donne Françoise Charras (Montpellier) des deux premières traductions en français de ce roman de Brown, souligne une dimension curieusement politique qui se manifeste subrepticement dans des textes qui, par ailleurs, relèvent de la littérature frénétique inspirée du gothique anglais (et américain).

Comme le montrent l'essai bibliographique de Mark Kamrath ainsi que les différentes bibliographies proposées en conclusion de ce numéro, l'œuvre de Charles Brockden Brown n'a longtemps suscité qu'un intérêt limité en Europe, sauf en Angleterre où, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle, ses romans sont régulièrement réédités. Ce numéro de *Profilis américains* souhaite venir combler ce vide partiel en présentant un ensemble d'articles d'universitaires européens (allemands, hollandais, italiens et français) et américains qui rende compte de la recherche sur l'auteur et son œuvre des deux côtés de l'Atlantique.

Marc AMFREVILLE, Françoise CHARRAS

**INSANITY: A FRAGMENT**

**ALIÉNATION  
(fragment)**

**Traduction : Liliane ABENSOUR**

### INSANITY: A FRAGMENT

– He is an unfortunate kinsman of ours (said Mrs. Ellen) who has been for some years, a lunatic. She related his story, on my manifesting a curiosity to know the particulars, at some length. This was the substance of it.

Archibald was a youth of very lively parts. His sensibility had become diseased by an assiduous study of those romancers and poets who make love the basis of their fictions. He had scarcely grown up when he contracted a passion for a woman whose chief merit consisted in her beauty. A new object quickly succeeded. Though he loved for a time, with every appearance of ardour, it was perceived that his affections were easily transferred to a new object, and easily dissolved by absence. Love, however, was his element. He could not exist without it. To sigh, to muse, to frame elegies, was the business of his life. Provided there were some objects to receive his amorous devoirs, it seemed nearly indifferent what the real qualifications of the objects were. His friends prevailed upon him to put himself under the care of a merchant in Ireland. His situation required that he should qualify himself for some profession, and that of a merchant was chosen by him as liable to the fewest objections. After some time, however, he was brought back to his friends a maniac. A phrenzy at first furious and terrible, subsided into a melancholy harmless to others, but gloomy, silent and motionless. With scarcely a change of attitude, without opening his lips except to converse on his own misfortunes, on the events that caused his despair, he has remained for some years an example of the fatal effects of addicting the undisciplined mind to books in which nature is so fantastically and egregiously belied. These were the circumstances that produced an effect so mournful.

## ALIÉNATION (fragment)

Cet homme, dit Mrs Ellen, est un de nos malheureux parents devenu dément depuis quelques années. Elle raconta longuement son histoire dès que j'eus manifesté la curiosité d'en connaître les détails. Telle en est la substance.

[\*Archibald était un jeune homme des plus talentueux. La fréquentation assidue des romanciers et des poètes qui font de l'amour la base de leur création, avait rendu sa sensibilité morbide. Il était encore très jeune quand il éprouva une passion pour une femme dont le principal mérite résidait dans sa beauté. Un nouvel objet d'amour bientôt lui succéda. Bien qu'il l'aimât un certain temps et qu'il manifestât tous les signes de l'ardeur amoureuse, son affection semblait se reporter aisément sur un autre objet d'amour pour disparaître tout aussi aisément en l'absence de cet objet. L'amour cependant était son élément. Sans lui, il ne pouvait exister. Soupirer, rêver, composer des élégies était l'affaire de sa vie. Pourvu qu'il y eût un objet à qui présenter ses devoirs amoureux, les qualités réelles importaient peu. Ses amis insistèrent auprès de lui pour qu'il se plaçât chez un marchand en Irlande. Sa situation exigeait qu'il se qualifiât dans une profession et il choisit celle de marchand comme étant susceptible de susciter le moins d'objection. Au bout d'un certain temps cependant, il revint auprès de ses amis, dans un état maniaque. Une frénésie furieuse et terrifiante se transforma bientôt en une mélancolie sans danger pour les autres, mais sombre, muette, figée. Sans guère changer d'attitude, sans ouvrir la bouche si ce n'est pour converser sur ses propres malheurs, sur les événements qui causaient son désespoir, il est, depuis quelques années, l'exemple de ce que peut avoir comme effet fatal sur un esprit indiscipliné, la lecture de livres dans lesquels la nature est si considérablement faussée dans un sens fantastique. Telles sont les circonstances qui produisirent un aussi lamentable effet.

---

\* Les passages entre crochets sont repris intégralement de "A Lesson on Sensibility".

He had scarcely been settled in his new abode at Cork, when he became attached to a daughter of a wealthy family between which and that in which he resided, a rivalry and enmity had long subsisted. His suit was rejected by the parents, whose interests had been engaged for another, but accepted, as usual, by the daughter, who naturally imagined that this was a question on which no one had a right to decide but herself. The parents supplied the place of argument with force. All access to the lady was denied. Commands and menaces proving of no avail, she was condemned to a rigorous confinement. The lover was persuaded by his friends to make a voyage to the West-Indies. There being no room to hope for a change in the determinations of the lady's family, this expedient was chosen as likely to dissolve a connexion, which, while it lasted, could be productive only of mutual distress. The lady's constancy, however, was heroic. She reserved herself for better times, and while she yielded to personal restraints that could not be resisted, she maintained the freedom of her mind. She was insensible to menaces and persuasions; denied every claim on her obedience; and ridiculed the obligations of filial duty. She vindicated the propriety of her choice, and asserted her independence as a reasonable being. Her family having exhausted the usual expedients, resorted to more atrocious ones: A plan was devised of decoying the lady into an opinion that her lover was false, that he had made his address to a lady in the island to which he had gone, and was on the point of marriage. Her sagacity was equal to her fortitude, but the craft with which she had to contend, was consummate. She was accordingly deceived, and her courage forsook her, but the resolutions she now formed were evidently different from those which her family expected as the fruit of their schemes. Misfortune had changed a character of no common excellence. It is the property of injustice to propagate itself, to render those who suffer by it vitious as well as miserable. The lady condescended to artifice, and pretended a cheerful compliance with the wishes of her family. Preparations were making for the nuptial rite. The morning of the important day arrived — when she was found dead in her bed.



Il venait à peine de s'installer dans sa nouvelle résidence de Cork, quand il s'éprit de la fille d'une riche famille] qui se trouvait depuis longtemps en rivalité et dans des rapports d'hostilité avec la famille qui l'hébergeait. Sa demande fut rejetée par les parents qui avaient porté leur intérêt vers un autre homme, mais elle fut acceptée, comme de bien entendu, par la jeune fille qui pensait tout naturellement que c'était là une question sur laquelle personne n'avait le droit de décider à sa place. Les parents fournirent avec force des arguments. Tout accès auprès de la jeune fille fut interdit. Comme les ordres et les menaces ne s'avérèrent d'aucune utilité, elle fut condamnée à l'enfermement le plus strict. [L'amant fut convaincu par ses amis de faire un voyage aux Indes occidentales. Comme il n'y avait pas lieu d'espérer un changement dans la détermination des parents de la jeune fille, cet expédient fut choisi pour dénouer un lien qui, aussi longtemps qu'il durerait, ne pourrait engendrer que de la détresse chez l'un et chez l'autre.] [La constance de la jeune fille cependant fut héroïque. Elle se garda pour des temps meilleurs, et tout en cédant à des contraintes personnelles auxquelles elle ne pouvait s'opposer, elle protégea sa liberté d'esprit. Elle était insensible aux menaces et aux intimidations, contestait toute exigence personnelle d'obéissance, et tournait en ridicule l'obligation de devoirs filiaux. Elle revendiquait la pertinence de son choix et affirmait son indépendance en tant qu'être raisonnable.] Sa famille, après avoir épuisé les expédients les plus évidents, eut recours à des procédés plus atroces : [un plan fut imaginé qui consistait à amener la jeune fille à penser que son amant était déloyal, qu'il avait fait sa déclaration à une dame de l'île où il était parti et qu'il était sur le point de se marier. La sagacité dont la jeune fille fit preuve était à la mesure de sa force de caractère, mais il lui fallut se battre contre l'art consommé de sa famille. Elle fut donc abusée et son courage l'abandonna, mais les résolutions qu'elle prit furent alors évidemment différentes de celles que sa famille escomptait comme fruit du stratagème. Le malheur avait transformé un caractère d'une trempe exceptionnelle. C'est le propre de l'injustice de se propager, de rendre ceux qui en souffrent aussi méchants que misérables.] La jeune fille s'en remit à un artifice et fit semblant de se soumettre joyeusement aux vœux de ses parents. On fit des préparatifs pour la cérémonie nuptiale. Le matin du grand jour arriva, lorsqu'on la trouva morte dans son lit.

It is remarkable that an event that the lady's parents had imposed upon their child, without believing it themselves, had really taken place. Absence had produced the usual effect upon her lover. He had seen a new object, that had quickly supplanted the old. His ingenuity furnished an opiate to his conscience. He laid his heart at the feet of his new mistress; the present was accepted, and she gave her own in return, and no very distant day was fixed for ratifying the exchange of the altar. Before it arrived, however, tidings reached him, by what means I shall not mention, of the fate of the Irish lady; of her voluntary death in consequence of the belief of his inconstancy. Of the mistaken grounds of this belief, of the means by which it had been produced he was wholly ignorant. As his inconstancy was real, he supposed that she was apprized of no more than the truth. The effect of this information may be easily conceived. He broke off his present connexion, and immediately embarked for Europe, and having arrived at Cork, proceeded without delay to procure an interview with the lady's family. His purpose was to obtain their assent to a proposal sufficiently singular. It was no other than the vault in which the lady had been interred, should be opened, and he himself be permitted to take a last view of the corpse. He urged his demand with the energy of phrenzy, and at length succeeded.

The solemn period of midnight was selected; the vault was opened in the presence of the desperate lover and some of the family of the deceased. They descended the stair-case, and I almost shudder to describe the object that saluted their sight. They beheld the lady, not decently reposing in her coffin and shrouded with a snow-white mantle, but naked: ghastly, stretched on the floor at the foot of the stair-case, with indubitable tokens of having died a second time, a victim to terror and famine. It is not to be wondered at, that a spectacle like this, plunged the unhappy lover into phrenzy the most outrageous. He was torn from the spot, and speedily delivered to the care of his friends.

This story was told by Mrs. E. circumstantially: and of course with much greater minuteness than it is here related.

[Il est remarquable que l'événement que les parents avaient fait croire à leur fille sans en être eux-mêmes convaincus avait vraiment eu lieu : l'absence avait produit sur l'amant l'effet habituel. Il avait rencontré un nouvel objet d'amour qui avait immédiatement supplanté l'ancien. Sa sincérité avait apporté un baume à sa conscience. Il déposa son cœur aux pieds de sa nouvelle maîtresse ; son présent fut accepté ; il fut payé de retour et un jour proche fut décidé pour la confirmation de cet échange devant l'autel. Avant le jour dit, cependant, des nouvelles lui parvinrent — par quels moyens, je ne saurais le préciser — concernant le destin de la jeune Irlandaise et sa mort volontaire comme conséquence de ce qu'elle avait cru être une infidélité. Il ignorait tout des bases fausses sur lesquelles reposait cette croyance et sur les procédés mis en œuvre pour la provoquer. Comme son inconstance était bien réelle, il imagina qu'elle n'avait appris que la vérité. L'effet de cette information est facile à concevoir. Il interrompit sa relation présente, s'embarqua immédiatement pour l'Europe et, arrivé à Cork, s'arrangea pour obtenir sans délai un entretien avec la famille de la jeune fille. Son but était d'obtenir leur accord à une proposition assez singulière. Ce n'était rien moins que l'ouverture du caveau dans lequel la jeune fille avait été enterrée, et la permission de voir le corps une dernière fois. Il pressa sa demande avec une énergie toute frénétique et parvint à ses fins.

On choisit l'heure solennelle de minuit ; le caveau fut ouvert en présence de l'amant désespéré et de quelques parents de la morte. Ils descendirent l'escalier et je frémis à l'idée de décrire l'objet qui s'offrit à leur vue. Ils virent la jeune fille, non pas déceimment allongée dans son cercueil et recouverte d'un manteau d'un blanc immaculé, mais nue : horriblement étendue par terre au pied de l'escalier, portant les signes indubitables qu'elle était morte une deuxième fois, victime de la terreur et de la famine. On ne peut s'étonner qu'un tel spectacle ait plongé le malheureux amant dans la frénésie la plus effroyable. On l'éloigna de cet endroit pour le confier rapidement aux soins de ses amis.]

Cette histoire avait été racontée par Mrs Ellen de façon circonstanciée, avec bien sûr plus de précisions que ce qui est ici rapporté.

And is this all, said I? What is his present condition?

Mr. Ellen took up the tale. Such, said he, are the events which are related by the sufferer. These were the topics of his ravings, and this is the eternal theme of his more coherent eloquence, when the first paroxysms of his phrenzy had subsided. Such I say, is his own narrative, but I hardly expect to be believed, when I add, that the whole existed only in his own imagination: that no one of those circumstances which my wife has related ever took place: that the whole is a dream, regarded by him as unquestionable reality, but having not the slightest foundation in truth. The period which he imagines to be filled by those events, was passed by him in performing the duties of his new profession; to which, however, he entertained great disrelish; and wandering at times of leisure among the wildernesses of a romantick country, attended only by some favourite author, or delivering himself to the reveries of his fancy. On his return from one of those excursions, which had been longer than usual, the first tokens of insanity were observed. The symptoms rapidly increased, and the consequences were such as have been related.

Indeed, said I, you have good reason for doubting the assent of your hearers to the truth of such a story. Romeo, who seems to resemble your Archibald in some things, was, I thought, the best specimen of an amorous madman that could be produced, but your enthusiast outstrips Romeo's extravagance by many degrees. Besides, my dear Madam, you seem to assign a strange cause for your kinsman's insanity. I cannot perceive how any course of reading could possibly lead any mind so far astray.

There, William, said Mr. Ellen, I agree with you. I think Sally was wrong in imagining that books of any sort tended in the least to give its peculiar shape to her cousin's insanity.

Well, said the lady, I may be wrong in my *theory*, but of my *facts* I had too many opportunities to know the truth concerning my poor cousin, to have any doubts about *them*.

Charles Brockden Brown  
*The Port-Folio* I, February 1809

Est-ce tout, demandai-je ? dans quel état est-il à présent ?

Mr Ellen reprit la suite de l'histoire. Tels sont, dit-il, les événements que le malheureux raconte. Ils constituent le sujet de ses divagations et le thème éternel d'un discours plus cohérent, une fois passé le paroxysme de sa frénésie. Tel est son propre récit ; mais, je ne m'attends pas à ce que l'on me croie si j'ajoute que tout cela n'a existé que dans son imagination, qu'aucun des incidents que ma femme a relatés n'a eu lieu, que tout n'est qu'un rêve, qu'il considère assurément comme une réalité indiscutable, mais qui n'a pas le moindre fondement de vérité. La période qu'il imagine être celle où ces événements auraient eu lieu était celle qu'il passa à accomplir les obligations de sa nouvelle profession — pour laquelle il éprouvait une grande aversion —, à parcourir pendant ses heures de loisir les étendues désertiques d'une campagne romantique, avec un auteur favori pour seule compagnie, ou à s'abandonner aux rêveries de son imagination. Au retour d'une de ces excursions, plus longue que d'habitude, apparurent les premiers signes d'aliénation. Les symptômes se développèrent rapidement et les conséquences furent celles que je viens de relater.

Vous avez en vérité, dis-je, de bonnes raisons de douter que vos auditeurs puissent se rallier à la vérité d'une telle histoire. Roméo, qui pourrait ressembler à votre Archibald sur un certain nombre de points, est, je pense, le meilleur exemple que l'on puisse produire d'un fou amoureux, mais votre exalté surpasse de cent coudées les extravagances de Roméo. De plus, vous semblez, chère Madame, assigner une étrange cause à l'aliénation de votre parent. Je ne puis concevoir comment un penchant pour la lecture pourrait à ce point égarer un esprit.

Sur ce point, William, je vous rejoins, dit Mr. Ellen. Je pense que Sally a tort d'imaginer que les livres, quels qu'ils soient, aient pu contribuer le moins du monde à provoquer chez son cousin cette forme particulière de folie.

Eh bien, dit la dame, je puis me tromper dans ma *théorie*, mais pour ce qui est des *faits*, j'ai trop eu l'occasion de connaître la vérité sur mon pauvre cousin pour les mettre en doute.

Traduction Liliane ABENSOUR



## La folie des livres

C'est à A. Weber<sup>1</sup> que l'on doit, en 1987, la publication de nouveaux textes, jusqu'alors jugés mineurs, de Charles Brockden Brown, et leur datation précise dans l'évolution d'une production, faite d'essais et de reprises, de premiers jets et de fragments, qui laisse apparaître à la fois le temps du surgissement brutal d'un imaginaire obsédant et le temps, dans l'après-coup, d'une mise à distance et d'une réflexion.

« A Lesson on Sensibility », « Insanity » : deux versions d'une même histoire proposée par Charles Brockden Brown à deux moments distincts de sa vie et de sa carrière littéraire, 1798 et 1809. Deux textes qui, mis en regard, offrent la mesure d'un parcours, d'un destin d'écrivain, mais aussi d'une interrogation sur la folie, celle qu'engendre la lecture de romans et plus sûrement encore celle qui pousse à écrire.

Inscrite à l'aube d'une étonnante poussée créatrice qui conduit Charles Brockden Brown à écrire cinq romans en trois ans, la nouvelle dans sa première mouture insiste, d'entrée de jeu, sur l'influence pernicieuse des romanciers et des poètes qui porte le lecteur à la rêverie et à l'amour, le détourne du sens des réalités, provoque en lui une sensibilité malade, un trouble de la volonté.

« A Lesson on Sensibility », publié dans *The Weekly Magazine* de Philadelphie, en mai 1798 et signé A. Z., pourrait passer pour l'illustration d'un des treize essais parus peu auparavant dans ce même magazine sous la rubrique « The Man at Home<sup>2</sup> ». Se référant, dans le douzième essai daté du 21 avril 1798, au livre de médecine d'Erasmus Darwin, paru quatre ans plus tôt, *Zoonomia or the Laws of Organic Life*, également cité dans *Edgar Huntly*, l'auteur présente curieusement deux états pathologiques : le sommeil et la passion amoureuse qui, dans l'un et l'autre cas, faussent l'appréhension de la réalité, garante de vérité. Une réalité mise à mal, déformée, quand elle n'est pas annihilée. Le monde sensible disparaît au profit d'une subjectivité men-

songère, erronée, morbide. Ainsi, le terme de “sensitivity” qui, de toute évidence, fait écho à la littérature sentimentale de l’époque pour la décrier, pourrait aussi être entendu à l’opposé comme la capacité, par l’appui sur les sens, à saisir une juste perception de la réalité. Un autre ouvrage, au nombre des « auteurs allemands » lus par Archibald dans la nouvelle pourrait bien être celui de J. K. Lavater, l’inventeur de la physiognomonie qui permet d’interpréter le langage des traits et des formes du visage. Une manière de mieux connaître ses semblables par l’observation, de maîtriser de façon rationnelle, systématisée, ce qui ne serait sinon qu’intuitions, extravagances de l’imagination, divagations de l’esprit. Une volonté, somme toute, de combattre la tentation du rêve et des sentiments. Et pourtant la rêverie est aussi protection contre une réalité difficile à accepter.

Ainsi, double est la leçon, puisqu’à travers l’histoire édifiante du jeune Archibald, racontée par un narrateur omniscient, l’incompréhension de parents trop rigides conduit leur fille, par amour, à se faire enterrer vivante le jour de son mariage forcé et à connaître une mort horrible ; mais aussi parce que l’amant infidèle, sous l’empire de passions éphémères, est brusquement confronté à ce qui le rend fou : la vision, dans le caveau, du corps nu de la jeune fille, morte de terreur et de faim.

Histoire « gothique », qui emprunte à la tradition anglaise, où l’on retrouve une jeune fille victime qui meurt au fond d’un caveau, mais dans laquelle, en fait, les deux protagonistes font surtout figure de doubles contrastés. Au tempérament d’artiste d’Archibald, à son goût pour les œuvres romanesques et ses dons pour la peinture, à son penchant pour la rêverie et à son imagination inventive, s’opposent en apparence les solides qualités de Miss Butler : sa détermination lucide, sa simplicité, sa rectitude, son indépendance d’esprit qu’aucune lecture n’aurait réussi à pervertir. Tous deux cependant font preuve de comportements insensés, condamnables sans doute. Tous deux connaissent les errements de la raison, de l’amour et de la folie.

Après un découpage de ce premier texte, onze ans plus tard, dans le sens d’une condensation que justifie l’appellation de « fragment », et qui répond davantage à une nécessité interne qu’à une esthétique du fragment, « *Insanity* » paraît anonymement dans *The Portfolio* publié par Joseph Dennie. La nouvelle fait partie d’une série de textes regroupés sous le titre *The Scribbler*, du nom attribué au protagoniste, auteur d’essais. Tous les développements circonstanciels et psychologiques ont disparu de l’histoire, en un désinvestissement de la narration, réduite à une intrigue minimale qui renforce



l'effet produit par une dramatisation, par une mise en perspective particulière. S'inscrivant cette fois dans le cadre d'une conversation entre trois personnages Mrs. Ellen, Mr. Ellen et le narrateur, la nouvelle se trouve infléchie dans le sens du doute et d'un questionnement insistant sur la démence d'Archibald, annoncée d'emblée puis commentée par les personnages.

1809, date de la deuxième mouture, se situe pour Charles Brockden Brown non seulement au delà de l'explosion romanesque, mais aussi du renoncement, dès 1803, à toute activité littéraire au profit d'un intérêt nouveau essentiellement tourné vers le journalisme historique et politique qui signe un ancrage plus solide dans la réalité. Le chemin parcouru, tant dans sa vie privée que dans son évolution professionnelle, donne à la comparaison entre les deux textes un éclairage sur l'enjeu de l'écriture littéraire dans l'ensemble de sa carrière.

Peut-on en effet parler à propos de la publication d' « *Insanity* » d'une simple commodité, à un moment où il paraît nécessaire d'alimenter des revues avides de textes, ou bien de l'utilisation d'un texte précédent à des fins littéraires plus maîtrisées et peut-être même dépassées ? La reprise de « *Insanity* » à partir de « *A Lesson on Sensibility* » mérite, quelles qu'aient pu être les circonstances de la parution, une réflexion plus poussée sur l'écart entre les deux textes. Comme si une expérience et un recul suffisant avaient permis à Charles Brockden Brown d'affronter les angoisses inhérentes et propices à la création littéraire, d'aborder de front, à travers l'évocation de l'aliénation, ce qui n'a cessé de le tourmenter, de le torturer, l'attrait de la lecture d'une part et d'autre part la peur et la nécessité de l'écriture, pour une meilleure compréhension de soi.

Il semblerait que Charles Brockden Brown ait renoncé à tout artifice au profit d'un questionnement non seulement sur les effets de l'imagination romanesque, mais plus ouvertement sur l'aliénation mentale. A travers les livres lus et les livres écrits, c'est le statut de la vérité et de la littérature qui est sans cesse interrogé. Quelle vérité accorder aux dires de tout un chacun ? Comment se fier à l'imagination ? Comment faire la part entre histoire vécue et délire ? D'une nouvelle à l'autre, s'amenuise la construction littéraire tandis que l'interrogation se creuse et que s'opère l'acceptation de la subjectivité et de sa part de folie, comme si s'accomplissait dans le même temps le passage du gothique au romantisme.

Partielle a longtemps été l'approche de Charles Brockden Brown et de son œuvre, selon que les critiques se sont penchés sur sa vie — à l'initiative déjà de ses amis Paul Allen et W. Dunlap — ou sur son œuvre presque toujours limitée aux grands romans, écrits en un laps de temps étonnamment bref, laissant dans l'ombre, le plus souvent, ses très nombreux essais et ses textes politiques.

C'est le mérite de Watts<sup>3</sup>, qui s'inscrit dans un large renouveau de la critique brownienne, de tenter une synthèse qui, tout en prenant en compte la vie de l'écrivain, sa fragilité et ses crises, le replace dans un vaste ensemble socio-culturel et souligne son évolution tant sur le plan personnel que littéraire et politique. La volonté d'établir une correspondance, une cohésion forte entre l'individu et la société à laquelle il appartient, offre de nouvelles perspectives. Elle permet d'appréhender l'écrivain et son œuvre dans une vision d'ensemble et situe de façon suggestive les angoisses et les tensions personnelles du créateur en relation avec les difficultés d'une société en plein devenir, dans le prolongement de la révolution américaine. Sa thèse, séduisante, repose sur l'idée d'un indissociable lien entre le « moi fragmenté » de l'écrivain et la fragmentation de la société libérale américaine qu'il aurait été à même de saisir. Ainsi, à deux moments clefs, celui de la production intense et celui du renoncement, son activité littéraire non seulement apparaît comme le reflet de la société<sup>4</sup> mais serait en concordance totale avec elle. La vie et l'œuvre de Charles Brockden Brown incarneraient l'effondrement de l'idéal républicain, les tensions et les angoisses propres aux décennies post-révolutionnaires. Il fallait sans nul doute ce tableau d'ensemble pour pouvoir nuancer ce qui ne serait sinon, de l'individu à la société, que relation en miroir, totale adéquation, quand bien même se trouve repoussée toute idée de causalité.

La comparaison de deux versions différentes d'un même texte réinterrogé, offre en regard une approche restreinte, interne à l'œuvre, qui pose la question de l'évolution personnelle de Charles Brockden Brown et de sa singularité. L'œuvre en son déploiement n'est-elle pas en effet à lire comme une quête d'identité à travers une perception toute personnelle du monde environnant ? Quel sens alors donner à la retombée du formidable élan créateur qui l'a portée ?

Pour Charles Brockden Brown, on l'a vu, la recherche de soi et le détachement par rapport à la réalité environnante passent par la lecture, activité essentiellement passive, de repli, qui exalte l'imagination, condamnée par la

famille et plus largement par une société puritaine qui prône le travail et une vie active, productive. Les lectures sont tournées vers le Vieux Continent et comprennent entre autres, Shakespeare, Milton, Blair, Richardson, Godwin ou encore Rousseau et les Encyclopédistes, quand dans le Nouveau Monde tout est à créer en matière de littérature romanesque.

L'origine de la folie, de celle qu'il croit être la sienne, Charles Brockden Brown la cherche longtemps dans les livres, sans doute pour y puiser des matériaux, mais surtout pour y trouver des éclaircissements sur son propre état mental. Ne se sent-il pas, pour reprendre l'un de ses titres, joignant dans une même quête l'homme et la terre américaine qui le porte, « *The Man Unknown to Himself* », étranger à lui-même ?

Nul mieux que lui n'a connu et n'a su rendre ces états de troubles du moi, d'inquiétante étrangeté, tels qu'ils sont décrits dans ses romans d'errance à travers la *wilderness* américaine, avec les faux-semblants, les métamorphoses, les dédoublements de ses personnages. Nul mieux que lui n'a connu la mélancolie qui, loin d'être une pose romantique, est à comprendre comme une solitude existentielle, un face à face de soi à soi éprouvant, éprouvé jusqu'au vertige, jusqu'à la peur du délire ou de l'anéantissement. Une mélancolie indissociable de la dévalorisation de soi, comme il l'écrit à son ami Wilkins en 1792 : « I seize anything [...] by which I can hope to raise myself from that profound abyss of ignominy and debasement into which I am sunk by my own reflections<sup>5</sup>. »

1792, point culminant d'une sévère et longue crise d'adolescence, telle qu'elle s'exprime dans sa correspondance et dans les essais de *The Rhapsodist* de 1789. Car, si les livres rendent fous, c'est, comme l'affirme platement selon le bon sens commun Mrs. Ellen, que seuls les faits sont véridiques, alors que la pensée peut divaguer et qu'il est possible de tout inventer, au mépris d'une vérité objective. Les livres que l'on lit, mais plus encore ceux que l'on écrit, loin de toute réalité, touchent en effet au plus près des obsessions et des angoisses qui hantent et qui menacent. Ils font approcher de zones dangereuses pour le Moi, de cet état instable, vacillant, inquiétant entre rêve et réalité.

L'origine de la folie. Ou plutôt, et c'est bien ce qui tourmente ses personnages, une difficulté à s'inscrire dans une lignée, dans une généalogie. Une folie des origines, qui ne trouve ni explication ni solution, tant la création et la destruction se mêlent, et qui ne parvient à s'exprimer que dans la quête désespérée, obsédante d'une identité qui ne remonterait qu'à un autre soi-même.

Lorsque Elihu Hubbard Smith décrit, en 1796, ce que Brown ressent de cette fragilité du moi, de ce vacillement entre rêve et réalité, de cette fuite dans l'imaginaire : « You began to fancy that these fictions were real ; [...] you wandered into a world of your own creation [...]. Godwin came and all was light<sup>6</sup> », il évoque, sans l'exprimer ainsi, la valeur de décharge de l'écriture. Quand Charles Brockden Brown s'astreint à écrire, c'est en effet pour chasser un état de léthargie et de désespoir, de mélancolie, par la mise en scène d'hommes et de femmes qui ont plus valeur de doubles narcissiques que d'entités sexuées, tant la sexualité semble barrée.

Il fallait en effet qu'il pût découvrir ses zones d'ombre pour les projeter, dans une mise en forme romanesque, à l'extérieur de lui-même. Il fallait qu'il pût rendre compte de ses peurs et de ses angoisses et les représenter pour les exorciser. Car l'écriture est menaçante, mais elle est aussi salvatrice. « The pen is a pacifier [...]. It checks the mind's career ; it circumscribes her wanderings [...] » énonce Arthur Mervyn. Comme bon nombre de ses personnages, Clara, Edgar Huntly... Charles Brockden Brown est poussé à écrire à la fois pour se libérer et pour consolider des assises narcissiques défaillantes. Une nécessité qu'il exprime dans une lettre à William Wood Wilkins en 1790 : « Here I am seated at my desk-with pen and writing implements at hand ; and shall I not employ them ? [...] I beseech thee, kind, propitious, amiable, gracious bountiful divinity, deny not the gift I solicit [...]. The poetical fervour is upon me [...] »<sup>7</sup>.

L'écriture est la médiatrice qui le sauve de l'aliénation, l'aide progressivement à entrer dans l'existence. Ainsi la valeur cathartique, libératrice, purificatrice — même thérapeutique — de l'écriture se fait ici sentir, favorisant à la fois, en un dédoublement de soi, l'absence redoutée au monde et l'accession à soi-même. Somnambulisme, ventriloquisme, relations frère-sœur [...] sont autant de figures à prédominance binaire qui, dans un dialogue de soi à soi, par la mise en acte — car l'écriture est un acte — d'une ouverture, d'un écart structurant, brisent l'enfermement narcissique mortifère, aident à sortir de la mélancolie. Comment ne pas rappeler ici les premières découvertes de Freud au moment de son recours à l'hypnose comme technique cathartique visant à l'extériorisation, à l'abréaction d'affects longtemps refoulés, responsables de traumatismes psychiques<sup>8</sup>. Ce n'est qu'après 1895 que Freud renonce à l'hypnose et à la suggestion pour élaborer, avec la technique des libres associations, une conception plus complexe de la cure psychanalytique sans pour autant que l'effet cathartique s'en trouve éliminé.

Comment alors parler d'un moi divisé, fragmenté, à l'image de la société américaine ? Il serait erroné de voir dans l'utilisation littéraire du thème du double le pur décalque d'un état relevant de la nosographie. Le mode d'être d'un écrivain ne peut se réduire aux différentes figures qu'il expérimente dans ses écrits, en une stratégie particulière, alors que le thème du double renvoie lui-même le plus souvent à une vision réflexive de l'activité d'écriture. Ainsi, l'aventure de Charles Brockden Brown est bien davantage une expérience singulière et féconde, comme pourrait l'être un temps celle d'un adolescent qui, une fois entré dans le monde des adultes, abandonne son journal intime.

Dans « *Insanity* », le contenu qui donnait à la première mouture sa qualité narrative, sa densité, sa chair a disparu. L'invention romanesque ne semble plus avoir d'utilité, comme une quête qui aurait abouti, ou serait devenue sans objet. Ne demeure que l'affirmation, au détour d'une conversation, que la littérature est peut-être un délire, qu'on peut ou non y adhérer. Un constat, une acceptation, en lieu et place d'un mal-être, d'une angoisse existentielle. Comme s'il avait été nécessaire, pour être porté à écrire à la fois de connaître et de se défaire peu à peu de ces états inquiétants où l'imagination est la seule réalité sur laquelle s'appuyer, entre littérature et vie, entre rêve et réalité, entre *wilderness* et civilisation, là où les doubles se répondent, s'éliminent, se réunifient en une néo-réalité, l'œuvre littéraire. Car si l'œuvre renvoie à un trouble identitaire, elle offre dans un même temps la possibilité de sa résolution. Elle-même a valeur de double. Elle est un miroir et dans son reflet, l'écrivain fortifie son image. Elle est aussi un double d'encre et de papier qui à la fois donne corps et consistance et répond à la tentation de la non-existence. Elle est absence au monde réel et dans sa matérialité présence d'un moi idéal.

Pour les besoins d'une intrigue, et à la recherche de ce qui dans le Nouveau Monde échappe au déjà vu de l'Ancien, — les *paraphernalia* gothiques, — mais plus sûrement encore, parce que, la crise est dépassée et parce qu'il en est guéri, Charles Brockden Brown n'a plus à s'appuyer comme dans ses précédents romans sur des présentations cliniques lues dans des ouvrages de médecine. Dans « *Insanity* », il aborde, non plus dans le huis clos narcissique, mais sous la forme d'une conversation à trois, c'est-à-dire de façon médiatisée, plus assumée, le doute, l'incertain, le trouble du Moi, la « folie ». Annonceur d'Edgar Poe, il affirme que peu importe la "théorie", qu'un narrateur peut ne pas être fiable, qu'il peut être fou et qu'une histoire racontée *est et n'est pas*.

C'est peut-être la démarche très personnelle de Charles Brockden Brown qui fait de lui moins un père fondateur de la littérature américaine, comme on s'est parfois plu à le dire, qu'un pionnier employé à défricher des terres alors restées vierges, celles de la psyché ?

Liliane ABENSOUR

#### NOTES

1) BROWN, Charles Brockden. *Somnambulism and Other Stories, Edited, with an Introduction and Critical Notes*. Ed. Alfred Weber. Francfort : Verlag Peter Lang, 1987.

2) BROWN, Charles Brockden. *The Rhapsodist and Other Uncollected Writings*. Ed. Harry R. Warfel. New York : Scholar's Facsimiles & Reprints, 1977.

3) WATTS, Steven. *The Romance of Real Life. Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture*. Baltimore : John Hopkins UP, 1994.

4) CHRISTOPHERSEN, Bill. *The Apparition in the Glass: Charles Brockden Brown's American Gothic*. Athens, University of Georgia Press, 1994.

5) WARFEL, Harry R. *Charles Brockden Brown, American Gothic Novelist*. Gainesville : University of Florida Press, 1949, p. 52.

6) WARFEL, Harry R. op. cit. p. 48.

7) Lettre citée par David Lee Clark dans *Charles Brockden Brown : Pioneer Voice of America*. Durham : Duke Univeristy Press, 1952. p. 38-39 et reprise par S. Watts p. 71, sans référence plus précise de date.

8) FREUD, Sigmund. *Etudes sur l'hystérie*, (1895). Paris : PUF, 1956.

## **Assassin in Artful Disguise: The De-Signed Designs of Charles Brockden Brown's "Somnambulism"**

First published anonymously in the *Literary Magazine and American Register* in 1805, though possibly written as early as 1797, the short story "Somnambulism" is a perfect miniature of Charles Brockden Brown's enigmatic literary manner. Exempt from the plot inconsistencies and digressions that sometimes mar his longer romances, this brief tale is a virtual distillation of the epistemological questions raised at greater length in Brown's earlier works. In this romance, an ironic account of a young man, who probably kills the very woman he seeks to protect, serves as a vehicle for an inquiry into the nature of design, in the dual sense of the *intentions* within a mind and the *patterns* of things outside of a mind. In "Somnambulism" Brown's examination of design, in this double sense, encompasses several levels of inquiry that range from uncertainties about the metaphysical interaction between fate and choice, to implications about the literary interaction between author and reader. However, such epistemological ruminations are not resolved at the end of this short story. Design (as both intention and scheme) is effectively de-signed as the narrative signs of "Somnambulism" lead to various *culs de sac* of self-referential configurations. Brown's chronicle, which adumbrates *fin de siècle* Aestheticism, intimates that the mind is evidently ontologically bereft and epistemologically lost. It is nonetheless capable of unwittingly inventing, rather than of consciously discovering, philosophical, moral, political, and social signification—design as intention and pattern. Such ascriptive invention by the mind applies to all manner of texts, including the quotidian text of human experience, which ("Somnambulism" suggests) might actually be as self-referentially insignificant (de-signed) as is a mere ornamental artistic device (decorative design).

### (De)signing Definitions

The term *design* occurs six times in “Somnambulism” and includes three specific meanings of the word. One of these express meanings is *intention*, as when Mr. Althorpe (the narrator) is told by Mr. Davis to “relinquish [...] [his] design” to accompany his guests on their suddenly necessitated nocturnal departure for their home (10). When the narrator says that “in [...] [his] dreams, the design which [he] could not bring [himself] to execute while awake [he] embraced without hesitation” (12), the term *design* means both *intention* (a willful choice) and *plan* (a conceived plot). These two meanings likewise coalesce when the narrator insists that the assassin “had shown some skill in the choice of a spot suitable to his design” and possibly produced certain effects by “malicious design” (21). The word *design*, when used in the sense of *plan*—referring doubly to intention and executed plot—corresponds to the word *scheme*—referring to something plotted and patterned. When at the end of “Somnambulism” the physician wonders whether the death of Constantia Davis has occurred “through some untoward chance or with design” (23), the word *design* in this instance includes all three related meanings: intention, plan, pattern. In fact, the doctor’s words hearken back to an observation by the narrator, who earlier confessed that his personal development has been the product more of “accident” than of “design” (8). Here, too, Brown apparently exploits the ambiguous meanings of the English word *design*.

Given the strategic placement of the narrator’s opening confession and the physician’s concluding question, “Somnambulism” seems to be framed or enclosed by a concern with the nature of design. As the triad of potential meanings of *design* suggests, this concern specifically points to the relationship between what is intended, what is effected, and what is patterned. As we will observe later, the implied relationship between these three meanings of *design* bear both metaphysical and literary implications in the story. They inform both the significance of human experience (the plot of the story) and the outcome of human efforts to comprehend this experience (the performance of the narrative). Finally in “Somnambulism,” as we will also see, human event in romance coalesces with human event in life. No verifiable boundary seems to exist between fact and fiction, consciousness (being awake) and unconsciousness (being asleep), intention (deliberate acts of the mind) and accident (unidentified impulses within or outside the mind), design (apparent



signification) and de-sign (apparent enigma). In some respects, like the practice of art-for-art's-sake Aestheticism later in the Nineteenth Century, Brown's story seems to hint at some moral design only to become circularly self-enclosing, as if it resists any consummation of this very intimation. The intimated design (intention, plan, or scheme) of both the narrative and the human experience represented in it becomes de-signed (ambiguously non-referential) when its performance as a sign is compromised by its parallel performance as a mere ornamental device, an insignificant design. This latent sense of design as an ornamental device is at once related and contrary to the other three meanings of the word in "Somnambulism," a story replete with such mutually constitutive oppositional elements.

### **(De)signing the Plot**

One such prominent opposition inheres in the narrator's alleged affliction. For the somnambulist the normal human experience of sleeping becomes, as it sometimes does in the mind of a young child, a site of anxiety rather than of repose. The experience of somnambulism suggests a force outside the control of the afflicted person (Hinds 179), but at the same time it is perversely manifested in behavior that mimics our waking life, which is ordinarily understood as the very antithesis of sleep. Such an inherent contradiction of terms, not to mention its related confounding of the difference between voluntary and involuntary actions, is bizarre. Like paradox, such a mutually constitutive opposition defies reason.

The strangeness of sleep-walking, the degree to which it hints at some inaccessible ontological profundity far beyond the horizon of human comprehension, is pertinently highlighted in one of Alice Munro's short stories. In this narrative a young girl asks her father why so many houses have "a door upstairs opening on nothing but air," and he facetiously tells her that "they are for walking in your sleep" (9). Even later in life this woman complains, "I have never yet been able to find out why" (9). In Brown's story somnambulism is like these mysterious doorways in Munro's later story. It too suggests the inexplicable, the limits of reason, in a world that seems to evince meaningful signs (such as doorways) and that simultaneously seems to discredit (de-sign) these same rational signifiers. Reason, hopelessly dependent upon such vexed signification, would hence appear in "Somnambulism" to be

a faculty of less eminence than was maintained by the prevailing philosophical attitude of Brown's day.

It is instructive to observe, in this regard, that any viable conventional interpretation of "Somnambulism" readily yields to other, even antithetical interpretations. The result is a story that at once invites and resists a conclusive reading. In one feasible version of Brown's romance, for instance, it is likely that the narrator's recollected dream of first shooting the would-be assassin and then saving the Davises actually describes, unknown to him, his murder of Constantia Davis. If Althorpe has indeed killed the woman he intended to "safeguard" from "danger" (7), then his design has been ironically de-signed; that is to say, paradoxically, he has unconsciously inverted his conscious intention. In this version, his intention has led to an action that defies any conventional or rational explanation.

Still more importantly, in this particular interpretation of the story, Althorpe's intention is de-signed insofar as its resulting deed dissolves the boundary between actuality and dream. The analog for differentiating between what is real and what is not real vanishes into the inaccessible recesses of his mind or of creation itself. What Althorpe knows of the murder is only information acquired *a posteriori*, effects which look like readable signs but which under the circumstances are always unintelligible to him. When the narrator speaks of his early concerns for Constantia's safety as an example of "inexplicable sentiments," for which his "reason is unable to discover any adequate cause" (8), his observation is precognitive. His statement seems to be an unwitting premonition of the unfathomable metaphysical depths, inimical to reason, into which he is about to be plunged (together with the reader, as we will see).

But all these observations follow only if Althorpe indeed murdered Constantia while he was sleep-walking. However, it is not at all certain that this is the case. His account, rendered as a subjective report, does not indicate that he has an inkling of having done so. The reader, of course, may surmise that the details given by the narrator concerning his dream of killing the assassin correspond to the details of Constantia's murder, a conclusion fostered in part by the title of the story. Like the title, the seemingly objective short preface presenting a news account of the event seems *designed* to entice the reader to see Althorpe as the culprit. This newspaper item reports that "suspicion was fixed upon this youth," who was later "declared author of the murder," although possibly "entirely unknown to himself" (5). It is important,

however, to observe two antagonistic points: that this journalistic statement is the only indication of the narrator's somnambulism and that its mere imputation, not to mention our subsequently aroused suspicion, is not actual evidence against Althorpe. The reader who skeptically observes these limitations, and also the fact that the title does *not* indicatively read "The Somnambulist," is plunged deeper into the mysteries of the narrator's subjective version, where a host of competing explanations emerge.

There are three feasible explanations of the tragic events of that evening. Althorpe possibly inadvertently murdered Constantia while he was dreaming and sleep-walking, a situation that equivocates any rational effort to attribute guilt to him. A second possibility includes Nick Handyside (the local idiot) or some unknown person as the assailant. A third possibility returns to Althorpe, who may have committed the murder on purpose. This last possibility is disconcerting, but it surfaces if the reader focuses on a particular detail in the narrative. At one point during the trip Constantia speaks disparagingly of Althorpe. Possibly precognitively indicating that Althorpe's "genius will be merely an implement of mischief," Constantia specifically asserts that she could never be interested in him (15). Her father, fearful that Althorpe may be nearby in the darkness, immediately admonishes her to "speak lower" (16). At this point the reader may wonder whether impulsive Althorpe overheard her firm rejection of him, a conjecture reinforced by Althorpe's ability to report precisely what Constantia said. In this possible rendering, Althorpe has a motive for murder and, later, for feigning ignorance of his act in the account he tells us.

There is, finally, no satisfactory way to settle on just one of these versions. No aspect of the narrative, scrutinized in the context of the whole, fosters clarity of insight concerning the "design" of the plot of "Somnambulism." The reader is abandoned to an *a posteriori* experience of competing alternative exegeses of the text's details. Textual signs seemingly supportive of one or another conventional interpretation of the plot are de-signed insofar as the narrator's designs, whether evident (conscious) or hidden (unconscious), remain indecipherable and inexplicable despite the reader's ongoing rational pursuit of them.

### (De)signing the Moral

Consider, for instance, Constantia's criticism of the narrator's character as "rash and inconsiderate," as "overweening and fickle" (15). Such observations about Althorpe may appeal to some readers as sites of a typical late eighteenth-century moral: namely, that prudence and moderation are more preferable demarcations of human character than are the uncontrollable passion, vivid imagination, and "inexplicable impulse" to which Althorpe himself admits, evidently without concern (8, 11). In such a reading, Constantia's rejection of Althorpe as a suitable mate derives at least in part from her perception of his personal traits as antithetical to her own. As her name suggests, Constantia is steady, moored by reason rather than swayed by emotion. "Few possessed a firmer mind than Miss Davis" (14), we are told, and so in her opinion "what is at present inexplicable" is likely to "be obvious enough" with more familiarity (16). As a result, "she [does] not fear to be alone" in the dark (22) in either a physical or a psychological sense. Such a narrative vectoring of opposite personal traits may appear, on first encounter, to invite the reader to construe Althorpe and Constantia as character types in a moral allegory.

Brown's familiarity with allegory has been documented (Grabo 168-79), but in the instance of "Somnambulism" the expected design of typical turn-of-the-eighteenth-century allegorical signification is out of kilter. First, the gender identities of the two character types and the outcome of their interaction in such an allegory become de-signed insofar as they contravene the general expectations of early republican readers. The traditional view of women at that time is reflected in Nick Handyside's expectation of easily frightening female travelers; his antics have in fact succeeded many times previously in large measure because of "the timidity of women" (18). In "Somnambulism," however, it is a man who represents emotion and a woman who represents reason, the reverse of the usual gender designations signaled in Handyside's escapades.

A second skewing of a typical early Republic reader's anticipation of a moral allegory occurs when reason does not triumph in the story. In this regard, "Somnambulism" is like *Edgar Huntly*, in which rationality is turned against itself and subordinated to corporeal desires (Luciano 23). In "Somnambulism" Constantia is fatally shot in the brain, the proverbial seat of reason, by some agent of emotion. Not only does passion prevail, indeed drive

the plot of the story—there would be no tale without the eruption of emotion—but the instrument of passion remains concealed from the reader. There is no way to identify, much less to pass judgment on, this “invisible agent” (8). For, as we have seen, whether Althorpe committed the crime remains as rationally indeterminable as does the issue of his guilt in the uncertain event that he, rather than the idiot or some other assassin, has slain Constantia.

Constantia’s being shot at the foot of an ancient oak tree—a contemporary symbol of stability, as evident in James Gillray’s 1793 caricature of Thomas Paine (Hill 177)—provides a third departure from a reader’s possible anticipation of a moral allegory in “Somnambulism.” If, on initial judgment, Constantia seems to represent firmness of mind, in contrast to Althorpe’s impulsiveness, then the fatal wound to her brain (the seat of reason) by some agent of passion appears to suggest the vulnerability of rationality (Constantia’s chief attribute). That she is killed by a dreaming somnambulist, a local idiot, or a malign assailant—each in a metaphorical sense likewise shot in the brain by some unknown agency—reinforces this indication of the precariousness of reason in a world of metaphysical darkness where “the perils and discomforts of a nocturnal journey” (6) apply to the mind as well as the body. (Note the pertinent association of physical and mental incapacity when Mr. Davis is unable to trace his daughter’s wound because of “either the darkness of the night, or the confusion of his thoughts” [23].)

The effort to derive a moral from “Somnambulism” is further incapacitated when the reader attempts to attribute guilt. If the narrator is a somnambulist culprit, he may not know it; and in such a case, as we noted earlier, there is no rational scheme of moral standard (design) whereby to assess his guilt. This same conundrum applies to Nick Handyside, who is “entirely bereft of reason” (18) and who hence is similarly exempt from the structured strictures (design) of a rational moral order.

The local idiot, Althorpe’s account reveals, exemplifies a physical form “which human nature is found to assume” (20). Yet at the same time, Althorpe contrarily reports, “the natural deformity of his frame,” including “features horrid and distorted,” seems to be less a manifestation of the quotidian than the product of a dream or “the wildest romance” (18, 20). The existence of “this mischief-loving idiot” (19), like the behavior of a somnambulist—likewise “an implement of mischief” (15)—challenges our ability to maintain a rational boundary between dream and actuality.

The narrator's sense that "the incidents of the last two days passed over [his] fancy like a vision" (11) is truly apt. The instability of an alleged boundary separating dream from actuality—in other words, the fragility and limitation of such fictions contrived by reason—is likewise suggested when, in response to his daughter's death, distressed Mr. Davis "beat his head against the ground, tore away his venerable locks, and rent the air with his cries" (23). Just as Nick Handyside's loss of reason at the hand of some unknown agency results in "howls" that sound like "a troop of hungry wolves" (19), so too does Constantia's wound to the head by the hand of some unidentified assailant result in her father's becoming "divested of all presence of mind" (23). Such a moment implies that idiocy is apparently a prevalent and vexing feature of "mischievous" reality, even as demented Nick's main activities of "sleeping, and eating, and roaming" (18) represent the utterly conventional routines of normal life rather than the contrivances of romance. Handyside, in short, exposes reason's inability to explain away or to prevail against such a boundryless pervasiveness of moral-defying idiocy. For, as Althorpe admonishes, "the most momentous effects might flow from [idiocy's] agency, without its being possible for others to conjecture the true nature of the agent" (20).

As these observations indicate, Handyside may be a figure derived from Gothic tradition, but he latently functions more than as a mere genre device in Brown's tale. The presence of "this monster" (19), this nightmare in the midst of the Davis's and the reader's comfortable commonplace sense of things, contributes to Brown's implication that in human experience reason is hardly the oak-like bulwark of stability so cherished during the Enlightenment and the early Republic. On the contrary, such a notion of reason seems in the story to be exposed as far more fabricated than humanity tends to *imagine*. In fact, "Somnambulism" intimates that reason, like the oak tree on the night of Constantia's death, may at some point become an implement of the "invisible agent" (8) of our destruction.

It is apposite here to observe the ambiguous signification of Handyside's first name during the late Eighteenth Century and the early Nineteenth Century. The word *nick* can refer to rationally satisfying types of precision, as in the expression "the nick of time," while in other instances it can disconcertingly refer to unobserved types of cheating, as in the expression "doing something on the nick." Moreover, Old Nick traditionally refers to the devil, and in early America the cognomen was often applied to nefarious

characters such as the ambiguously delineated Nathan Slaughter in Robert Montgomery Bird's *Nick of the Woods* (1837). Of course, in contrast, the word may be nothing more than a *nickname* for Nicholas, the name of four saints, including St. Nick (later Father Christmas). The idiot's first name, then, remains as enigmatic in signification (design) as does the impact of idiocy (design), which condition in Brown's chronicle is said to produce contradictory effects. Idiocy, we are told (18, 20), results in pranks that are sometimes playful, sometimes baleful in intention; the consequences of both of these opposite designs are likewise unpredictably antithetical (de-signed), ranging from trivial to momentous.

Other contradictions also emerge concerning Nick, especially pertaining to a conventional understanding of design (intention, plan, pattern). In what sense can such a creature (any more than a sleep-walker or a dreamer) be said to make a "choice of a spot suitable for his design" or manifest a "malicious design to produce . . . [some] effect" (21)? These comments and the related suggestion that "Handyside might be [an] agent" in service to "a plan . . . [with a] purpose" (20) amount to a deformity of rational meaning; for what rational sense inheres in such an association of idiocy and familiar definitions of the words *design*, *agent*, *plan*, and *purpose*? This conundrum, as we have seen, is but one instance in "Somnambulism" of a deformity of sense and moral that corresponds to the disfigured body and mind of the idiot and, as well, to the misshapen tale of the narrator.

### **(De)signing the Structure**

Althorpe's narrative is indeed misshapen. Like the mischievous idiot, Althorpe's mischievous account is defective in both outward appearance and inward disposition. Its subtitle, "A Fragment," initially invites a reasonable expectation of an episode extracted from some more extensive story. It is understandable, then, that some critics have read this subtitle as Brown's indication of the relation of "Somnambulism" to other projects, such as the lost novel "Sky-Walk: The Man Unknown to Himself" (completed in 1797) and the allied romance *Edgar Huntly* (1799) (Weber 249; Krause 303-17). Whatever Brown's intention might have been, however, he published the story separately. This fact, reinforced by an early American genre of such *in medias res* climatic extracts (Isani), urges an evaluation of "Somnambulism" on its own merits (Weber xix). Such considerations cast a different light on the

implications of the subtitle. By the end of the chronicle the subtitle seems in retrospect to intimate a more substantial type of fragmentation, one as considerable as the “thousand fragments” into which the runaway carriage is dashed (22) as a result of the witless mischief of the narrator, the idiot, or other assailant, not to mention Charles Brockden Brown as anonymous author.

The narrative features of “Somnambulism” are as strange as the story they distortedly embody. The work starts out with a brief objective-seeming news report and then shifts into a subjective account by a narrator who never confirms the accuracy of the opening document. This manner gives the impression of two distinctly different types of writing that pertain to the same episode but that nonetheless remain fragments oddly isolated from each other. Neither reinforces the other; and together they fail to form a whole. Yet they are related, neither in fact adequate to stand alone. This curious conjunction of objective and subjective modes of discourse represents a structural equivalent to (as we saw apropos *Handyside* and *Althorpe*) idiocy’s challenge to the mind’s ability to maintain a rational boundary between actuality and dream, fact and fiction. Like the characters in this story, the reader of their tale is again left with far more questions than answers. The account, in other words, is no more a repository of structured, stable meanings than is the traditional symbol of the oak tree in the story. Its reader’s expectations of authorial guidance to some rational moral in the romance are dashed into fragments, similar to the fate of the carriage and the structure of the narrative.

### **(De)signing the Reader**

In fact, the reader of “Somnambulism” potentially experiences uncertainties about agency or authorship similar to the unanswered questions of the characters in the story. Brown had used this technique in *Ormond* (1799), in which such narrative devices as self-referentiality, framing, non-linear eventuation, doubling of character traits, and repetition of plot elements expose the reader to an epistemological uneasiness apropos origins similar to the experience of the characters in the romance (Scheick [1981]). For the characters in “Somnambulism,” as well, “the author of [the] calamity had vanished” (23), “the most momentous effects . . . flow from [an] agency without its being possible for others to conjecture the true nature of the agent” (20).



These observations also apply to the reader's relation to the anonymous author of "Somnambulism." This author is not evident to the reader in terms of any clear purpose, and the ending of the romance only deepens rather than resolves any search for authorial intention. Indeed, given the numerous instances of de-signing we have reviewed in this tale, the author's opening promise that "the following fragment will require no other preface than [the newspaper] extract" (5) can in hindsight only seem disingenuous. Nor in hindsight does the claim of the prefatory news report that Althorpe is the "declared author of the murder" (5) satisfy the reader's desire for resolution; as we have seen, this declaration is not supported by any clear evidence in the tale that follows. Similar to Brown's romances of the 1790s (Davidson 236-53; Patterson 61-78), in "Somnambulism" the authority of the author is withheld.

At the conclusion of the story the reader is left as bewildered as is the physician, who likewise struggles to interpret the meaning of what occurred. The physician, as a surrogate for the reader of "Somnambulism," futilely wonders whether these incidents happened "through some untoward chance or with design" (23). Like the reader, he is unable to resolve "who was the author of this distress" (23). Such allusions to authorship at both the start and the end of "Somnambulism" seem calculated by the anonymous author to goad the reader into certain puzzled inquiries, like the doctor's, concerning the intention behind both the murder and the narrative itself.

Still influenced by the prevailing notions of the Age of Reason, as Thomas Paine called the Eighteenth Century, early Republic readers in particular would likely expect the intention or design of "Somnambulism" to be made manifest. Such readers were accustomed to the revelation of some moral purpose, at least in part, to provide assurance about the propriety of a work of fiction, a genre generally suspected at that time to promote idleness and immorality. In the now well-known instance of the best-selling *Charlotte Temple* (English edition, 1791; American edition, 1794) readers were encouraged to perceive, and commonly did perceive, a morality tale. Their response in this case was coached by Susanna Haswell Rowson's prefatory insistence—whatever its sincerity might have been—that her short novel was designed to warn "the thoughtless of the fair sex" about their "morals and conduct" (5-6). Sentimental novelists like Rowson spoke in this way to legitimize writing in a disreputable genre, although such usually brief messages about female virtue often seemed frail in comparison to the prolonged drama of a spirited heroine's downfall. While certain implicit

effects in works like *Charlotte Temple* overpowered such expressed moralistic admonitions (Davidson), early American novels customarily protested their own innocence and, whatever the truth of the matter, insisted on their difference from the pernicious fiction said to lead young readers to ruin. Some of these readers (Davis 121) had enjoyed books such as Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1759-67), a shaggy-dog narrative with no evident moral purpose behind its satire, but the typical early Republic consumer of fiction expected and usually encountered works, even of a humorous variety, fashioned to satisfy a widespread national belief in the need for an educated citizenry if the new Republic were to prevail.

The issues of intention and moral purpose have plagued responses to Brown's dark romances, so replete with such Gothic conventions as impersonation, somnambulism and insanity. An early review of *Wieland*, for example, acknowledges the didactic implications of this work and at the same time faults its moral (Anonymous). Today, as well, the fictional manner of Brown's dark romances has provoked uncertain, even contradictory interpretations (Parker). On one level, Brown's books have been read as conservative cautionary tales advising the need for personal and cultural restraint in an unsettled and unsettling new nation (e. g., Kafer, Watts, Hinds). On another level, they have been read as embodiments of Brown's inadvertent ambivalence (e. g., Axelrod), his response to outmoded notions of authorship (e. g., Dauber 39-77), or his deliberate interrogation of the Lockean esteem for reason, method and order, the neo-classical values of his day (e. g., Berthoff; Ringe 110-15). In this last approach to his work, Brown is said to emphasize the inscrutability of cause and motive in a manner that implicitly counters prevailing idealized rationalist constructions of America's newly acquired national identity. In light of the numerous narrative difficulties we have seen in the characterization, plot, structure, and theme of "Somnambulism," it is difficult to approach this short story as a coherent conservative text. Elusive in design and moral, this chronicle seems to express skepticism concerning humanity's capacity to comprehend the nature of existence, particularly the origin and purpose of human experiences. To live in such a world of metaphysical uncertainties is, as it were, to be vulnerable to an attack by an assassin "in an artful disguise" (12). This description is Althorpe's image for an imagined threat which (the story reveals) might incomprehensibly be himself, an unperceived latent circularity that includes the reader who ponders the boundary-transgressive world of "Somnambulism."

In a sense, the reader of this short story engages in a circular pursuit of meaning, like a dog chasing its own tail. When, for example, the voluntary departure of the Davises enacts a contravening dire fate and when Althorpe's involuntary surrender to sleep possibly results in a deadly parody of his intentions, the concepts of choice and determination become so circularly entangled in the tale that there is no way to speak meaningfully of cause (motive) and effect. This conundrum is introduced when the narrator indicates that "our dispositions and views must change with circumstances" because "we cannot fail of chusing that which appears to us most worthy of choice" (6). The words *must* and *cannot fail of chusing* coalesce the contrary notions of choice and coercion in such an oxymoronic manner that any meaningful distinction between freedom and fate is obscured. The interface of these polarities informs Althorpe's dilemma. For if he did indeed murder Constantia while asleep (an unproved claim), if he is not merely "the declared author of the murder" (5), then upon awakening he finds himself in the paradoxical position of now circularly being a voluntary reader of an event involuntarily authored by himself not only against his will but also without his knowledge.

Althorpe's situation in Brown's convoluted tale is also the plight of its reader. Like the narrator and (as we saw) the physician, the reader tries to distinguish authorial design in a fragmented account of a fragment of experience. This account, so distinct from the rational linearity of late eighteenth-century empirical discourse concerning cause and effect, indiscriminately mingles objective and subjective narrative points of view and, as well, alternative explanations of Constantia's death. As a result, whatever conventional interpretation the reader entertains is circularly and paradoxically merely the voluntary or involuntary version he or she authors/authorizes in an effort to fill in numerous narrative blanks. Readers of "Somnambulism" share Althorpe's bewildering *a posteriori* position of being simultaneously the reader and author of some fugitive episode (a fragment), a paradoxically circular position that implies the confounding of rational distinctions, including the conventional binaries of cause and effect, freedom and determination.

### **(De)signing the Author**

This de-signing and de-authoring circular pattern *deauthorizes* any conventional interpretative version of "Somnambulism" as the one true design

of the account. In this tale with misleading allegorical markers, the anonymous author's motive, like the motive behind the convoluted human experience represented in the story, seems to be "in an artful disguise" (12) akin to the assassin's. Just as in his romances of the 1790s Brown plays a dual role of concerned citizen unmasking conspiracy and of a villain-like subversive (Bell 41-61; Levine 15-57), the anonymous author of "Somnambulism" is aligned with Constantia's unidentifiable murderer insofar as his radical interrogation, his potential assassination, of the early Republic reader's faith in reason is artfully disguised. For it is not only Constantia, but also her belief that "what is at present inexplicable" is likely to "be obvious enough" with more familiarity (16) that is assassinated.

The comfortable turn-of-the-eighteenth-century assumption that effects have causes or motives, and that these causes and motives are ultimately available to the inquiry of reason, is destabilized by the self-enclosing circularity of the dream-like text of "Somnambulism." The story introduces the disturbing implication that possibly the reader's expectation of some rational disclosure in life, or in romance, is itself a somnambulistic fiction of mind. Such a fiction amounts to a circular endeavor wherein the mind reads (interprets) what it itself may have unconsciously and involuntarily authored (as if asleep). "Somnambulism" intimates, in short, that the convolutions of life and fiction alike are possibly only *culs de sac*, inexplicable incomplete ends in themselves.

"Somnambulism," then, seems to suggest that human experience sometimes profoundly disputes the Age of Reason version of reality, both in nature and in human endeavor, as a rationally structured network of causes (motives) and effects. Brown's story seems to intimate that, instead, such a network might merely be a humanly authored dream or fiction artfully disguising some potentially deeper inscrutable force beneath the surface of human consciousness, which may be less wakeful and more somnambulistic than we realize. To human reason any such possible force would seem to be irrational; it would seem to be as unaccountably aberrant as Nick Handyside's personal affliction and public behavior in the story.

As we have noted, Brown's introduction of Handyside into the account amounts to more than a Gothic contrivance. Nick's affliction, like Mr. Davis's loss of mind upon the death of his daughter, challenges the early republican definition of humanity in terms of reason. This affliction potentially has an impact on the reader insofar as every rational effort to detect the truth and hold

firm to one version of what happened in the romance is subverted (disordered) by a maddening indeterminateness. Such a reader, disoriented by this unresolved chronicle fragment, is not only like the physician and the narrator but also like Constantia: shot in the brain by the anonymous author, an assassin "in an artful disguise" (12). At the end of the narrative the doctor, the rational man of science, is unable to save Constantia, cure the idiot, heal the somnambulist, or remedy the father's grief. In response to these mysterious events neither the physician nor the reader is able to determine "who was the author of this distress" or even "whether . . . untoward chance or . . . design" accounted for it (23).

These queries, occurring at the end of the story, do more than critique the limits of human reason. They specifically allude to authorship and design, thereby imparting a subtle circular reflexivity to the narrative itself. At this final stage of the story the reader joins the doctor in these questions pertaining to the narrative events and, beyond the physician, raises them concerning the anonymous author and the design of "Somnambulism." It does not help, as we have seen, that the borderline between fact and fiction has been compromised. Nor is it advantageous that there seems to be some design (intention, plan, pattern) in the text that has, as if against the author's will, been contravened and unraveled by chance. By the end of "Somnambulism" there seem to be rational signs to narrative meaning and paradoxically, at the same time, these same signs seem maddeningly de-signed (referentially unstable).

### **(De)signing the Aesthetic**

This binary pattern in "Somnambulism" anticipates Aestheticism, the later nineteenth-century movement that practiced "*l'art pour l'art*" as defined in Théophile Gautier's preface to *Mademoiselle de Maupin* (1835), as practiced in the poetry of Baudelaire and Mallarmé, and as applied by Walter Pater and Oscar Wilde, among others. In part, the aestheticist movement expressed a reaction to an inherited Enlightenment emphasis on utilitarianism, which included a declared preference for literature that served a useful social purpose. Writers in particular were aware of this expectation when, as we previously noted, they sought to legitimate their efforts in the suspect genre of the novel by insisting that their particular works featured lessons pertaining to morals and conduct. Of course, as the history of literary criticism indicates, such lessons were often either intentionally or accidentally obscured by the

polymorphous nature and multivalent resonance of fiction, a fact exemplified by the discrepancy between eighteenth-century male and female assessments (Hayes 102-14) of Samuel Richardson's purpose in *Pamela* (1740-41).

The advocates of Aestheticism were keenly aware of such openedness in the audience's response to art. In *Intentions* (1891) Oscar Wilde reflects on an audience's tendency to read its own meanings into a work of art; he especially stresses an audience's predisposition to extract from art patterns to imitate regardless of the artist's intention or the irrelevance of such appropriations to actuality (Quintus). These views inform *The Picture of Dorian Gray* (1890), in which Wilde asserts that properly speaking art "has no influence upon action"; "all art is quite useless" and "has no ethical value" (5-6, 68, 241). *The Picture of Dorian Gray* is teasingly written in an allegorical mode similar to the Hawthornian model so revered at the turn of the Nineteenth Century (Scheick [1994] 31-41); yet it resists reduction into a personal or social moral. By remaining provisional in its implication (Gillespie), Wilde's romance does not fulfill the traditional patterns it pretends to imitate. Its design is de-signed—significance is at once intimated and dissipated—in an enigmatic, essentially ornamental performance presented as an artistic end in itself.

Brown's "Somnambulism" anticipates this Aestheticist objective of an art resistant to moral, political, and social purpose. (Whether art can be so exempt from such a purpose is certainly debatable, and a separate issue from our focus here.) Brown's romance resists early republican expectations of a declared or at least an evident moral design, such as Althorpe expects from the messenger bearing news of Constantia: "his tale was meager and imperfect, but the substance of it was easy to gather" (13). In contrast, the reader of Brown's short story shares Mr. Davis's consternation in "know[ing] not what motives might have induced [the disguised assassin] to conceal . . . the sources" of his performance (14). Such puzzlement likewise characterizes the reading of a *fin de siècle* Aestheticist romance.

If, strictly speaking, Brown's early nineteenth-century story is not an art-for-art's-sake exercise, it is at least proto-Aestheticist in the effect of its events on the narrator, physician, father, and reader. Its design (intention, plan, pattern) is, as it were, mischievously idiotic. It is so interpretatively open-ended (fragmented into various irresolvable yet coalescing binaries) that all its narrative signs appear to be de-signed. Specifically, these cleverly de-signed designs resist and subvert the reader's effort to detect philosophical, moral,

political, and social signification in various texts, including the quotidian text of human experience. Properly speaking, the proto-Aestheticist de-signed designs of "Somnambulism" do not comprise a beautiful configuration for their own sake. Instead, they represent existence (at least as humanity experiences it) as culs de sac where discerned patterns may be only human-created (circularly referential) mental configurations. As such possible somnambulistic acts of unconscious invention (anonymous authorship), rather than expressions of conscious discovery, these mental configurations are finally as insignificant (de-signed) as are ornamental devices, mere decorative designs, in art. There is a sense in which the de-signed designs of "Somnambulism" echo Macbeth's similar equation of life and art: "a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing."

William J. SCHEICK

#### WORKS CITED

- ANONYMOUS, "Wieland; or The Transformation." *American Review and Literary Journal* 1 (January 1801): 333-39; 2 (February 1801): 23-38.
- AXELROD, Alan. *Charles Brockden Brown: An American Tale*. Austin: U of Texas P, 1983.
- BELL, Michael Davitt, *The Development of American Romance: The Sacrifice of Relation*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
- BERTHOFF, Warner B., "'A Lesson in Concealment': Brockden Brown's Method in Fiction." *Philological Quarterly* 37 (1958): 45-57.
- BROWN, Charles Brockden, "Somnambulism." *Literary Magazine and American Register* 3 (May 1805): 335-47. Reprinted in *Somnambulism and Other Stories*. Ed. by Alfred Weber. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987.
- DAUBER, Kenneth, *The Idea of Authorship in America: Democratic Poetics from Franklin to Melville*. Madison: U of Wisconsin P, 1990.
- DAVIDSON, Cathy N., *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. New York: Oxford UP, 1986.
- DAVIS, Richard Beale, *A Colonial American Bookshelf: Reading in the Eighteenth Century*. Athens: U of Georgia P, 1979.

- GILLESPIE, Michael Patrick, "Picturing Dorian Gray: Resistant Readings in Wilde's Novel." *English Literature in Transition* 35 (1991): 7-25.
- GRABO, Norman S., *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1981.
- HAYES, Kevin J., *A Colonial Woman's Bookshelf*. Knoxville: U of Tennessee P, 1996.
- HILL, Draper, *Mr. Gillray the Caricaturist: A Biography*. London: Phaidon P, 1965.
- HINDS, Elizabeth Jane Wall, *Private Property: Charles Brockden Brown's Gendered Economics of Virtue*. Newark: U of Delaware P, 1997.
- ISANI, Mukhtar Ali, "The 'Fragment' as Genre in Early American Literature." *Studies in Short Fiction* 18 (1981): 17-26.
- KAFER, Peter, "Charles Brockden Brown and Revolutionary Philadelphia: An Imagination in Context." *Pennsylvania Magazine of History and Biography* 116 (1992): 467-98.
- KRAUSE, Sydney J., "Historical Essay." In *Edgar Huntly*. By Charles Brockden Brown. Kent, Ohio: Kent State UP, 1984. 295-400.
- LEVINE, Robert, *Conspiracy and Romance: Studies in Charles Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- LUCIANO, Dana, "'Perverse Nature': *Edgar Huntly* and the Novel's Reproductive Disorders." *American Literature* 70 (1998): 1-27.
- MUNRO, Alice, *Selected Stories*. New York: Vintage, 1997.
- PARKER, Patricia L., *Charles Brockden Brown: A Reference Guide*. Boston: G. K. Hall, 1980.
- PATTERSON, Mark R., *Authority, Autonomy, and Representation in American Literature, 1776-1865*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- QUINTUS, John Allen, "The Moral Implications of Oscar Wilde's Aestheticism." *Texas Studies in Literature and Language* 22 (1980): 559-74.
- RINGE, Donald A., *Charles Brockden Brown: Revised Edition*. Boston: G. K. Hall, 1991.
- ROWSON, Susanna Haswell, *Charlotte Temple*. Ed. Cathy N. Davidson. New York: Oxford UP, 1986.
- SCHEICK, William J., "The Problem of Origination in Brown's *Ormond*." *Critical Essays on Charles Brockden Brown*. Ed. by Bernard Rosenthal. Boston: G. K. Hall, 1981: 126-141.



- , *The Ethos of Romance at the Turn of the Century*. Austin: U of Texas P, 1994.
- WATTS, Steven, *The Romance of Real Life: Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
- WEBER, Alfred, "Introduction." In *Somnambulism and Other Stories*. By Charles Brockden Brown. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1987, IX – XXIII.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*. Harmondsworth, England: Penguin, 1949.



## L'écriture de la subjectivité

La parution, en 1960, dans *Love and Death in the American Novel*, du chapitre intitulé « Charles Brockden Brown and the Invention of the American Gothic », a eu avant tout l'incontestable mérite d'arracher à l'oubli l'œuvre de l'écrivain et de provoquer pour celle-ci un regain d'intérêt certain dans la critique américaine. Tout en soulignant l'effort d'imagination que supposait l'adaptation des recettes éprouvées d'un genre en vogue dans toute l'Europe au contexte des jeunes Etats-Unis, Leslie Fiedler y mesurait explicitement la dette de Brown envers ses prédécesseurs anglais, et, malgré la volonté exprimée par l'auteur de se démarquer des productions de Walpole, Radcliffe et Lewis, plusieurs fois réitérée dans la préface de ses romans et ses articles critiques, l'écrivain s'est retrouvé prisonnier d'une étiquette qui, pour pertinente qu'elle soit, peut paraître aujourd'hui réductrice. L'adjonction de l'épithète « américain » au terme « gothique » risque en effet de ne pas suffire à mesurer le fossé qui sépare Brown de ses homologues anglais. Plus exactement, parce qu'elle met l'accent sur le terreau commun de fictions qui exploitent toutes deux le registre de la peur, parler de « gothique américain » peut faire perdre de vue un certain nombre de différences essentielles, notamment pour ce qui concerne le choix opéré par Brown, d'une part, de cadres et d'intrigues résolument contemporains et géographiquement proches de ses lecteurs, et d'autre part, d'une technique narrative apparentée à la littérature épistolaire<sup>1</sup>. Liliane Abensour et Françoise Charras, dans la préface du *Cahier de l'Herne* intitulé *Le Romantisme noir*, précisent clairement les enjeux de ces innovations :

Gothique psychologique, le roman américain inaugure une littérature du « je » qui est tout à la fois reprise et négation du « je » absolu posé par le romantisme en ce qu'il souligne la duplicité d'une perception dans laquelle le sujet tente de s'affirmer. Littérature du questionnement ou de la quête, ou bien encore littérature du grotesque et de l'arabesque où dominent l'ironie romantique et la parodie

de la confession romantique, cette fiction du « cœur révélateur », le Gothique américain laisse présager la destruction et la perte du sujet dans l'écriture. (*L'Herne* 5)

Psychologique donc, ce roman gothique américain, qui donne la parole ou plutôt prête la plume à des narrateurs qui, invariablement, relatent les expériences éprouvantes qu'ils viennent de connaître. Malgré un nouveau mais plus léger risque de confusion qui pourrait amener à croire que le Gothique américain est « psychologique » pour la seule raison que Brown utilise des personnages de déments et de somnambules, la question semble réglée pour qui mesure donc que ce genre met en scène une intériorité, et entend provoquer la terreur sans recourir au surnaturel et en s'attachant à dépeindre dans le détail les tourments de narrateurs qui aboutissent en fin d'intrigue, sinon à une meilleure intelligence d'eux-mêmes, du moins à la compréhension que la connaissance de soi ne peut être qu'imparfaite. Comment se traduit dans le détail du texte l'engagement que prend l'auteur de rester fidèle à ce qu'il appelle « the known principles of human nature<sup>2</sup> » ? En d'autres termes, quels choix esthétiques l'amène à opérer sa volonté de ne plus utiliser les ressorts antérieurs du roman de terreur qu'il nomme avec distance : « puerile superstitions » et « Gothic chimeras<sup>3</sup> » ? La cause de la prépondérance du psychologique étant entendue, quelles sont les conséquences de la direction que prend l'auteur sur les œuvres elle-même ? Pour répondre à cette question, des critiques tels que Alan Axelrod et, plus récemment, Bill Christophersen, se sont utilement attachés à mettre en lumière les symboles structurants des différents romans de Brown et ont montré que la folie dans *Wieland*, la fièvre jaune dans *Ormond* et *Arthur Mervyn*, le désert de pierre inconnus dans *Edgar Huntly*, servent simultanément à représenter et à interroger la nature humaine. De même, le thème du double, présent dans les quatre romans, ainsi que dans pratiquement toutes les nouvelles publiées, a été exploré de façon systématique, en particulier par Norman Grabo. Toutefois, la pratique la plus courante dans les monographies consacrées à Brown étant d'analyser successivement une œuvre après l'autre, il apparaît utile de revenir, dans une première partie, sur ces divers symboles et d'essayer sinon d'en cerner l'homogénéité, du moins de repérer une ligne de force dans les quatre romans « noirs » de l'écrivain, telle qu'elle mettrait en lumière une poétique caractéristique. Par ailleurs, hormis quelques considérations souvent hâtives sur le style nébuleux de Brown, sa syntaxe chaotique et son vocabulaire latinisé, on s'est rarement interrogé sur la prose de l'écrivain

et la pertinence de ses options stylistiques. Une telle étude déborderait par son ampleur le cadre nécessairement limité d'un article, mais il est possible d'en circonscrire le champ et de tenter tout d'abord de mesurer la place du registre métaphorique dans *Wieland*, *Ormond*, *Arthur Mervyn* et *Edgar Huntly*, et de réfléchir, dans un second temps, au rapport que celui-ci entretient avec l'instance narrative. On est en effet frappé, au terme de plusieurs lectures, par un paradoxe apparent. Les romans de Brown, malgré les symboles, rappelés plus haut, qui les structurent et qui laisseraient présager une écriture poétique, sont singulièrement dépourvus de « métaphores vives », au sens où Paul Ricœur oppose celles-ci aux métaphores usées, banalisées par l'usage. Rappelons, pour dégager tous les enjeux de ce paradoxe, la distinction qu'a établie Jakobson entre le pôle métaphorique et le pôle métonymique :

Le développement d'un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes : un thème (*topic*) en amène un autre soit par similarité soit par contiguïté. Le mieux serait sans doute de parler de procès métaphorique dans le premier cas et de procès métonymique dans le second, puisqu'ils trouvent leur expression la plus condensée, l'un dans la métaphore, l'autre dans la métonymie. (Jakobson 61)

— et plus particulièrement l'application de cette distinction au roman telle que la formule David Lodge : « Romantic and symbolist writing is metaphoric, and realist writing is metonymic » (Lodge 80). Brown, héritier du roman gothique anglais et (grand-)père de la *romance* américaine — deux genres dont il n'apparaît plus utile de démontrer combien ils ont, chacun à sa manière, tourné le dos à une certaine forme de représentation du réel —, se retrouverait donc inscrit dans la catégorie des romanciers réalistes, ce qui suffirait, sinon à infirmer la théorie de Jakobson, du moins à faire de Brown l'exception qui la confirmerait.

\* \* \*

*Wieland; or, the Transformation* (1798) place au cœur de son intrigue la métamorphose du frère de la narratrice, Theodore, en un dément dangereux qui, pour obéir à une injonction divine — en fait, une hallucination auditive — tue sa femme et ses enfants. Cette transformation n'est d'ailleurs pas aussi abrupte et surprenante qu'il y paraît à première lecture, et le texte s'attache à donner les signes avant-coureurs de cette plongée dans la folie meurtrière :

antécédents familiaux, propension à la rumination mélancolique et croyance irraisonnée en l'intervention du divin dans la vie de la famille. Le plus important est que les événements soient rapportés par la sœur de Theodore, Clara, et qu'elle-même apparaisse graduellement au lecteur comme menacée de la même folie que son frère. Ainsi, le texte n'a pas pour objet primordial de mettre en scène une démente aux caractéristiques spectaculaires et fascinantes dans leur horreur, mais celui d'insinuer la représentation infiniment déstabilisatrice d'un potentiel de démente chez un être suffisamment sain d'esprit pour tenir la plume. Le rôle du ventriloque, Carwin, riche d'associations merveilleuses car il possède le pouvoir d'imiter toutes les voix et de les projeter à distance, pouvant ainsi donner l'impression que la source sonore vient d'ailleurs et même du ciel a été, selon nous, souvent exagéré par la critique. Il reste avant tout un séducteur, assimilable au *villain* traditionnel du roman sentimental, et ne sert que de déclencheur à la déstabilisation progressive de Theodore et de Clara. Pour preuve que Brown avait pensé ce rôle comme secondaire, il n'est qu'à se souvenir que l'écrivain voulait écrire la suite de *Wieland* en rédigeant les mémoires du ventriloque, dans lesquelles Carwin aurait cette fois tenu la place centrale. Cette intention a d'ailleurs donné lieu à une soixantaine de pages, rédigées alors que *Wieland* était encore sous presse, publiées par épisodes de 1803 à 1805 dans *The Literary Magazine*, et aujourd'hui, à la suite de *Wieland* dans la plupart des éditions. Il n'en reste pas moins, parce que ce don de biloquisme suggère la nature double de l'être humain, qu'il est possible de lire dans la création de ce personnage un écho à la thématique centrale de la division de la psyché, déjà mise en scène deux fois par le doublet *Wieland* sain/*Wieland* fou, et le couple fraternel Theodore/Clara. Ainsi, dès son premier roman, Brown s'est déjà découvert un champ d'investigation. S'inscrivant en faux contre les théories héritées de Locke qui fondent toute la « psychologie » des Lumières, il perçoit l'homme comme un sujet divisé, soupçonne l'existence de zones d'ombres par delà la conscience claire, et entend montrer que sous la « table rase » se dissimule une série de tiroirs aux ressorts secrets qui agissent l'individu et menacent constamment son intégrité. *Ormond; or, the Secret Witness* (1799) et *Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793* (1799-1800) marquent un léger recul dans le mode de représentation de ce qui continue pourtant d'être l'idée directrice de ces deux œuvres. Moins spectaculaire que le passage à la folie, la description de personnages pris dans la tourmente d'une épidémie de fièvre jaune donne néanmoins lieu à la mise en évidence d'une scission manichéenne comparable au niveau moral à la division du

sujet sur le plan psychologique : Constantia et Arthur sont en effet sans cesse guettés par le mal, et il faut souligner que dans les deux romans, le terme « evil » désigne indifféremment le fléau de la maladie et les menées machiavéliques d'Ormond ou de Welbeck. On retiendra surtout que, dans les deux cas, le mal, sous une forme ou l'autre, est indissociable de la terreur qu'il provoque. Pour ne citer que deux passages emblématiques, on peut lire dans *Ormond* : « To ward off terror and dismay in a scene of horrors thus accumulating, was impossible (58) » et, dans *Arthur Mervyn*, « imaginary evils were supplanted by real, and my heart was the seat of commiseration and horror » (134). De ces deux textes, la folie n'a d'ailleurs pas complètement disparu. On la trouve dans le premier comme une menace presque surnaturelle pesant sur Constantia qui a subi de trop rudes épreuves : « some power appeared to have laid a leaden hand upon her faculty » (47), à laquelle fait écho la déclaration emphatique ultérieure : « Madness like death can be averted by no foresight or previous contrivance » (160). Dans le second, le risque de contagion plonge les habitants de Philadelphie dans des états proches pour certains de la mélancolie au sens clinique du terme et pour d'autres, dont Arthur, de l'accès maniaque : « Some were haunted by a melancholy bordering on madness » (130) ; « terrified by phantoms and stained with blood shall I not exhibit the tokens of a maniac as well as an assassin ? » (111). Le narrateur ne résume-t-il pas son expérience en déclarant : « the transactions of the last three days resembled the monstrous creations of delirium » (116) ? Ainsi la démence, comme dans *Wieland*, acquiert la dimension d'un symbole central et vise à représenter le stade ultime de l'aliénation et le danger perpétuellement présent pour l'homme d'un basculement possible vers la dissolution de sa conscience. Dans ce contexte, on ne peut se contenter de dire, comme l'ont fait par exemple Roland Hagenbüchle et Cynthia Jordan<sup>4</sup>, que les narrateurs des romans de Brown sont non-fiables même si d'un point de vue narratologique la constatation demeure tout à fait pertinente. Il serait plus utile de souligner, en constatant le haut degré de conformité entre fond et choix de focalisation dans ses romans, que l'écrivain a élu pour narrateurs ou personnages principaux des « individus » qui sont si près de voir leur conscience claire anéantie que la question de leur fiabilité est par avance dépassée par le sens du texte lui-même. En d'autres termes, il importe moins de se poser la question de la validité des témoignages que de garder à l'esprit que Brown met systématiquement en place des visions tronquées et des perspectives déformantes *précisément* dans le but de dessiner ce que l'on pourrait appeler le paroxysme de la subjectivité. C'est sans aucun

doute dans *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleepwalker* (1799) que se révèle le plus distinctement la teneur du projet de l'écrivain. Rappelons tout d'abord que le somnambulisme est encore regardé au XIX<sup>e</sup> siècle comme une maladie mentale, exactement comparable dans sa gravité à la folie maniaque. C'est du moins ainsi que cette affection est classée par Erasmus Darwin, le médecin anglais, que Brown cite plusieurs fois en note pour étayer la plausibilité scientifique des cas qu'il décrit<sup>5</sup>. Il s'ensuit qu'il n'était pas possible pour le lecteur contemporain de considérer le narrateur éponyme d'*Edgar Huntly* comme moins aliéné que le personnage de Clithero, son *alter ego*. Tout, au contraire, insiste sur la ressemblance qui unit les deux hommes, et la seule véritable différence qui les sépare est le degré de conscience qu'a le narrateur de leur démente respective. Edgar comprend en effet, dès la fin du chapitre 1, que Clithero est somnambule alors qu'il se rendra compte qu'il l'est aussi seulement à la fin du roman. Parallèlement, alors que le corollaire de ce somnambulisme, l'incurable folie meurtrière, ne fait aucun doute pour le lecteur dans le cas de Clithero, dès les chapitres en incise où ce dernier raconte à Edgar son lourd passé, le narrateur ne prend véritablement conscience de la dangerosité de son double que hors de l'espace du récit, dans les deux lettres qui mettent fin au roman. L'ironie dramatique ainsi mise en place invite donc le lecteur à se poser la question de la santé mentale du narrateur amnésique dès que celui-ci se réveille, sans savoir comment il est arrivé là, dans une caverne obscure, alors qu'il s'est paisiblement endormi dans son lit. Là encore, malgré la multiplicité d'indications comme « confusion of my thoughts » (12, 29) et « state of uncertainty » (29), le critique ne devrait pas s'arrêter à la constatation pertinente du manque de fiabilité de l'instance narrative. Il est impératif de souligner que Brown, poursuivant l'entreprise de *Wieland*, mais plus radicalement encore, confie la mission d'écriture à un personnage non seulement témoin de folie, mais dément lui-même. C'est en effet avec une grande minutie que le texte rapporte la régression graduelle d'Edgar qui, passant par les étapes de la reptation, de la tentation de l'auto-cannibalisme, de la consommation de chair crue et de sang chaud, retrouve le sauvage tapi en lui et devient capable d'assassiner tour à tour six Indiens dont seuls les quatre premiers constituaient véritablement pour sa vie une menace. Le narrateur nous donne d'ailleurs tous les moyens de comprendre que sa folie ne le cède en rien à celle de Clithero qui, après tout, n'est coupable que d'un assassinat en légitime défense et du projet d'un second. A titre d'exemple de ces signes clairs de démente, on peut noter : « My hairs rose and my teeth chattered with horror. My whole frame



was petrified, and I paced to and fro, hurried from the chimney to the door, and from the door to the chimney, with the misguided fury of a maniac » (185).

Comme le recours au ventriloque, l'introduction du somnambule dément et meurtrier démontre avec insistance la volonté qu'a l'écrivain de sonder les profondeurs de l'âme humaine, et l'on constate, ici à nouveau, que le symbole qu'il privilégie est celui d'un moi fissuré qui vient rappeler et creuser en abyme le doublet central constitué par les deux personnages principaux. Edgar ne peut pas comprendre Clithero, et il lui est tout aussi impossible de connaître cet autre lui-même qui pendant son sommeil se déplace dans les dédales de la nature sauvage. C'est désormais un lieu commun de la critique — ce qui n'enlève rien à la justesse du propos mais invite à ne pas s'y appesantir — que le décor choisi par l'auteur, ce désert de pierre semé d'embûches et de précipices, hanté par des Indiens menaçants et de grands fauves dangereux, constitue une représentation projetée de l'inconscient du narrateur. Contentons-nous donc de souligner que, sur le mode de l'utilisation qu'il avait faite de villes réelles frappées par la fièvre jaune dans ses deux romans précédents alors que *Wieland* se déroulait, malgré la proximité de la *wilderness*, dans le jardin clos et imaginaire de Mettingen, l'écrivain sait désormais enrichir son univers de « corrélats objectifs ». Ces derniers permettent un ancrage dans la réalité du temps et du lieu que n'autorisaient pas les excursions dans l'ailleurs médiéval des premiers romans gothiques anglais, sans pour autant, et c'est là l'essentiel, réduire le caractère explicitement métaphorique des décors et des situations choisies.

A l'évidence, l'entreprise symboliste de Brown, telle que nous venons de tenter d'en dégager la ligne directrice, est servie par une langue particulière, hautement reconnaissable dans la production de son temps, et sans doute n'est-ce pas là véritablement un signe de valeur littéraire, identifiable d'un roman à l'autre quels qu'en soient le ou les narrateurs.

\* \* \*

Comme le signalait déjà notre introduction, le lecteur des romans de Brown note chez l'écrivain une relative platitude stylistique. Plus précisément, il relève, en se penchant sur le détail des textes, une certaine pauvreté métaphorique<sup>6</sup> au sens ici étroitement textuel qui contraste avec ce qui constituait sans doute l'impression laissée par son premier contact avec le ou

les romans. Ainsi, la relecture attentive de *Wieland* met au jour une seule et unique métaphore qui apparaît dès l'orée du texte :

the storm that tore up our happiness, and changed into dreariness and desert the blooming scene of our existence, is lulled into grim repose; but not until the victim was tranfixed and mangled; till every obstacle was dissipated by its rage; till every remnant of good was wrested from our grasp and exterminated. (5-6)

Elle émaille le roman dans son ensemble, et son caractère convenu est en quelque sorte racheté par sa réapparition périodique sous des formes graduées qui témoignent d'un véritable travail d'écriture. Après le bilan de la citation ci-dessus, les nuages roulent et le tonnerre gronde dès le chapitre 7 (69). Au chapitre 14, la tempête se déchaîne (« the storm is let loose and I shall peaceably submit to be driven by its fury » (134). Elle est vite assimilée à une image de naufrage aux résonances shakespeariennes : « Like one set afloat upon a stormy sea, and hanging his safety upon a plank ; night was closing upon him, and an unexpected surge had torn him from his hold and overwhelmed him forever » (ch 16, 151), et trouve plus loin un écho hyperbolique dans une comparaison explicite : « The fellness of a gloomy hurricane but faintly resembled the discord that reigned in my mind » (ch 19, 170). Elle aboutit enfin à son expression parachevée dans le rêve final qui réunit à nouveau tempête et naufrage, et reprend les images ponctuelles de l'abîme et du précipice qui leur avaient souvent été associées :

My fancy became suddenly distempered, and my brain was turned into a theatre of uproar and confusion. [...] My uncle, Wieland, Pleyel and Carwin were successively and momentarily discerned amidst the storm. Sometimes I was swallowed up by whirlpools, or caught up in the air by half-seen and gigantic forms, and thrown upon pointed rocks, or cast among the billows. Sometimes gleams of light were shot into the dark abyss, on the verge of which I was standing, and enabled me to discover, for a moment, its enormous depth and hideous precipices. (Ch 27, 236)

Malgré son caractère élaboré, cette métaphore reste néanmoins assez banale et il faut indiquer qu'elle réapparaît avec une belle régularité dans les autres romans : sous la plume de Carwin (voir notamment les pages 255-257, 268 et 283), celle d'Arthur Mervyn (188-189, 206, 210, 331, 359, avec une variante où le torrent remplace la mer, page 436), celle de Sophia, la narratrice de *Ormond* (154, 287), celle d'Edgar enfin (33, 187) et dans la confession de

Clithero (58, 78). Aucun autre trope remarquable dans *Wieland*. Une métaphore saisissante et assez incohérente dans *Ormond* où Brown, qui avait gardé une haine certaine pour le droit depuis les études juridiques auxquelles l'avaient contraint ses parents, se déchaîne contre la prose des textes de loi : « a tissue made up of the shreds and remnants of barbarous antiquity, polluted with the rust of ages, and patched by the stupidity of modern workmen, into new deformity » (20) et, plus loin, l'identification d'une femme à une mauvaise herbe, moins flatteuse encore pour celui qui la formule (*Ormond*) que celle qui en est la victime (Helena, sa compagne) : « She is a noisome weed, that cannot be shunned too cautiously, nor trampled on too much » (153). Dans *Arthur Mervyn*, commencent à se profiler des métaphores et des comparaisons qui trouveront leur pleine expression dans le roman suivant : toutes celles qui décrivent au moyen d'images spatiales les difficultés du parcours initiatique du héros. On retiendra : « to wander in the dark, ignorant whither my path tended » (63), prolongé par « as if I were walking in the dark and might rush into snares or drop into pits » (70). Avec *Edgar Huntly*, le dernier des romans « gothiques », Brown rend littérales les métaphores relevées ci-dessus, et fait effectivement suivre à ses personnages un chemin ténébreux et semé d'embûches qui symbolise la perplexité du narrateur et sa quête de vérité. Ainsi le mot même de « amazed », dans le labyrinthe du Norwalk retrouve toute sa force étymologique, et celui de « bewildered » la sienne dans la nature sauvage. N'est-ce pas en mesurant la profondeur d'un gouffre que Clithero sonde l'abîme sylleptique de sa folie : « I paused on the brink of a precipice, as if to survey the depth of that phrenzy that invaded me » (78) ? Sur un mode comparable, l'assimilation conventionnelle de la connaissance à la lumière, et de l'ignorance à l'obscurité va prendre une dimension nouvelle et rejoindre son sens premier quand Edgar se réveillera au fond de sa caverne. De même, le franchissement physique d'un gouffre qui l'éloigne encore de Clithero en fuite amenuisera pour le lecteur la distance symbolique qui sépare les deux personnages, et Edgar de lui-même. Celui qui déclarait : « my temper never delighted in carnage and blood » au chapitre 12 (124) suit bel et bien le trajet d'un ensauvagement graduel et régressif pour (re)devenir celui qui, quelque quarante pages plus loin, annonce : « My heart overflowed with cruelty, and I pondered on the delight I should experience in rending some living animal to pieces, and drinking its blood and grinding its quivering fibres between my teeth » (164).

Ainsi, comme *Edgar Huntly* le démontre, mais comme *Wieland* l'annonçait et *Ormond* et *Arthur Mervyn* le confirmaient, les métaphores textuelles, déjà peu nombreuses dès le début de l'œuvre, s'effacent peu à peu sous les symboles structurants. L'absence remarquée des premières est la conséquence, entre autres raisons, de l'émergence et de l'approfondissement des seconds.

Toutefois, la faible teneur en métaphores constatée n'apparaît pas de manière flagrante à première lecture. Elle est pour ainsi dire dissimulée par d'autres constantes stylistiques dont le repérage, allié à celui du petit nombre de métaphores textuelles, devrait nous conduire à dégager sinon la spécificité, du moins l'individualité de la voix de Brown. La première de ces constantes concerne le choix d'un vocabulaire typiquement « gothique ». Le relevé exhaustif en serait fastidieux tant sont innombrables, dans chacun des quatre romans, les occurrences de substantifs tels que « *trepidation, alarm, disaster, anxiety, mystery, terror, suddenness, evil, gloom, horror, panic, tremor, anguish, grief ...* », avec une nette prédilection de l'écrivain pour ceux qui expriment l'incertitude : « *confusion, complexity, perplexity, suspense [sic], wonder ...* ». Une liste similaire pourrait facilement être établie des adjectifs fétiches de Brown : « *intricate, obscure, dark, dismal, melancholy, mysterious, tremulous, bewildered...* » On est surtout frappé par des associations de mots et d'adjectifs qui, elles aussi, se retrouvent d'un roman à l'autre, employées par des narrateurs différents : ainsi les « anticipations » sont toujours « gloomy », et les « terrors » majoritairement « ominous » ; « melancholy » est invariablement précédé de « thrilling », « uncertainty » de « tormenting », « inquietude » de « perpetual », « sensations » et « forebodings » de « dreary », « grief » de « heart-bursting », « darkness » de « palpable ». On relève aussi des doublets de substantifs qui apparaissent presque indissociables : « *dreariness and desert* », « *suddenness and unexpectedness* », « *turbulence and agony* », « *terror and perplexity* », « *astonishment and horror* », « *silence and desolation* », « *fear and danger* ». De façon plus générale, on repère une tendance chez Brown à privilégier les rythmes binaires qui créent l'impression, paradoxale en apparence seulement, d'un renforcement accumulatif et d'une oscillation perpétuelle des narrateurs à la recherche du mot juste. Ajoutons que Clara, Sophia, Arthur et Edgar témoignent tous d'un goût immodéré pour les mots à préfixe ou suffixe négatifs et privatifs, en majorité longs et d'origine latine : « *incessantly, motionless, incurable, unadulterated, insupportable, intolerable, unmingled, unspeakably, unsolved, impenetrable, distempered,*

inextricable, unexpectedness, involuntary, incontrouable [sic], unknown, improbable, incredulous, helpless, inexplicable, unintelligible, unconquerable, nameless, unfathomable... » ; une observation que vient prolonger le relevé de ce que l'on pourrait appeler des doubles négations, apparentées à des litotes : « not uninfluenced » ; « not unapprehensive » ; « not inattentive » ; « not uninfected » ; « not unmindful » ; « not unallied » ; « not unobservant »... Ces deux dernières caractéristiques, à l'instar du rythme binaire, finissent par créer tout d'abord l'illusion d'une complexité réflexive, et dans un deuxième temps valident les conditions d'énonciation. Les narrateurs de Brown sont tous des personnages affectés par les situations qu'ils décrivent, soit personnellement comme Clara, Edgar et Arthur, soit indirectement, parce que l'amitié les pousse à la compassion et engendre de leur part une sympathie active, comme Sophia Westwyn, la narratrice de *Ormond*, ou le docteur Stevens, dont le récit encadre celui d'Arthur Mervyn. Il serait donc illégitime d'attendre d'eux une distanciation lucide, une prose lisse et un style lyrique riche en métaphores recherchées. A l'inverse, ils ne sauraient apporter leur témoignage sur des conjonctures déroutantes et des péripéties enchevêtrées sans marque d'hésitation et de perplexité. On pourrait aller jusqu'à dire que les circonvolutions de leur syntaxe et le goût qui les caractérisent des mots sophistiqués à prédominance privative et des expressions doublement négatives reflètent au niveau de l'idiolecte de l'auteur la prédominance thématique de l'obscurité dans les quatre romans. Soit élément objectif du décor et déclencheur d'angoisse, soit symbole de confusion et d'errance aveugle, le noir est en effet omniprésent dans les œuvres. Corollaire scientifique de l'absence de couleurs patente dans les quatre romans, le noir, qui recouvre ici « dark », « black », « gloomy », « murky » et leurs divers synonymes, envahit l'espace des textes de la même façon que le manque de clarté distingue la prose des narrateurs et trouve son expression la plus aboutie dans la figure du somnambule dont les yeux ouverts ne permettent d'autre vision que celle de sa nuit intérieure.

Compensée par le choix d'un style homologué à la situation narrative et justifiée par celle-ci, la démétaphorisation signalée plus haut n'apparaît donc plus comme paradoxale. Elle relève de ce que l'on est tenté d'appeler une fiction de diction, ou encore un réalisme de la subjectivité, et contribue à mettre l'accent sur le narrateur plutôt que sur l'objet narré. En d'autres termes, et pour ne prendre que deux exemples, les périls de la nature sauvage ou le danger mortel de la peste sont moins importants en eux-mêmes que par les

réactions induites chez ceux qui les ont encourus et par les souvenirs écrits que celles-ci ont laissés.

Il nous reste à repérer *comment* s'opère ce centrage sur les narrateurs, quels moyens se donne l'auteur pour se démarquer des entreprises gothiques antérieures où les péripéties de l'horreur constituaient précisément la cible des récits et le moteur de l'investissement du lecteur.

\* \* \*

La situation narrative n'est pas exactement identique dans les quatre romans considérés. Rappelons que Clara Wieland et Edgar Huntly écrivent eux-mêmes le récit de leurs aventures, la première à des amis anonymes, comme le précise Brown dans la préface, le second à Mary Waldegrave, la sœur de son ami assassiné. Dans ces deux cas, les destinataires de l'interminable lettre que constitue la narration n'interviennent jamais dans l'intrigue. Le récit des aventures de Constantia dans *Ormond* est rédigé par Sophia Courtland Westwyn, la meilleure amie de l'héroïne, à l'intention d'un certain I. E. Rosenberg, vivement intéressé par le sort de la jeune femme, et qui n'entre jamais dans le cadre du roman proprement dit. Sophia, en revanche, qui durant les deux premiers tiers du livre se contente de rapporter les confidences que lui fait son amie peu avant la fin de l'intrigue, pénètre de plain-pied dans son propre récit au chapitre 23 et devient un personnage de premier plan. La situation est plus complexe encore dans *Arthur Mervyn* : le docteur Stevens, dont le nom n'est révélé qu'à la page 253, est le narrateur du premier chapitre. Il recueille et soigne Arthur qui, dès le chapitre 2, entame le récit complet de ses aventures, fidèlement transcrit par le médecin qui reprend d'ailleurs de temps à autre la « parole » pour commenter les révélations de son protégé. Il arrive de surcroît à Arthur de rapporter à son tour l'histoire que lui confie un personnage comme c'est le cas de Welbeck, de la fin du chapitre 9 à celle du chapitre 12, histoire dont le docteur Stevens se fait également le scribe. Jusqu'au chapitre 15 de la seconde partie (353), le mode narratif de l'enchâssement reste le même quand, brusquement, Arthur prend le relais : « What remains of my story may be dispatched in a trice. So let me carry on thy thread » (354), et poursuit lui-même la rédaction de ses mémoires jusqu'à la fin du roman.

De ces situations narratives diverses découlent à l'évidence des considérations différentes sur le rôle des narrateurs, mais il est néanmoins possible de repérer une logique sous-jacente aux quatre romans. Clara et Edgar, nous

l'avons dit, ont enduré de très pénibles épreuves. C'est en des termes comparables que s'ouvrent leurs récits. Clara insiste sur le caractère extraordinaire et douloureux de son expérience et Edgar met l'accent sur sa difficulté à écrire et sur sa peur de ne pas réussir à produire un témoignage ordonné et intelligible. Il craint surtout que l'émotion liée à la relation de certains épisodes ne lui permette pas de mener à son terme la tâche qu'il s'est fixée. Au fil du texte, Clara exprimera à son tour des inquiétudes identiques. Chacun d'eux se lance ensuite dans la relation d'événements antérieurs et le lecteur est surpris de les voir plusieurs fois interrompre le cours du récit pour revenir à la situation de composition de leur lettre. Clara, au chapitre 3, s'adresse ainsi à son lecteur ou à elle-même : « but the task I have set myself let me perform with steadfastness » (21), ou au chapitre 6 : « It is with shuddering reluctance that I enter the province of describing him. Now it is that I perceive the difficulty of the task that I have undertaken » (49). Emportée par l'émotion causée par l'évocation de Carwin, le ventriloque, elle lui parle même directement : « Let me stifle the agonies that are awakened by *thy* name. [...] Let me tear myself from the contemplation of the evils of which it is but too certain that *thou* wast the author, and limit my view to those harmless appearances that attended *thy* entrance upon the stage » (je souligne ; 50). Les exemples de semblables interventions parsèment le texte entier, sur un mode similaire à celui employé dans *Edgar Huntly*, bien que les interruptions dans ce dernier soient en général de nature plus discrète : on y recense, à titre d'exemples, quelques « Thou knowest » (25, 111) ou un « thou, like others of thy sex » (133) adressés à Mary Waldegrave, une réflexion qui renvoie aux difficultés de rédaction évoquées au début : « My sensations on this incident cannot be easily described » (106) ; et un plus long développement, juste avant que le narrateur ne se lance dans le récit de son réveil dans la caverne :

Here, my friend, thou must permit me to pause. The following incidents are of a kind to which the most ardent invention has never conceived a parallel [...] The scene was pregnant with astonishment and horror. I cannot, even now, recall it without reviving the dismay and confusion which I then experienced [...] Now that I am able to hold a pen, I will hasten to terminate. (158)

La première impression laissée par ce type d'intervention que l'on pourrait presque qualifier de métalectique<sup>7</sup> tant le destinataire extradiégétique des lettres est assimilable au lecteur lui-même est celle d'une maladroite manœuvre publicitaire. A l'évidence, Brown souhaite attiser la curiosité et

annoncer des développements riches en cataclysmes potentiellement captivants. Mais au-delà de cette technique de suspens, il apparaît qu'il s'agit surtout pour l'écrivain de crédibiliser le témoignage de son narrateur. Non pas de rendre plus vraisemblables les événements décrits dans le récit, mais de valider l'acte de narration lui-même. A l'inverse de ce qui se produirait dans un récit réaliste où l'effacement de l'instance narrative viserait à renforcer l'illusion de réel, nous assistons ici à une mise en relief du sujet narrateur qui, si elle paraît au premier abord arracher le lecteur à sa plongée dans la fiction, vient en fait consolider le pacte qui l'engage à croire en l'existence de Clara ou d'Edgar. Ceux-ci acquièrent une densité psychologique, simultanément liée à leurs louables efforts de recul et à la confusion que produit dans leur discours la pénible remémoration entreprise.

Dans *Ormond*, le statut d'amie intime de Sophia crée les conditions d'une mise en relief comparable de la subjectivité. Sur un mode là encore presque métaleptique, il lui arrive de s'adresser directement à son personnage : « O my friend ! Methinks I now see thee... » (31), et elle fait fréquemment allusion à sa fonction de rédactrice et d'organisatrice du récit : « The tale, on its own account, as well as from the connection of some of its incidents with a subsequent part of these memoirs, is worthy to be here inserted » (62). De même, on ne compte pas les différents « I have already said », « I have described », « I have enumerated » et « Let me resume the thread of my tale » qui émaillent le roman. Il ne s'agit plus ici d'une déstabilisation du témoignage par la description de l'état affectif du narrateur au moment où il rédige ses mémoires, mais plutôt, grâce à la multiplication des renvois à l'activité d'écriture, de la création d'un personnage à part entière. La présence de Sophia est tout aussi envahissante dans son récit que dans la vie fictive de Constantia. Sa nature autoritaire et les sentiments amoureux qu'elle éprouve pour son amie contribuent à expliquer le dénouement de l'intrigue. Sophia joue en effet un rôle essentiel dans le rejet d'Ormond par Constantia, et quand le lecteur mesure cette part, il ne peut que remettre en question l'objectivité de l'ensemble de son témoignage écrit. Dans une moindre mesure que pour *Wieland* et *Edgar Huntly*, mais néanmoins de façon tout aussi certaine ici, les événements et les personnages décrits importent moins au bout du compte que la création d'une instance narrative peu crédible et donc psychologiquement vraisemblable.

Les choses sont un peu différentes dans *Arthur Mervyn*. Il serait impossible de soutenir que le narrateur principal, le docteur Stevens, y acquiert jamais une place prépondérante. C'est toutefois la technique d'enchâssement



décrite plus haut qui permet un questionnement systématique du récit d'Arthur. Il suffit de considérer combien le protagoniste a été perçu de façon radicalement opposée par les critiques — du symbole de l'innocence à l'archétype de l'hypocrite malfaisant — pour se rendre compte que le double et parfois triple filtre narratif interdit toute certitude. Dès lors, les retours de Stevens sur le devant de la scène et, plus tard, la complaisance avec laquelle Arthur insiste sur sa tâche d'écrivain, doivent être considérés comme comparables dans leur fonction aux interventions des narrateurs précédemment étudiées. Il s'agit avant tout de donner au protagoniste une véracité, et c'est la configuration narrative, grâce au mouvement constant de vindication qu'elle induit chez un personnage souhaitant convaincre, qui la lui confère. Encore une fois, on constate ici que la non-fiabilité des témoignages n'est que l'évidence imposée par le texte lui-même ; il apparaît essentiel de la rapporter au projet central de Brown : l'écriture de la subjectivité.

\* \* \*

En résumé, dans les quatre romans « noirs » de Brown, et selon le principe des vases communicants, à mesure que la référentialité du récit est discréditée, s'accrédite la vraisemblance psychologique du sujet qui narre. En d'autres termes, plus le texte nous donne les moyens de mettre en doute la réalité des éléments diégétiques, mieux il construit la vérité mimétique d'un personnage d'écrivain. De la même façon, aussi hyper-réaliste qu'il souhaite l'être et aussi fidèlement qu'il réussisse à reproduire le réel, un peintre qui n'utiliserait que le noir et blanc dans son tableau mettrait davantage l'accent sur son art que sur la réalité représentée. Il importe en conséquence assez peu de juger du degré de réalisme des scènes où Philadelphie est dévastée par l'épidémie, ou de l'exactitude historique des incidents frontaliers décrits dans *Edgar Huntly*. Comme nous pensons l'avoir démontré, cette dénotativité de surface tend à disparaître de la conscience du lecteur tant convergent vers la prédominance du subjectif les différentes techniques employées : mise en place de plusieurs symboles qui tous visent à représenter la fission du moi et accentuent ainsi la dimension introspective des œuvres, démétaphorisation textuelle qui souligne, malgré les apparences trompeuses d'un discours objectif, l'investissement affectif des narrateurs, constantes lexicales qui accréditent l'émotion, attention continuellement attirée sur l'activité d'écriture au moyen de commentaires d'ordre métaleptique.

On pourrait ajouter à cette synthèse l'omniprésence dans les quatre romans de l'objet écrit, manuscrits, lettres, livres, copies, traductions, faux... et les références intertextuelles explicites à Shakespeare notamment, qui, elles aussi, viennent désamarrer les récits du réel, émuïsser l'illusion référentielle et mettre l'accent sur l'activité de représentation.

\* \* \*

La concentration des effets sur le personnage de l'écrivain est de nature à provoquer une ultime interrogation sur Charles Brockden Brown lui-même. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler qu'après la publication en 1799 de la première partie de *Arthur Mervyn* et celle de *Edgar Huntly*, l'auteur décide d'abandonner le registre du « noir » et produit trois textes de caractère nettement plus léger : la deuxième partie de *Arthur Mervyn* (1800), bientôt suivie en 1801 de *Clara Howard* et *Jane Talbot*, deux romans sentimentaux auxquels même les critiques les mieux intentionnés n'ont jamais réussi à trouver un véritable intérêt. Brown s'explique clairement des raisons de ce changement de cap dans une lettre adressée à son frère au mois d'avril 1800 :

Your remarks upon the gloominess and out-of-nature incidents of *Huntly*, if they be not just in their full extent, are doubtless such as most readers will make, which alone is a sufficient reason for dropping the doleful tone and assuming a cheerful one, or at least substituting moral causes and daily incidents in place of the prodigious and singular. I shall not fall hereafter into that strain. (Cité par Clark, 194-195)

Après la publication et l'échec commercial de ses deux dernières œuvres, Brown met un terme à ses activités de romancier pour rentrer dans le giron de l'entreprise familiale et se consacrer aux divers magazines qu'il dirige successivement jusqu'à sa mort en 1810. En 1803, dans le premier éditorial adressé aux lecteurs du *Literary Magazine*, il tient même à désavouer, comme s'il s'agissait de péchés de jeunesse, les entreprises de fiction qu'il a menées dans un passé pourtant encore tout proche :

I am far from wishing that my readers should judge of my exertions by my former ones. [...] I should enjoy a larger share of my own respect, at the present moment, if nothing had ever flowed from my pen, the production of which could be traced to me.<sup>8</sup>

Le matériau biographique fiable est trop mince pour déterminer avec certitude les causes précises de cet abandon et de ce reniement : nécessités économiques et désir de séduire son nouveau lectorat, impératifs de respectabilité dus à un conservatisme croissant et à des projets matrimoniaux, raisons plus intimes liées à la teneur même de ses écrits précédents. Sans sous-estimer la validité des deux premières hypothèses, on est néanmoins tenté de penser qu'avec *Edgar Huntly*, Brown était allé le plus loin possible dans la représentation de la scission du moi. Lui qui se reconnaissait dans sa jeunesse « a double mental existence »<sup>9</sup> — la présence en lui d'un moi diurne, affable et optimiste, présidant à sa vie sociale, et d'un moi secret, tourmenté et mélancolique, se révélant dans l'écriture — ressent peut-être le risque d'être envahi par le versant obscur de sa personnalité s'il continue à creuser ainsi les ténèbres du dédoublement et à affronter les conséquences logiques de l'impossible connaissance de soi qu'il n'a cessé de mettre en symboles. A faire de ses personnages d'écrivains — avatars donc de lui-même — des êtres à la densité psychologique sans cesse accrue, à s'approcher toujours plus près de la représentation de la subjectivité, ne court-il pas le risque d'une identification de moins en moins contrôlable à ses narrateurs ? Ne finirait-il pas, en mettant en eux trop de lui, par se découvrir plus qu'il ne souhaite ? Il sait mieux que quiconque au bord de quels précipices la volonté introspective a conduit certains de ses protagonistes, et c'est peut-être pour se préserver de ce danger et de la fascination qu'elle exerce sur lui qu'il préfère renoncer au mode gothique d'abord, à l'écriture ensuite. Dans une perspective très différente, historique et sociologique, Nancy Ruttenburg est également sensible au dialogue qu'engage Brown, dès *Wieland*, avec ses narrateurs, sur la légitimité de la création artistique :

Postrevolutionary fiction nevertheless proposes that all men in particular authors and characters are created equal [...] Clara's concerns about the legitimacy of authorship, a role she both covets and hesitates to assume, throw into question the ethical validity — the veracity or accountability — of the representational protocol operative in the fictional domain with respect to human subjectivity. (Ruttenburg 269)

Sans doute convient-il de retourner aux textes pour étayer notre hypothèse. Le personnage de Carwin, au-delà d'une histoire individuelle marquée comme celle de l'auteur par une forte opposition familiale à son goût pour la littérature, est incontestablement de tous les narrateurs de Brown le plus

proche de la représentation de l'écrivain. Sa voix secrète, venue des profondeurs de l'être, et capable de recréer l'illusion de la parole de l'autre et même du verbe divin, s'impose en effet comme une métaphore de la création littéraire. La double interruption des mémoires de ce personnage — une première fois en 1798 en cours de rédaction, en 1805 ensuite, lors de leur publication — confère au texte un caractère éminemment symbolique qui invite à ne pas se satisfaire des seules raisons matérielles pour expliquer l'abandon par Brown de la fiction. La récurrence de l'expression ambiguë « author of evil » pour désigner le ventriloque, mais aussi, d'un roman à l'autre, tous les maîtres de l'illusion, souligne l'indissolubilité des liens qui unissent, pour l'écrivain, la littérature et le mal. Le fait de confier à un somnambule, frappé par définition d'amnésie, le soin de rédiger les mémoires de ses errances, ne laissait-il pas déjà transparaître, dans l'aporie du projet, toute l'ambivalence de Brown pour l'écriture de la subjectivité ?

Marc AMFREVILLE

#### NOTES

1) Pour un développement plus complet sur les différences de fond et de technique narrative qui séparent Brown des premiers auteurs gothiques anglais, je me permets de renvoyer à mon article « Charles Brockden Brown : écrivain gothique américain ? ».

2) Préface de *Wieland*, p. 3. Toutes les références aux romans de Brown seront lues dans l'édition dite du bicentenaire : *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, six volumes, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1977-1987. *Wieland* (suivi de *Memoirs of Carwin*) constitue le tome I, *Ormond*, le II, *Arthur Mervyn*, le III, et *Edgar Huntly*, le IV.

3) Préface de *Edgar Huntly*, p. 3

4) L'article de Roland Hagenbüchle, « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology : the example of Charles Brockden Brown » (1988), dans une perspective générale sur l'œuvre de Brown, et celui de Cynthia Jordan, « On Re-reading *Wieland* : 'the Folly of Precipitate Conclusions' » (1981) sont ceux qui formulent de la façon la plus convaincante la thèse, par ailleurs largement répandue, de la non-fiabilité des narrateurs.

5) A défaut de l'ouvrage d'Erasmus Darwin, *Zoonomia; or, the Laws of Organic Life* (Londres : J. Johnson, 1794), particulièrement difficile d'accès (un exemplaire à la Bibliothèque Nationale et un à la British Library), on consultera sur ce point le "Historical Essay", rédigé par Alexander Cowie, *Wieland*, pp. 311-348, qui y fait constamment référence.

6) Je tiens à remercier Henri Justin qui m'a fait remarquer cette absence de métaphores textuelles dans *Arthur Mervyn*. Nous tirons de cette observation des conclusions résolument

différentes bien que compatibles, mais sachant avec quelle minutie il avait procédé à ses relevés dans cette œuvre, j'ai résolu de privilégier les exemples tirés des trois autres romans.

7) Gérard Genette dans *Figure III* (243-245) définit la métalepse comme le passage d'un niveau narratif à un autre quand il n'est pas assuré par la narration. Les différents cas répertoriés dans notre étude d'un narrateur qui s'adresse directement à son personnage, ou au lecteur, mais sous couvert d'écrire à un destinataire extradiégétique, n'entrent pas exactement dans cette définition qui engage surtout, comme Genette le précise dans « Le Nouveau Discours du Récit », une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement » (voir p. 58). Nous avons néanmoins retenu ce terme qui permet de mettre l'accent sur le caractère transgressif, et, partant, potentiellement déroutant pour le lecteur, des procédés en question.

8) *The Literary Magazine and American Register*, I (October 1803), p. 4.

9) Cette expression est tirée de la correspondance de Brown avec John Bernard. Lettre citée (sans date) par A. Axelrod, p. 15. On y relève également la phrase suivante : « When I am sufficiently excited to write, all my ideas flow naturally and irresistibly through the medium of sympathies which steep them in the shade », qui associe une fois de plus la création littéraire aux ténèbres.

### OUVRAGES CITES

- ABENSOUR, Liliane et Françoise CHARRAS. *Le Romantisme noir. Cahier de l'Herne* 34. Paris : L'Herne, 1978.
- AMFREVILLE, Marc « Charles Brockden Brown : écrivain gothique américain ? », *Le Courant gothique et ses avatars dans la littérature anglo-américaine*. Paris : L'Harmattan, 1996, 21-31.
- AXELROD, Alan. *Charles Brockden Brown, an American Tale*. Austin, Texas : U of Texas P, 1983.
- CLARK, David Lee. *Charles Brockden Brown, Pioneer Voice of America*. Durham, North Carolina : Duke UP, 1952.
- CHRISTOPHERSEN, Bill. *The Apparition in the Glass. Ch. B. Brown's American Gothic*. Athens, Georgia : U of Georgia P, 1993.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York : Criterion Books, 1960.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Le Seuil, 1972.
- Nouveau discours du récit*. Paris : Le Seuil, 1983.
- GRABO, Norman S. *The Coincidental Art of Ch. B. Brown*. Chapel Hill, N.C : U of North Carolina P, 1981.
- HAGENBUCHLE, Roland. « American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology: The Example of CBB », *Early American Literature*, 23 (1988), 121-151.

- JORDAN, Cynthia S. « On Re-reading *Wieland* : 'The Folly of Precipitate Conclusions' ». *Early American Literature*, 16 (1981), 154-174.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing*. London : Arnold, 1977.
- RUTTENBURG, Nancy. *Democratic Personality. Popular Voice and the Trial of American Authorship*. Stanford, California : Stanford UP, 1998.

## Le faux réalisme de Brown dans *Arthur Mervyn*

Le réalisme de Brown a souvent été souligné, en particulier pour opposer son art à celui des écrivains gothiques anglais, et l'on peut assurément montrer combien *Arthur Mervyn or Memoirs of the Year 1793* est ancré dans un temps (celui des débuts de la démocratie américaine, avec, en contrepoint français, l'exécution de Louis XVI et la Terreur) et un lieu (Philadelphie, alors capitale fédérale, dont la vie est dominée par la spéculation financière et, cet été-là, par l'épidémie de fièvre jaune). Mais Brown n'est ni Balzac ni même Defoe et le lecteur qui ouvrirait *Arthur Mervyn* pour y trouver un tableau des réalités sociales de l'époque serait fort déçu.

Les réalités morales, elles, peuvent sembler recevoir meilleur traitement puisque la question de l'honnêteté et de la fraude, de la sincérité et du mensonge, de l'être et du paraître, de la vérité, du témoignage y est constamment débattue. Mais que vaut un débat véhiculé par une fiction qui, malgré d'incessantes cautions et précautions réalistes, fait fi des plus banales vraisemblances ? N'est-il pas trop ostentatoire pour être honnête ? Ne constitue-t-il pas une caution réaliste de plus ? Mérite-t-il d'être redoublé par la critique – ou doit-il être déplacé, dépassé ?

Le cas du protagoniste est ici central. Une critique bornée par les questions de conscience, et donc limitée au conscient, bute sur le revirement d'Arthur qui, complice d'assassinat dans la première partie (selon ces lecteurs), réapparaît en parangon de toute vertu dans la seconde. Il est vrai que l'ouvrage a été composé en deux temps et qu'entre les deux se situe *Edgar Huntly*, le dernier roman gothique de Brown<sup>1</sup>. Ensuite vinrent les romans sentimentaux qui allaient précéder son abandon de l'écriture. Autant d'éléments d'histoire littéraire qui sont reflétés dans l'organisation interne du roman, avec de nombreuses situations gothiques dans les épisodes essentiels de la sombre première partie (le compagnonnage avec l'escroc Welbeck et la plongée dans Philadelphie en proie à la fièvre jaune), puis la continuation et la

résolution de l'intrigue sur le mode sentimental dans la seconde et l'abandon de l'écriture pour le mariage dans le dernier paragraphe. Mais forcer l'écart serait se fermer à ce qui m'a toujours frappé comme la richesse irréductible de ce roman : la puissante impression d'étrangeté qui assaille son lecteur, même prévenu, même vigilant. Lire *Arthur Mervyn*, c'est entrer dans une pénombre que rien ne parvient à dissiper totalement, c'est participer à un rêve dont il est impossible de totalement s'éveiller. On peut seulement espérer en filer l'étrangeté jusqu'aux abords de son gîte.

\*

Partons pour cela de deux aspects de cette œuvre inclassable qui se manifestent tout au long et dont on peut donc espérer qu'ils ont partie liée avec un sentiment qui ne se dément pas.

D'abord le choix énonciatif, toujours central chez Brown. L'ensemble du roman est constitué d'un emboîtement de récits homo- et largement auto-diégétiques. Le docteur Stevens ouvre le récit, puis transcrit les narrations orales de ses interlocuteurs, au premier rang desquels se place Arthur, qui pourra lui-même rapporter, par exemple, la confession de Welbeck. L'important ici est que se glisse entre le protagoniste et le lecteur la caution d'un médecin trop respectable et trop peu caractérisé par ailleurs pour donner beaucoup de prise au soupçon. D'ailleurs, quand la véracité d'Arthur est contestée (par le témoignage de M. Wortley ou par celui de Mme Althorpe), le docteur Stevens se charge d'une contre-enquête qui tourne invariablement à l'avantage d'Arthur. Enfin, mais seulement à partir du chapitre XVI de la seconde partie, Arthur, lecteur satisfait du manuscrit du médecin, prend le relais sans heurt<sup>2</sup>, authentifiant ainsi à son tour tout ce qui précède. Si donc la mise en doute est constante (la faillibilité de notre conscience de nous-mêmes et du monde étant un des grands thèmes de Brown), il n'en reste pas moins qu'il est bien difficile de la faire porter sur l'authenticité de ce double narrateur général : même si l'attachement du médecin à son protégé le prédispose en sa faveur, leur responsabilité croisée, intersubjective, est gage de véracité. Certes, le lecteur d'*Arthur Mervyn* est assailli d'incrédulités et d'étonnements, mais les attribuer à un Arthur séducteur, calculateur et intrigant, c'est dissiper cette part d'ombre à peu de frais. C'est aussi, subsidiairement, affaiblir l'unité des deux parties, car si Arthur est plongé en première partie dans le mal (la fraude, la fièvre) puis en seconde dans le bien (le salut de la veuve et de l'orphelin, et



finaleme<sup>n</sup>t l'amour), l'essent<sup>i</sup>el est préciséme<sup>n</sup>t qu'il y soit « plongé » – par une force irrationnelle. C'est tout le roman qui charrie les éléments d'un drame largement maintenu sous la ligne de flottaison de la conscience claire, celle d'Arthur comme celle de Stevens, et peut-être dans une moindre mesure celle de Brown, nous y viendrons.

L'étrangeté tient au mode d'affleurement de ce drame. En apparence, le parti-pris réaliste de Brown est clair. Un jeune homme fuit la petite ferme familiale riche des seuls habits qu'il a sur le dos, entre dans Philadelphie, s'attache à un inquiétant protecteur qui l'entraîne jusqu'à la complicité de meurtre, trouve refuge dans une bonne famille quaker de la campagne environnante, se risque pour un sauvetage au cœur de l'épidémie, est recueilli et soigné par le docteur Stevens et de cette nouvelle base citadine renoue beaucoup de fils brisés (argent détourné, femmes sans famille) jusqu'à attacher son propre cœur de dix-neuf ans à la personne d'une riche et jeune veuve. Ce canevas, sur lequel pourrait se trouver brodé un roman de formation<sup>3</sup>, laisse présager une large peinture de l'environnement socio-culturel.

Or tout au contraire, la vision offerte est étrangement myope. La ferme paternelle ne semble pas faire partie d'un village ; si la taverne est évoquée, c'est indirectement, pour traiter d'un épisode entre père et fils ; si l'on découvre que la famille avait là-bas des voisins, c'est dans le jeu des témoignages et contre-témoignages sur la moralité d'Arthur. Entre la campagne et la ville, il n'y a que le ruban de la route parcourue par Arthur et la ligne de démarcation que constitue la rivière Schuylkill, au symbolisme activé à chaque passage du même Arthur. Philadelphie, la première ville des Etats-Unis de l'époque, semble composée de quatre ou cinq maisons, celles auxquelles aboutissent les pérégrinations d'Arthur, qu'il suive un jeune inconnu qui lui a offert un asile pour la nuit :

We passed several streets and turned several corners. At last we turned into a kind of court which seemed to be chiefly occupied by stables. "We will go," said he, "by the back way into the house..." (33)

– ou que Welbeck lui ait donné pour la première fois quartier libre :

My curiosity was awake. As yet I had seen little of the city, and this opportunity for observation was not to be neglected. I therefore coursed through several streets, attentively examining the objects that successively presented themselves.

At length it occurred to me to search out the house in which I had lately been immured. . .

The house was easily discovered. I reconnoitred the court and gate through which I had passed. . . (58)

La vision offerte est en tunnel. Elle fabrique du gothique en plein jour. Elle crée, par omission, une impression de claustration. Nous sommes enfermés avec le narrateur dans ses situations immédiates, elles-mêmes vectorisées par ses hantises et ses impulsions. Allant vers chez les Hadwin (la famille quaker) pour prendre de leurs nouvelles, voilà qu'il passe par la maison de campagne où les trois demoiselles Villars se prostituent sous la houlette de leur mère et décide d'y obtenir une entrevue avec une jeune femme retenue là malgré elle ; or il ne nous donne à voir, parce qu'il ne voit, que l'allée d'arbres, que la porte où il frappe, que l'entrée où il s'est introduit, que la pièce où il a dû se glisser en hâte, que l'escalier qu'il monte, et ainsi de suite. L'emploi outré de la focalisation interne fait des maisons de Brown des univers de couloirs et de portes<sup>4</sup>. Souvent fermées, de même qu'un pont à péage boucle la ville<sup>5</sup>. Parfois ouvertes, souvent sur des chambres et pour un épisode essentiel. Ou réduites au trou de leur serrure, où Arthur colle l'œil (184) ou l'oreille (37). Pas un angle ouvert, pas une vue d'ensemble, pas un panorama. Pas un personnage gratuit, pas un animal, pas un nuage ; Arthur ne regarde jamais le ciel, ni la terre (sauf une fois où elle colle à ses souliers). La narration (qu'Arthur ou quelque autre en soit responsable) nous maintient dans la vision rétrécie du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand on ne savait pas encore, ou qu'on avait oublié, qu'un paysage est un état d'âme. Cela n'engendrerait pas l'étrangeté si le roman se présentait comme un conte philosophique, à la Voltaire. Mais il partage avec les *Lyrical Ballads* dont il est contemporain (et plus généralement avec le romantisme) le fait d'être centré sur le sujet. Avec quels moyens d'expression ?

Malgré le caractère autodiégétique de l'essentiel des narrations, le style est invariablement sec, pauvre en connotations affectives, dépourvu de comparaisons ou de métaphores. Un pointage systématique toutes les dix pages donne la maigre moisson d'un semblable trope par page<sup>6</sup> et la liste comprend surtout des métonymies banales (comme « under an accursed roof ») parfois placées dans un contexte qui les ranime un peu (« his own hand must execute the justice that is due to him »), des expressions attendues (« the inroads of hunger »), des métaphores usées (« till I have stabbed your reputation ») ou conventionnelles (comme « All her roses had faded » pour dire les ravages du chagrin sur un visage). La seule comparaison relevée est « lurking like a

robber ». La formule la plus rhétorique : « my hands are tied up by my scorn », dans la bouche de Welbeck. L'usage le plus caractéristique est sans doute celui d'un abstrait pour un concret : « insensibility came to my relief ». La métaphore la plus frappante, si c'est une métaphore : « I was answered . . . by a sob counteracted and devoured as it were by a mighty effort »<sup>7</sup>. Un tel style peut convenir à des protagonistes qui ne voient que leur être moral, codifié par l'humanisme du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais la vision en tunnel aboutissant au trou de serrure a commencé à nous souffler que le texte de Brown est centré sur un drame intime. Or c'est la métaphore, et les tropes apparentés, qui ont vocation à disjoindre les réalités objectives, à convoquer le lointain dans le proche, à dessiner le moi secret dans la visibilité du monde. D'où la question qui est la nôtre ici et que Brown a sans doute dû résoudre plus ou moins instinctivement : comment exprimer les tourments du moi, ses profondeurs inconscientes peut-être, dans une langue sèche et factuelle ?

\*

Une première réponse a déjà été esquissée. Faute d'imagination langagière, l'accent est placé massivement sur la perception. Or la vision du sujet écrivant donne du monde extérieur des gros plans si coupés de leur contexte qu'ils sont facilement investis d'une force hallucinatoire. C'est vrai dans les passages les plus prenants, comme quand Arthur aperçoit, dans une glace pendue dans une chambre où un inconnu meurt de la fièvre jaune, l'agresseur qui va l'assommer :

A moment scarcely elapsed, when some appearance in the mirror, which hung over the table, called my attention. It was a human figure, nothing could be briefer than the glance that I fixed upon this apparition, yet there was room enough for the vague conception to suggest itself that the dying man had started from his bed and was approaching me.

[On commence à voir ici que l'imagination, si elle n'agit pas sur la langue, agit sur la perception.]

This belief was, at the same instant, confuted by the survey of his form and garb. One eye, a scar upon his cheek, a tawny skin, a form grotesquely misproportioned, brawny as Hercules, and habited in livery, composed, as it were, the parts of one view.

[La vision exorbitée est d'abord perception d'un kaléidoscope de détails grossis ; qu'ils « composent » un ensemble, c'est déjà trop dire et plutôt une façon de parler : « as it were ».]

To perceive, to fear, and to confront this apparition were blended into one sentiment. I turned towards him with the swiftness of lightning, but my speed was useless to my safety. A blow upon my temple was succeeded by an utter oblivion of thought and of feeling. I sunk upon the floor prostrate and senseless. (148)

Ici le miroir isole l'agresseur qui arrive par derrière : l'homme, d'abord aperçu comme « some appearance in the mirror », semble surgir du mur comme une « apparition » dès que le regard le fixe. Mais c'est partout dans le roman que les apparences tendent à acquérir cette vitalité fantastique. Pour prendre un exemple beaucoup moins dramatique mais tout aussi caractéristique, voici comment Arthur, en route vers chez les Hadwin, aperçoit la maison des Villars. Il pensait en chemin à la situation probablement désastreuse de la gracile Clemenza, abandonnée dans ce repaire du vice par Welbeck, et voilà que la maison, que le docteur Stevens lui avait décrite, entre dans son champ de vision : « I perceived that I was now approaching it. In a short time I spied its painted roof and five chimneys through an avenue of catalpas » (266). En d'autres termes, la maison émerge moins du paysage que de la pensée d'Arthur et va former une petite vignette isolée sur fond aveugle. Le jeune homme décide, après réflexion, de ne pas s'y aventurer maintenant. Mais au retour la question se pose à nouveau et soudain sa décision est prise et il précipite sa course :

My muscles trembled with eagerness, and I bounded forward with impetuosity. I saw nothing but a vista of catalpas, leafless, loaded with icicles, and terminating in four chimneys and a painted roof. My fancy outstripped my footsteps and was busy in picturing faces and rehearsing dialogues. Presently I reached this new object of my pursuit, darted through the avenue, noticed that some windows of the house were unclosed, drew thence an hasty inference that the house was not without inhabitants, and knocked, quickly and loudly, for admission. (314-315)

L'affirmation essentielle est « I saw nothing ». La perception du paysage alentour est annulée par l'image fascinante, jusqu'à la perspective de catalpas

dont l'entonnoir capte le regard et conduit presque directement (si l'on excepte « leafless, loaded with icicles ») sur la porte fermée et l'espoir d'un acte sauveur.

Arthur avait d'ailleurs commenté sa première rencontre avec la maison en ces termes :

Ratiocination and deduction leave my senses unemployed. The fulness of my fancy renders my eye vacant and inactive. Sensations do not precede and suggest, but follow and are secondary to the acts of my mind. (265)

Le second élément de réponse à la question de l'étrangeté du roman de Brown est à chercher dans le caractère très particulier de la narration. Si l'on excepte provisoirement son caractère bourgeonnant (qui préside à l'emboîtement des récits), on constate que la chaîne narrative a la linéarité du simple roman d'aventures. Il peut y avoir des dizaines de faits successifs rapportés par page. Cela forme un fil, pas un tissu. Pas de toile où peindre un contexte – qu'il soit socio-culturel ou symbolique. Même s'agissant du célèbre épisode de l'épidémie de fièvre jaune, on s'aperçoit que la puissante image globale que l'on garde en tête quand le livre est refermé est faite d'une succession de scènes isolées. Or – et c'est là que le lecteur doit très vite accepter l'étrangeté – cette carrière linéaire n'obéit pas aux codes du monde comme il va. Elle subit de saisissantes accélérations, d'incroyables renversements (ce que Brown appelle, quand il fait mine de s'étonner de leur appartenance déplacée au merveilleux, les « transitions »<sup>8</sup>) et surtout, elle croise sa propre course en d'improbables rencontres. Le lecteur réaliste dira que Brown abuse de l'extraordinaire et de la coïncidence<sup>9</sup>. Il paraît plus profitable de poser que nous sommes dans un merveilleux que l'habillage réaliste rend étrange : on peut alors en chercher les ressorts.

Impossible ici de parcourir une histoire qui pullule d'événements, mais il faut en évoquer les traits les plus saillants. Une analepse qui occupe l'essentiel de la première partie (ch. II-XXIII) est constituée du récit par Arthur de ses cinq premiers jours, très mouvementés, à Philadelphie. Orphelin de mère, il a dû quitter la ferme de son enfance, chassé par l'incompréhension de son père et les prétentions d'une jeune et indigne belle-mère. Il perd en chemin ses quelques pièces en payant trop cher une maigre pitance, oublie son précieux baluchon sur un banc, est victime d'une farce qui le conduit dans une chambre conjugale où il est le témoin clandestin d'une scène inversant son propre

roman familial (puisqu'un homme y obtient de sa femme l'adoption d'un bébé), s'en extirpe en oubliant de remettre ses chaussures, s'allège de ses chaussettes désormais inutiles (raisonne-t-il, mais il prend ainsi inconsciemment à son compte ce progressif dépouillement), cherche à fuir la ville, se repose sur la plus basse marche du perron d'une villa dont la splendeur entrevue côté jardin par un nœud évidé dans la palissade le fait rêver aux charmes de l'opulence, tourne le coin de la rue, demande l'aide du premier passant – c'est le résident de la villa, il a un projet pour lui, suivez-moi jeune homme, et (après un bon bain) voici votre chambre et une luxueuse garde-robe à votre taille : « Here is every thing your nakedness requires » (51). La baguette magique est celle d'un dangereux escroc à l'imagination fertile, mais l'essentiel reste que nous avons là, pour un Arthur dépouillé progressivement, et jusqu'à la nudité, des marques de son identité antérieure, une scène de nouvelle naissance – et maintenant Arthur est dans la chambre, sa chambre. Il a trouvé un second procréateur (qui lui fait d'ailleurs immédiatement promettre de ne jamais évoquer sa vie passée). Aussi le lecteur qui se laisse enfermer dans le débat sur son éventuelle complicité avec Welbeck (débat mis en scène dans le roman) néglige-t-il les besoins psychiques de l'enfant abandonné et la vénération mêlée d'effroi qu'il va longtemps vouer à ce nouveau père. Ces besoins, il en reconnaîtra la tyrannie au moment où il commencera à retrouver une marge de libre arbitre, mais sans pouvoir les nommer : « I had acted long enough a servile and mechanical part, and been guided by blind and foreign impulses » (86). Quant au sentiment que les anglophones appellent « awe », il ne sera identifié que quand il se sera dissipé : « Welbeck had ceased to be dreaded and revered. That awe which was once created by his superiority of age, refinement of manners, and dignity of garb had vanished » (199). Welbeck n'est d'ailleurs pas un simple traître de mélodrame. Il parle relativement vrai à Arthur (ne serait-ce que pour mieux faire passer le dernier mensonge en date<sup>10</sup>), nous convainc qu'il ne manque pas de sens moral mais que s'il le transgresse constamment, jusqu'à porter la honte et la mort dans les familles, c'est par paresse et lâcheté. Son adoption du jeune homme ne saurait être la bonne, mais leur relation est trouée de troublantes profondeurs.

La naissance enfin réussie d'Arthur sera l'œuvre du docteur Stevens. C'est lui qui ouvre le roman en racontant comment un soir, pendant l'épidémie de 1793, il s'arrêta devant un jeune homme émacié, visiblement miné par la fièvre et prostré contre une porte de cave (la première porte du roman, et l'on voit qu'elle donne sur les profondeurs de la mort<sup>11</sup>). Il va le recueillir au sein

de sa famille : une femme et un jeune enfant. Et c'est là qu'Arthur, vite remis, entreprend de raconter son histoire. Il a grandi très librement sur la ferme familiale, mais a perdu une mère qui l'adorait et sa seule sœur, séduite par un instituteur et réduite au suicide par un père incompréhensif. Lui-même, parfois, se sent condamné car tous ses frères sont morts à vingt ans, mais surtout, la querelle avec son père et la perte de l'espoir d'une aisance qui lui aurait permis de consacrer du temps à la méditation et à l'étude le décident à fuir en ville. C'est alors qu'il tombe dans les filets de Welbeck. Puis, après une fuite en barque sur la Schuykill au cours de laquelle son maître semble s'être volontairement noyé, Arthur, interpellant le premier paysan à passer par là (les pères providentiels continueront à surgir dans le roman<sup>12</sup>), se trouve adopté par une vertueuse famille quaker : les Hadwin, un père et ses deux filles. Arthur tombe plus ou moins amoureux de la cadette, Elizabeth, et l'histoire pourrait s'arrêter là mais (pour m'en tenir aux motivations profondes, explicitées ailleurs dans le roman) si notre adolescent vante la vie paisible et saine de la campagne, il est attiré par la ville, fièvre mortelle comprise, car c'est là que se joue l'aventure de l'esprit. Il va donc repartir en secret (rompant le contrat de confiance avec son « père ») dans une expédition qu'il juge chevaleresque puisqu'il la consacre au sauvetage de son homologue, le fiancé de l'aînée. C'est l'épisode le plus célèbre du roman, avec des scènes saisissantes sur le fil du rasoir entre réalisme et fantastique, mais, pour ce qui est de la psychologie d'Arthur, l'expédition est largement suicidaire<sup>13</sup> (et rappelle, toute proportion gardée, l'oubli du baluchon). Elle se soldera, secondairement, par la mort de M. Hadwin et surtout par le total épuisement de ce corps de la première page, prêt à passer à la trappe.

On commence à le comprendre, lu à une certaine profondeur psychologique, *Arthur Mervyn* se tisse sur des fantasmes d'abandon et d'adoption, de risque de la mort et d'espoir de sauvetage, Arthur lui-même se rêvant alternativement sauvé et sauveur même si, très logiquement, l'Arthur sauveur prendra toute sa dimension (quasi hystérique) dans la seconde partie, sous l'aile du bon docteur. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que les pères, bons ou mauvais, surgissent dans l'intrigue au gré du désir profond d'Arthur, avec la complicité de Brown lui-même.

Pour finir de voir combien le roman familial d'Arthur conditionne le fil de ses aventures, il faut revenir à sa perte de sa mère et de sa sœur. Conformément à la méthode de Brown, cette double perte n'est pas l'objet de réminiscences<sup>14</sup>, d'états d'âme ou de connotations langagières, mais elle infléchit les événements eux-mêmes, soit en pesant légitimement sur ceux où Arthur est le sujet agissant, soit en imposant une marque beaucoup plus étonnante sur ceux qui lui sont imposés de l'extérieur.

Les premiers sont intéressants dans le cadre du débat toujours vivace sur l'innocence d'Arthur protagoniste et la fiabilité d'Arthur narrateur. On suspecte la pureté de ses sentiments envers Achsa Fielding, la femme qu'il va finalement épouser : on a raison, mais pas pour les raisons mesquines souvent avancées. Quand Arthur, au comble de la joie, se surprend à planter un baiser fervent sur la bouche de celle qu'il appelle « *mamma* » avant de fuir la pièce, c'est parce qu'elle vient de lui annoncer qu'elle prenait la jeune Eliza Hadwin sous son aile : ainsi se trouvait reconstitué, mais cela n'est pas dit, le triangle du bonheur (409). La chose est si vraie qu'Arthur va vouer à cette femme cultivée, et riche de l'expérience du mariage, de la maternité et du malheur (mais qui, somme toute, n'a que vingt-cinq ans) une vénération telle qu'elle l'empêchera longtemps de voir clair dans son propre cœur. Cela donne lieu à une scène d'humour grave digne de Marivaux, où Arthur lui déclare en toute inconscience qu'il ne pourra jamais aimer qu'une femme qui soit l'exacte image... d'elle-même (406-407). Il faudra que son « *père* », le docteur Stevens, l'accouche de son amour. La révélation sera telle qu'Arthur sera assailli d'une terreur sans nom (« *a nameless sort of terror* » [436]) qui ne trouvera à se résoudre que dans une crise de somnambulisme. Tout l'épisode des relations d'Arthur avec Achsa met en scène avec force et beauté l'aveuglement du jeune homme sur la nature de ses sentiments.

De même, l'expédition dans la maison de prostitution n'a pas de motifs rationnels. Arthur y reconnaît d'emblée « *a charm, not easily explained, and by no means justifiable* » (317) mais c'est en présence de Clemenza évanouie devant son bébé mort qu'il prend soudain conscience de « *the helpless and ambiguous situation in which I was placed* » (327). Sa raison profonde, et qui lui est cachée, est que Clemenza (séduite par Welbeck et placée enceinte dans cette maison) rejoue le drame qu'a vécu sa propre sœur. Arthur m'apparaît poussé par un violent désir inconscient de sauver seul cette sœur en la personne de cette nouvelle victime de mauvais « *pères* »<sup>15</sup>, et sa longue intrusion



dans la maison sera toute entière placée sous le signe de l'onirisme et du fantasme.

Le motif de l'« intrusion » est d'ailleurs un motif dominant tout au long du roman. Le mot est employé plusieurs fois<sup>16</sup> et l'acte, beaucoup plus fréquent, est toujours le fait d'Arthur. Pour de bonnes ou de moins bonnes raisons, par calcul ou par inadvertance, volontairement ou pas – en un mot, quel que soit l'habillage narratif – Arthur a une propension inexplicée à pénétrer les espaces privés, à s'immiscer dans les intimités<sup>17</sup>. La seule motivation qu'il se reconnaît est une grande curiosité<sup>18</sup>, curiosité parfois sexuelle et alors assortie de l'affirmation d'une insensibilité aux seuls charmes physiques de la femme<sup>19</sup>. Sur cette lancée, notre lecture peut certes s'amuser à quelques « freudaines » : « I pushed gently against the door. The girl, half reluctant, yielded way : I entered the passage. . . » (315). Mais plus sérieusement, la vérité est qu'Arthur a, sans le savoir, un secret intime à pénétrer. Sa conscience narratrice n'est pas trompeuse, me semble-t-il, mais limitée, comme il lui arrive de le reconnaître, surtout a posteriori<sup>20</sup> ; Arthur est, au double sens du mot, « innocent » et cette double innocence donne sa profondeur au récit.

Pourrait-elle suffire ? Visiblement Brown, conscient peut-être de la pauvreté des moyens qu'il peut mettre au service de ce remarquable réalisme psychologique, en transgresse les limites. L'obsession chez Arthur d'un drame non résolu incurve le cours des événements eux-mêmes et le fait se recouper sur des schèmes récurrents. Ainsi Arthur est le sosie de deux jeunes gens au destin malheureux, représentés chacun par un portrait et qui ont chacun croisé la vie de Welbeck. Le premier, Clavering, dont la miniature était dans le baluchon oublié sur un banc, était cher à la mémoire d'Arthur. Le second, Vincentio Lodi, était le frère de Clemenza, et quand Arthur eut pris la nouvelle apparence rendue disponible par Welbeck, il ressembla aux deux à s'y méprendre. L'exploitation romanesque de cet improbable triplet tourne court, mais sa lecture sur l'axe de la similarité parle de parents défailants, d'une tendre mère d'adoption, d'une sœur traîtreusement séduite... C'est cette sœur, Clemenza Lodi, que Welbeck marierait volontiers à Arthur (le sosie de son frère Vincentio, donc) maintenant qu'il a vécu sur l'argent qu'il aurait dû lui remettre, qu'il a assouvi son désir d'elle et qu'il lui faut trouver un père pour le bébé à naître. On aperçoit en filigrane une sœur trompée, celle même d'Arthur, séduite par un instituteur, Colvill, qui avait su se faire vénérer comme un père<sup>21</sup>. Ainsi s'affermissent les lignes d'un roman familial dont la pression lancinante n'est jamais autrement marquée. On a moins des personnages que

des positions dans un triangle affectif perturbé par le désir inavouable et la séduction. Colvill et Welbeck y occupent la même place, celle du « père » séducteur. Or, alors qu'ils n'appartiennent pas du tout au même contexte diégétique, voilà qu'un jour où il cherche à échapper à la détection d'Arthur tambourinant de l'autre côté d'une porte fermée juste à temps, Welbeck a recours à l'imitation de la voix de... Colvill. Reconnaissons qu'il y a de quoi s'y perdre (Welbeck expliquera la chose), mais surtout comprenons les ressorts de l'écriture brownienne : dans les termes de Jakobson, Brown, en vrai poète, projette la similarité sur la contiguïté, mais sur la contiguïté diégétique, sur l'enchaînement événementiel. Cela produit un brouillage très particulier, dont aucun romancier ne se prive tout à fait, mais qui chez Brown, ou au moins dans *Arthur Mervyn*, est promu au rang de principal moyen d'expression du drame intime du protagoniste-narrateur. D'où une intrigue dont le fil est pris dans un labyrinthe de miroirs.

Prenons-en pour autre exemple la récurrence d'un même lieu. C'est une farce qui conduit Arthur, à sa première arrivée à Philadelphie, dans la chambre des époux Thetford. La scène inattendue de l'adoption du bébé placé là subrepticement par le mari n'a d'autre justification que d'être une projection du désir d'Arthur (il se sent en mal d'adoption) et une image de sa propre situation (il est en train de revenir à la nudité de sa naissance). De ce bébé le lecteur n'entendra plus parler, sauf pour apprendre plus tard que toute la famille a péri dans l'épidémie<sup>22</sup> : la contiguïté de la ligne causale n'aura pas été activée. Mais le farceur anonyme, employé de M. Thetford, se révélera plus tard, et contre toute attente, être le fiancé de l'aînée des filles Hadwin (celui-là même qu'Arthur s'est mis en tête de sauver). Notre héros se précipite donc dans cette même maison, se voit déjà dans cette même chambre (« the same » [143]), cherchant la porte du même placard (« exploring my way to the same recess » [144]). Ce lieu doit avoir une puissance fantasmagique car Arthur va faillir y être enlevé vivant par une équipe de croquemorts (la seule même équipe, soit dit en passant, qu'il avait vue précédemment en train de charger sur sa charrette un cadavre supposé qui bougeait encore !). Il s'enfuit en sautant le mur d'enceinte (et précisera dans son récit que c'est ainsi déjà qu'il s'était échappé du même lieu, « from the same precincts » [156]). On a un peu l'impression d'un cinéaste à petit budget qui doit faire resservir les mêmes figurants et les mêmes décors, mais c'est l'art faussement naïf de Brown qui consiste à superposer plusieurs scènes pour fasciner son lecteur et finalement le provoquer à une patiente analyse, si ce n'est à une interrogation sans fin.

Brown fait dire la chose à Arthur au chapitre VI de la seconde partie, quand ce dernier, reprenant son récit, se présente comme habité par l'épisode révolu de la fièvre jaune : « My second journey to the city was prompted by reasons, and attended by incidents, that seemed to have a present existence [. . .] it seemed as if a series of numerous years and unintermitted contemplation were requisite to comprehend them fully. . . » (265). L'analyse dont rêve Arthur, nous ne pourrions peut-être pas la faire aboutir à un clair diagnostic. Mais ce qui est sûr, c'est que Brown compose un récit où les liens causaux immédiats ne sont pas les plus signifiants. Il nous invite à une attitude de lecture que je qualifierais volontiers de « somnolexie », une lecture où l'intelligence, mi-close, laisse filtrer les valences paradigmatiques et s'en pénètre.

L'onomastique peut nous fournir un dernier exemple. Parmi les cinq personnages féminins proches d'Arthur et dont on connaît le prénom, il y a trois Elizabeth : la femme du médecin (« Eliza »), qui forme avec lui un vrai couple, participe aux décisions, va soigner Arthur avec tendresse puis constituer avec son mari un auditoire familial, leur bébé complétant la scène ; la laitière intrigante (« Betty »), comparée par Arthur à une truie lubrique et indolente, en latin il est vrai<sup>23</sup>, et qui épousera finalement, et ruinera, le père d'Arthur ; et puis la petite Quaker, toute fraîcheur et innocence (« Eliza », puis « my Bess »). Bess et Betty, la vierge et la putain, épouseraient volontiers Arthur, mais leurs charmes indéniables ne peuvent avoir raison d'une froideur qui est loin d'être seulement une très morale continence. Betty ne peut convertir la curiosité d'Arthur en désir, ni Bess sa tendre amitié en amour. Ni l'une ni l'autre ne sera son « Eliza » et l'on comprend mieux, avec cette configuration en tête, qu'Arthur va rencontrer pour la première fois la chaste veuve qui deviendra son épouse en compagnie d'une demoiselle Villars à laquelle elle rendait innocemment visite dans sa très spéciale maison. Arthur va vite faire la différence entre la confusion honteuse de l'une et la surprise aussitôt dominée de l'autre, mais au moment où il ouvre la porte, le spectacle prête à confusion : « Two females, arrayed with voluptuous negligence, in a manner adapted to the utmost seclusion, and seated in a careless attitude, on a sofa, were now discovered » (318). De ces deux femmes, l'innocente rassemble en elle les trois Elizabeth. Qu'Anglaise d'origine juive, elle ne répond pas aux canons de la beauté protestante blanche alors qu'en revanche elle est fort riche, voilà qui fait gloser les critiques. Mais la lecture tentée ici ne permet pas de douter de l'amour fou d'Arthur pour Achsa. En version originale, la quasi homophonie de leurs deux prénoms en est le gage – onomastique encore.

\*

Le protagoniste-narrateur du roman de Brown est doublement innocent, l'innocence psychique étant garante de l'autre, plus superficielle, l'innocence morale. Il a des besoins immédiats (entrant dans la vie, et la ville, dépouillé de tout) et des ambitions à moyen terme (une vie honnête avec assez de loisirs pour poursuivre ses interrogations). Les erreurs où cela semble l'entraîner ne sont que trop discutées dans le roman, subordonnées qu'elles sont en vérité à une quête régressive inconsciente dont sa curiosité compulsive est le signe le plus constant. Que cette quête soit inconsciente est un choix de Brown, mais ce peut être un choix tactique lié à une difficulté qu'aurait éprouvée Brown lui-même à donner voix à ses tourments intimes. N'ayant pas les mots pour les dire, il les approcherait par manipulation de l'intrigue.

Or cela aussi, l'intrigue nous le dit peut-être, car il s'y trouve un manuscrit qui pourrait être à l'image du roman lui-même. Ecrit dans sa langue, l'italien, par le père de Vincentio et Clemenza Lodi, il contient les « memoirs of the ducal house of Visconti, from whom the writer believed himself to have lineally descended » (93). Le mot « memoirs », présent aussi dans le sous-titre du roman, semble indiquer que nous sommes sur une piste sérieuse. Or Welbeck, le mauvais père, rêve d'adapter ces mémoires en anglais sans donner sa source pour jouir ainsi d'une gloire littéraire usurpée (100). A quoi s'ajoute le fait qu'après tel épisode où le *condottiere* Sforza se réfugie dans une tombe et y trouve un trésor, les feuilles du manuscrit, collées ensemble, s'avèrent receler un trésor en billets de banque (126-127) ! Il y aurait beaucoup à dire, on le voit, sur cet étrange manuscrit ; qu'il soit chargé de significations de toutes sortes saute aux yeux.

C'est sa traduction par Arthur qui nous intéresse ici car le traducteur doit d'abord être un bon lecteur. Arthur entreprend ce travail pour occuper son esprit et résister ainsi à une passion naissante pour Eliza Hadwin, mais sans connaître l'italien et sans grammaire ni dictionnaire ! Sa méthode pour déchiffrer le texte : partir du latin (une langue morte, notons-le, et qu'il nous dit connaître) et « ponder on each sentence and phrase, . . . select among different conjectures the most plausible, . . . ascertain the true by patient and repeated scrutiny, . . . profit by remote, analogous, and latent similitudes » (126). Tout se passe donc comme si Brown murmurait ici à ses lecteurs que son roman est écrit dans une langue pour laquelle il n'existe ni dictionnaire ni grammaire,

qu'il n'est lisible que par le patient collationnement des intrigues, le lent décodage des similitudes – et l'ouverture à la présence des morts qui peuvent nous habiter<sup>24</sup>.

Soyons donc de bons lecteurs de Brown. Il est un moment dans les aventures du manuscrit de Lodi où l'idée se fait jour que les billets sont faux. C'est Welbeck qui la lance pour convaincre Arthur de les lui restituer et Arthur, convaincu, ... les brûle ! L'escroc entre alors en fureur contre cet imbécile qui a pris au premier degré une confiance si évidemment destinée à le tromper : c'est cette histoire de contrefaçon qui était contrefaite (155-159) ! Nous du moins, ne lisons pas *Arthur Mervyn* au premier degré ; un vrai trésor est caché dedans. Ne nous laissons pas arrêter par le faux réalisme de Brown ; laissons notre intelligence étonnée répondre sans hâte aux invitations de son étrangeté.

Henri JUSTIN

#### NOTES

1) Marc Amfreville, à qui je dois l'essentiel de ce que je sais sur Brown, fait le plus grand cas de cette coupure pour rendre compte de la disparité entre les deux parties d'*Arthur Mervyn* dans « Charles Brockden Brown : écrivain gothique américain ? », thèse de doctorat, dir. Michel Gresset, Université Paris VII, 1994.

2) S'adressant au médecin, il écrit : « let me carry on thy thread » (354). (La pagination de référence est celle de la Bicentennial Edition).

3) Ironiquement, Arthur croit le processus instantané : « "Now," said I, "I am mounted into man" » (25), et son entrée dans Philadelphie peut être lue comme une réécriture du passage célèbre de *L'Autobiographie* de Benjamin Franklin. Si Brown exploite la formule dans son roman, c'est avec une fonction de leurre.

4) Ainsi Brown peut consacrer trois pages aux conjectures d'Arthur devant une porte fermée (184-187) ; ainsi encore, Arthur dit à propos de la femme qu'il vient sauver : « Doors and passages may be between her and me. With a purpose such as mine, no one had a right to close the one or obstruct the other » (313).

5) Quand Arthur entre dans Philadelphie, la ville est comme un piège qui se referme sur lui (27).

6) Trente-deux pour trente-deux pages, par pur hasard.

7) Le pointage a été effectué dans l'édition NCUP, Ed. Frank Gado (Albany, New York, 1992) et les exemples ont été pris aux pages 250, 80, 20, 80, 240, 30, 250, 130 et 140. Cette note m'est aussi l'occasion de déconseiller une édition où les fautes d'impression vont jusqu'à l'omission et l'ajout de mots et de groupes de mots !

8) Voir le riche paragraphe qui conclut le chapitre V (53-54) et celui non moins intéressant de la page 116 : ils montrent que Brown est conscient d'emprunter au merveilleux, mais dans un but entièrement nouveau.

9) L'étude de Norman S. Grabo, *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown* (The University of North Carolina Press, 1981) a une conclusion générale très intéressante mais ne traite guère le sujet annoncé dans le chapitre consacré à *Arthur Mervyn*.

10) Ainsi la grande confession de Welbeck (85-106) est imposée par les circonstances et conduit à la description d'un duel dont je comprends à troisième lecture qu'il n'a pas eu lieu ! Par lâcheté, Welbeck a abattu son adversaire à bout portant dès que ce dernier lui eut chevaleresquement tendu une arme. Arthur n'a entendu qu'un coup de feu mais, abasourdi par ces brutales mutations, vers la splendeur, puis vers l'horreur, il confie : « my senses were taught to distrust their own testimony » (107).

11) « his body seemed to be sustained in an upright position merely by the cellar door against which he rested his left shoulder » (5).

12) Citons les hommes vénérables rencontrés dans Philadelphie contaminé (Estwick, Medlicote) et le merveilleux « mari et père » Maravegli pour lequel Arthur serait prêt à donner sa vie alors qu'il ne le connaît que par le récit d'Estwick (147-151). Arthur rassemble ces bons « pères » dans sa reconnaissance quand il dit à Stevens : « Maravegli, Estwick, Medlicote and you, were beings who inspired veneration and love » (293).

13) C'est alors que Brown utilise dans ce sens l'adjectif « perverse », comme Godwin le faisait déjà dans *Caleb Williams*. « The Perverse » sera élevé par Poe (ou plutôt par tel de ses narrateurs) au rang de catégorie élémentaire du psychisme.

14) On a seulement trois témoignages, celui d'Arthur sur l'amour que sa mère lui portait (17-18), celui d'Arthur sur sa sœur : « my soul was linked to hers by a thousand resemblances and sympathies, as well as by perpetual intercourse from infancy and by the fraternal relation. She was my sister, my preceptress and friend » (188) et celui de Mme Althorpe sur Arthur : « He is the exact picture of his mother » (232).

15) Son séducteur, bien sûr, mais aussi son propre père, puisque ce dernier a été assassiné par un esclave auquel il avait refusé une liberté promise (déjà l'acte d'un mauvais « père ») et qu'il a ainsi « abandonné » sa fille par sa mort.

16) Le mot anglais « intrusion » est employé deux fois pour qualifier l'entrée d'Arthur dans la maison Villars (318 & 319), puis Arthur l'emploie par trois fois pour présenter ses excuses à trois dames différentes (355, 373 & 379).

17) On peut relever l'acceptation de l'invitation de Mme Wentworth à entrer dans son salon malgré l'ordre de Welbeck (64) ; la position d'espion involontaire dans la chambre des Thetford (33-44) ; le passage très indélicat par la chambre de Clemenza (« The door yielded to my hand, and I entered » [82]) ; l'entrée dans la chambre d'où est venu tel coup de feu (« I ventured softly to withdraw the bolt, to open, and to advance within the room » [83]) ; celle dans ce qu'il croit toujours être la maison et la chambre des Thetford, à la recherche de Wallace, quand ses appels restent sans réponse (« Without weighing the consequences of my acts, I involuntarily lifted the latch. The door yielded to my hand, and I put my feet within the passage » [143]) ; l'entrée avortée (157) puis opérée (164) dans la maison actuelle des Thetford et la chambre de Wallace qu'il croit mort ; l'entrée par une fenêtre dans la maison désertée de Welbeck pour y mourir, et jusque dans la chambre du maître (181-182) ; puis les entrées suivantes : dans la maison

apparemment déserte des Hadwin (« I entered, without warning » [272]), chez les Villars, peu soucieuses de le recevoir (315-317), dans la cellule de Welbeck emprisonné pour dettes (avec le docteur Stevens : « At length, lifting a latch, we entered together./ The prisoner lay upon the bed, with his face turned from the door » [335]), chez Mme Wentworth, apparemment par distraction (« with my usual carelessness of forms, I entered the house, and made my way to the parlour » [354]), dans un jardin et jusqu'à une fenêtre d'où il voit le cercle intime d'une veuve avec ses enfants (« Guided by the impulse of the moment, I crossed the street to the gate, and, lifting the latch, entered the paved alley » [372]) ; enfin l'entrée de force là où on lui refuse l'accès (« I lifted the latch, without a second warning » [379]).

18) « My temper was inquisitive » (23) : le trait est souvent réaffirmé, parfois en des termes forts : « I was placed in a scene that furnished fuel to my curiosity. This passion is a source of pleasure, provided its gratification be practicable » (73).

19) Voir sa réaction aux charmes de Mlle Villars (318) et surtout sa version de ses relations avec Betty : comment, luttant contre son dégoût, il a étudié avec l'œil du clinicien les attitudes licencieuses par lesquelles elle tentait de le séduire (345-347).

20) Ainsi, s'apprêtant à rationaliser après coup les motivations qui l'ont fait se risquer au cœur de l'épidémie, Arthur prévient : « Nothing, indeed, more perplexes me than a review of my own conduct » (165).

21) « His scholars revered him as a father » (187).

22) Il est intéressant de noter que la nouvelle apparaît deux fois. D'abord, fausse, dans la seule conscience d'Arthur : « Compassion . . . for Thetford, . . . his wife and his child caused a passionate effusion of tears. I was ashamed of this useless and child-like sensibility » (150-151) – sensibilité qui ne s'explique, Arthur n'étant pas un familier des Thetford, que par son identification avec l'enfant (notons « child/ child-like »). Ensuite, vraie, dans la bouche d'un voisin : « [Thetford] witnessed the death of his wife and child, and last night was the close of his own existence » (160). La variation dans la désignation de l'enfant (« and his child/ and child ») témoigne de la finesse de l'écriture de Brown.

23) « I watched her while she practised all her tricks and blandishments, just as I regarded a similar deportment in the *animal salax ignavumque* who inhabits the sty » (346).

24) En cela, Brown annonce Poe et sa théorie de l'intrigue (et bien sûr Freud et sa théorie de l'inconscient).





## Spelling Infection: Doubt as a Mode of Representation in *Arthur Mervyn*

Hate = it's the plague. One catches hate. Hate hurts the hater.  
One hates the person who 'gave' us the plague.

Hélène Cixous

Let's suppose the disease is morality — for it is a disease.

Frederich Nietzsche

The recent edition by the Library of America of Charles Brockden Brown's three best known novels *Wieland; or, the Transformation*, *Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793*, and *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleepwalker*,<sup>1</sup> pays a due tribute to America's first, professional novelist, "the first to make an attempt in the field of imaginative writing" (Duyckinck 243).

Primarily seen as a stage manager of contending forces rather than a moral critic, Brown sets his own moral standards, claiming that every man "is encompassed by numerous claims, and is subject of intricate relations. If human things are infinitely complicated: man is a dealer, not in certainties but in probabilities" (Brown in Hofstadter XI-XII).

Doubt, both epistemological — destruction of established categories,<sup>2</sup> concepts and patterns — and as a viable narrative system, constitutes a refrain motif in all of Brown's novels, even in those with a less evident Gothic display. Brown's distaste for the different kinds of certainty includes both scientific certainty with its critical, almost Cartesian,<sup>3</sup> procedures that admit only the validity of what cannot be doubted, and the kind afforded by "verification that has passed through doubt" (Gadamer 238). He is also distant, though, from the immediate living certainty that "all ends and values have when they appear in human consciousness with an absolute claim" (Gadamer 238). Brown's dealing "with uncertainties and probabilities," is the result of a *method* that, while discrediting all scientific certainty, seems to favour a

constant oscillation between categories; with him doubt is mainly conceived as experience and not as experimentation.

*Arthur Mervyn* — in which an apparently realistic mode of representation is favoured — suffers altogether from the textual anxieties that characterize Brown's other novels. Brown's contemporaries realized that *Mervyn* "introduces us to a somewhat wider range of characters, men of mixed and complicated natures, not the blind slaves and passive agents of a single idea" (Duyckinck 128).

Critical readings of this novel tend to display its weak points, a stark division into two separate parts with too many narrators and incidents, a closure with more than one controversial situation left open. True, when one puts the book down, many of the issues appear embarrassingly dubious, to say the least. Stylistically, the narration offers a good example of that "spontanéité du fragmentaire", that "écriture convulsive" that Deleuze finds so common in America (Deleuze 75).

Apparently, Brown failed to achieve his artistic aims because of his haste, and his turning from radical to moderate. Here, as in his other novels, Brown's peculiar way of representing the American conscience moves between the adoption of narrative strategies that stress a certain fear of subversion and a subtler destructive will that underscores the "human need to subvert" (*Mervyn* 297). However, Brown's adoption of such ambiguous modes of representation, of which the plague is the most consistent trope, gives the novel a discursive coherence and a relevance of its own.

Born in Philadelphia in 1771 into a formerly prosperous Quaker family that fell into disgrace for its pacifist ideas during the Revolutionary war, Charles Brockden Brown was involved in traumatic events since his childhood. He witnessed the rioting against the British troops and saw the angry colonists who shouted in front of the shop of his father, accusing him of cowardice and complicity with the British. The sudden metamorphosis of the family friends into enemies was undoubtedly upsetting for the child; it could serve as a clue for some of the recurrent motives that haunt his fiction. His unusual verbal skills made his parents send him to the famous Friends' Latin School; later he was oriented to the study of law. Abruptly, frustrating the family's desires of shaping his future, he abandoned his studies in order to become a literary man, "one of the dark masters" as Margaret Fuller would say.

Certainly, Brown displayed too prompt an eagerness to avow a close link to the irrational, a fact confirmed by his intellectual friends who often complained about his obscure and cryptic messages. Later critics assigned him the role of anticipating Poe in the treatment of mystery and the perverse. Brown's fiction abounds with wild forests, oniric abysses, vicious mirrors, irrational coincidences, live burials, and other oxymoronic implements. As a rule, the evaluations of Brown's frenzied literary activity, though conceding that his work provides "a dark emotional intensity," tend to orient the reader towards the writer's failures, "his immaturity, stilted language, fascination with the pathological, and inability to master completely the Godwinian plot structure" (Oxford 60).

The "proto-feminist" and radical dimension outlined by Fuller in viewing Brown's strong-minded heroines as the most advanced creation of the times, is also stressed by Brown's early critic, David Clark, who considers *Alcuin* as representing the most "respectable democratic doctrine of the day" (Clark 22). Indeed, *Alcuin* was Brown's original contribution to the great debate between the Federalists and the Republicans, displaying a very skeptical approach towards the future of such a conservative Constitution and criticizing, in particular, the marginal position that it assigned to women.

After leaving Philadelphia for New York in 1794, Brown became one of the protagonists of the cultural avant-garde of the city. Doctor Elihu Hubbard Smith, playwright William Dunlap, Timothy Dwight, were among his closest *fréquentations*. In the last two years of the decade he composed three novels, *Wieland; or, the Transformation*, *Ormond; or, the Secret Witness*, *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker*, the first (1799) and second (1800) part of *Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793*, as well as *Alcuin: a Dialogue*. He died in 1810 aged 39.

Perhaps less extravagant than *Wieland*, *Ormond* and *Edgar Huntly*, *Arthur Mervyn*, written almost simultaneously with the other three, shows, beyond an apparent simplicity, a mixed pattern of structural and stylistic intricacies. The narrative strategy configures the novel as an ambiguous rite of passage, whose significance surpasses the *Bildungsroman* formula and reveals far more complex issues: the discrepancies between the affected schematism of the plan and the maze of the plot puzzle the reader, who is often left stranded or caught unawares by Brown's message. The writer's rhetorical gesture seems to consist in the construction of an endless line of aporetic antitheses — humanitarianism/self-interest; naiveté/callous cynicism; moral pondering/

comic self-justification, — which tend to destabilize the reader's expectations. When investigating "the vicissitudes to which the human character and opinions are liable," Brown reveals the contradictory nature of man, and the theoretical limits of the normative institutional apparatus of his time.

A study of a young man's search for identity in an era of social turmoil, the novel achieves its importance not only from its role in the founding of a literary tradition, but from its contribution to the American discourse conceived mainly as an *experiment* without any categorical framing. If the ambiguity of the psychological and moral motivations of this tale offers at the same time an original and contrastive opening to the late eighteenth-century ideas of philanthropy and guilt,<sup>4</sup> the overlapping of multiple narrators, the conception of the characters, testify to a 'Bakhtinian' effort of simultaneous representation of human life in all its fundamental moments of rupture and crisis. More often than not, the novel is multilayered in the moral stances it provides as *exempla*. Brown's declared faith in the uncertainty of history is reflected in an altogether self-evident uncertainty between actions and motives in the novel. Mervyn's final surrender to moral opportunism, as disappointing as it may have sounded to the contemporary public ear, seems to attract our attention to the inadequacy of words as related to human experience, while bringing to the fore the authority of metaphors of ambiguity.

Brown proves to be an astute reader of the political atmosphere of his time. There looms in the novel a constant fluctuation between the unconscious fear of a democracy ruled by the mob and the Jeffersonian utopia of an enlightened, though still popular, democracy. The exercise of decisive power is hence counterbalanced by the arbitrary tyranny that it is supposed to oppose. It should be recalled that, after the Revolution, the public atmosphere remained infected for decades by endless debates which raged on both sides of the Atlantic. In his 1796 "Letter to a Noble Lord," Edmund Burke, for instance, assimilates revolution to a "dreadful pestilence which, beginning in France, threatens to lay waste the whole moral and physical world" (Burke 55). Brown's own position took a slow turn after his New York experience; his ideological dilemmas are clearly shown in *Edgar Huntly* (1799), in which the crisis that accompanies revolutionary utopias is projected through the trope of the sleep-walking nightmare. In *Arthur Mervyn*, the hints at the French Revolution are more than occasional concerns, while the general atmosphere of the narrative aims at sketching an image of power, a democratic power, "as both a force which makes the people what it must be, and as a force which can

be divorced from the people, as a potentially alien force which could turn against the people” (Lefort 108).

The novel is centered on the representation of the yellow fever epidemic that swept across Philadelphia in 1793. Brown, and to a certain extent, Freneau, introduced in their writings new motives that directly linked the episode of the fever to more general issues.<sup>5</sup> The outbreak of the plague had already incited many to express a distaste for the effects of the city on the moral habits of its citizens, and to read the epidemic as the mark of an altered morality. What interested them most was not only the spreading of the disease but, more pertinently, how the people of Philadelphia responded to the fever, and above all, to their uncontrollable fear that such a disaster might reproduce itself.

Assimilating, at the beginning, city life to moral decay, Brown’s narrator soon backtracked, insisting that “if cities are the chosen seats of misery and vice, they are likewise the soil of all the laudable and strenuous productions of mind” (*Mervyn* 494). More than a simplistic city/country dichotomy, fever is introduced as a complex trope laying bare the disintegration of social life and values that threatens the life of the Republic. It is not surprising then that in *Arthur Mervyn* — written in a period of political upheavals so intense for the future of the nation, and so relevant to the establishment of an independent cultural tradition — Brown’s claims for a traditional concern with “the moral constitution of man,” are superseded by a clear intention of portraying the disastrous effects that the uncertainty of such a political design might have on the individual conscience.

The novel unfolds through a series of Chinese boxes of morally complex stories, an articulated *mise en abîme*, narrated by several voices which produce multiple discursive effects. Mervyn’s quest for self-knowledge in a Philadelphia stricken by fever parallels Brown’s quest for an epistemological validity that discards any moral imposition. By the end of the novel, the main character, “neither a simple innocent nor a conscious hypocrite,” emerges both as a “meddlesome, self-righteous bungler who comes close to destroying himself and everyone in his path” (Brancaccio 22), and as morally resistant to neat dichotomies. Though Arthur’s choices seem to reflect the improvisation of the novel’s conception and the haphazardness of its execution, Brown makes it clear that the sketching of the protagonist’s inner world is the result of a purposeful ponderation.

In a letter to his brother James, Brown hinted at the necessity of changing Mervyn's original attitude of disinterest in respect to what wealth may bring him: "Arthur is intended as an Hero whose virtue, in order to be productive of benefit to other and felicity to himself, stands in no need of riches. You may remember that he originally appears in a pennyless condition. *To maintain consistency and congruity*, it was necessary that this sum should be lost" (Dunlap 97, emphasis added).

More and more, the narration imposes on the reader "the baseless structures of falsehood" (265) that inhabit both the city and the human mind, while asking "what are the bounds of fraud? Nature has yet no limits to the contributions of fancy" (436). No wonder then that the focus on Mervyn's nature alternates between his rustic innocence and moral uncertainty. To alert the reader towards this double perspective, Brown adopts many narrative devices: Arthur's astonishing resemblance to Vincentio Lodi is set against his specularly with Welbeck when he assumes a demonic role. The master plague scene is perhaps the one portraying Arthur as the Good Samaritan: in a house inhabited only by death and contagion, the sudden "apparition in the mirror which hang over the table of a form grotesquely disproportioned, one eye, a scar upon his cheek, a tawny skin" (363) when no living soul is around, seems to materialize both the protagonist's terrors and his hidden, dark sides. Often Brown portrays Arthur's fascination with evil. Though naive, the young man knows that reality "masks misery and the structure of vice" (293). His detection of a sinful relation between Welbeck and a mysterious Italian girl in the house, is triggered by a self-destructive and "all human need to feed his malice and to subvert his happiness" (297). Mervyn's linguistic markers when he thinks he has detected Welbeck's first crime — incest — circle it as "the blackest and most stupendous of all crimes." Welbeck's tale of ignominy will later strike Arthur's imagination with its "fairly splendour and magical abruptness" (326). Welbeck points out Arthur's lack of experience as the principal cause of his vulnerability. No "virtuous theory or comprehensive erudition, would have saved me from the basest crimes" (307). Predictably, Mervyn's studied benevolence will produce only torture and, eventually, destruction.<sup>6</sup> If the plague's course is somehow connected to the fate of the country, the fact that the disease affects primarily the young ones announces a further issue in the economy of events: nothing will save the young, fledgling Republic from its own moral uncertainty, not even the old, authoritative British tradition.

Vincenzio Lodi's murder at the hands of a wronged slave singles out the nation's criminal legacy brought upon it by slavery. Welbeck's undue appropriation of Lodi's money is a figure for Brown's suspended judgment on the country's hereditary moral disease. Brown's insistence on this theme seems to emerge once more with the attribution of the responsibility for the capture of Welbeck's ship by the British, to "two French mulattoes" (321). When Mervyn heads towards the city to rescue Lodi's daughter from moral ruin he is more the caricature of the young Republic's enthusiasm and good intentions than a moral rescuer himself. The intoxicating air of the country's capital struck by the epidemic is certainly at odds with the pervasive pseudo-optimism of a government that pretended to live in perfect harmony with itself and its citizens. In facing both Welbeck's and his father's disgraceful situation, Arthur affects a theatrical use of the Quaker "thou", thus casting a deeper ironic hue on the father-nation figure<sup>7</sup> (530-31, 535-27). A more unnerving impression is conveyed when Arthur asks whether, just because he left home, he had to be "ushered into such a world of revolutions and perils" (530). The case of Dr. Rush's fatal zeal in treating the sick,<sup>8</sup> during the Philadelphia epidemic, is just another disquieting sign of the inner blindness of those times. Brown seems to have picked up the warning cast by Shaftesbury in 1708 about those doctors who turn "a spring pimple into an epidemical malignant fever." Brown's concern for the incongruity of a young Republic tainted with slavery and abuse, whose repressive measures are likely to aggravate disorder rather than cure it, is self-evident.

The assumption of the plague as an important literary motif follows on the track of several illustrious representatives of the Western tradition from Lucretius to Petrarch, Boccaccio, Defoe, and many others. Petrarch's description of the 1348 enigmatic catastrophe is addressed in highly personal and emotional lamentations; only later did the poet learn of the disappearance of his beloved Laura, struck down by the fever at Avignon. The poet's anguish takes a cosmic hue as he extends it to the whole physical and temporal universe: "Whither shall I turn? On all sides is sorrow; everywhere is fear. When has such thing been heard or seen; in what annals has it ever been read that houses were left vacant, cities deserted, the country neglected, the fields too small for the dead and a fearful and universal solitude over the whole earth?" (Petrarch 92).

Boccaccio focuses on the dehumanizing effects that the epidemic leaves on the people, showing how the connective tissue of the plague-ridden society

has disintegrated. For him, the Plague sets the stage for interpreting health and stability as mere illusions. The spreading of the pest forces a number of young men and women to flee Florence and its artificial social divisions. In opposition to that uncertain and malevolent world, they will adopt a lifestyle totally unencumbered by social or sexual conventions, free to enjoy each other's company and to express ideas totally alien to the society of that time.

For Alessandro Manzoni, and his *Betrothed* (1827) the Plague that struck Milan in the seventeenth century becomes the occasion to spread surprising contrasts: consumed crimes, absurd prejudices and moving virtues. The writer's position, though critical of the many aberrations of the past, is nonetheless moderate and hostile to any form of radical popular initiative that may challenge the authority of the Church.

Other political philosophers have adopted the disease metaphor to reinforce the call for a stately control of disorder. Brown's rendition of the 1793 epidemic shares to a certain extent the cautious and illuminated attitude outlined by Machiavelli as the best means to prevent "serious disease and to control social crises."

*Arthur Mervyn* shows the plague's dehumanizing effects on society: on a personal level, the disease becomes a reliable means of enquiry into the darker folds of the human soul, where deception and malignity often rule. In the human landscape of the novel, this figure of moral disease, wide-spread in all kinds of societies, holds it perverse stance. Like Boccaccio, Brown refuses the epistemological hypothesis of considering the event in terms of moral or religious significance, not allowing any Christian interpretation of the plague to prevail.

But in addition to the moral and political issues that the book narrativizes, Brown seems primarily haunted by aesthetic obsessions. More than a truthful survey of real events, as has often been stated, *Arthur Mervyn* reads like a study on the ambiguity of narrative possibilities. The plague motif allows Brown to test, as it were, whether *the novel* — a product of fantasy, structured "in a zone of direct contact with developing reality" (Bakhtin 39) — could serve not only as a valid means for communicating liberal issues, but also as an accomplished artistic experience in itself. Hence its relevance in the writer's aesthetic expanse when tracing several different discursive paths, ranging from the moral, the political, to the aesthetic. In *Mervyn*, this founding metaphor signifies both the dislocation of an assumedly innocent rural character in an alien *locus vivendi*, the city, and a re-location inside its



precincts through various subversive techniques of self-justification that neither clear up its original motifs nor testify to the final purity of its intentions. Reluctant as he is to reason inside a rigidly dichotomous framework, Mervyn keeps on questioning both the compulsion of a superior but fictitious law, and the capriciousness of what his “misguided” individual conscience dictates. He moves in the uncertain space of fictive opposition, a terrain of structural undecidability, that prefigures the fictive space identified by Bakhtin.

Bakhtin’s definition of the novel as a hybrid genre, constantly changing and reforming itself as a parody, could be adopted as a clue for a possible reading of *Mervyn* and, through it, of Brown’s motifs. The critic maintains that the novel undermined the classical vision of a world projected into the past — organized through segments of temporal chronological order — on to the distanced space of memory. If it is true that the novel, as such, destabilizes the older genres while “infecting them with its spirit of process and inconclusiveness,” (Bakhtin 7) then, Brown’s approach to the plague appears even more radically to outstep the boundaries of a realistic discourse. The conception of the novel as something that disturbs, upsets, *infects* the ideological ground it crosses, or inversely, the possibility that *infection* itself becomes a representative device, in other words, Brown’s way of reducing to narrative matter the contradictions of his time, is what makes him still relevant.

When our contemporary philosopher Hélène Cixous points to humanity’s fear of “traces, fear of memory, fear in the present, fear of seeing ourselves suffer” (Cixous 25) she is reproducing a preoccupation that certainly marked Brown’s discourse with its urgency.

*Arthur Mervyn* takes us to Philadelphia at the onset of a yellow fever epidemic which poisons men’s bodies and intoxicates society with distrust and fear. Visibly affected by the disease, young Arthur is found half-conscious by the benevolent doctor Stevens who describes this strange apparition in front of his house:

His garb was plain, careless and denoted rusticity. His aspect was simple and ingenuous, and his decayed visage still retained traces of uncommon, but manlike beauty. He had all the appearances of mere youth, unspoiled by luxury and uninured to misfortune. I scarcely ever beheld an object which laid so powerful and sudden a claim to my affection and succour (234).

However, the narration is immediately diverted from the pattern of the innocent-youth-in-a-web-of-city-intricacies. Arthur's sign of peculiarity, an ambiguous aura that lingers around the motives and the people that led him there, *infects* the text from the very beginning. Both Stevens and his wife put into focus Mervyn's simplicity, whereas Arthur himself repeatedly asserts that his mind "is doubtless singular and perverse" (297). Certainly the couple's good faith is in sharp contrast with the stereotype of the city's supposedly deceptive and fraudulent atmosphere. On the other hand, Mervyn's untrustworthiness cannot be attributed exclusively to his contact with the city's licentiousness. Strangely enough, while people's opinions seem to free Mervyn from any suspicion of double identity, he keeps on declaring his ultimate freedom from moral constraints, thus debunking any counter-stereotype of benevolence that could serve as a cover for his lies.

Mervyn's way to negate the "self" as such, is configured as an almost Hegelian way of affirming its true and paradoxical nature. For Brown, then, it is by flaunting the most problematic aspects of the social self — its theatrical self-consciousness, its inconsistency, its separation from inner life — that one achieves a new and totally problematic kind of authenticity. Knowing himself, Mervyn knows the contradiction that lies at the heart of the solid elements of reality. Not only does he claim, as Hegel or Nietzsche would say, that everything is estranged from reality but he also insists that reality is in itself ungraspable and that the most proficient way of representing it is by way of mischievousness: "The chief point is not the virtue of a character. The prime regard is to be paid to the genius and force of mind that is displayed. Great energy employed in the promotion of vicious purpose, constitutes a very useful spectacle. Give me a tale of lofty crimes, rather than of honest folly" (Brown in Marchand 549).

The linguistic markers of the first part of the novel stress the protagonist's dispossession of both material and spiritual means. The pastoral-idyllic chronotope is riddled with decay and destruction; Arthur's progressive distancing from his internal organizing center is reaffirmed, until he comes out surrounded on all sides by an alien world, himself a total alien. "I was alone in the world [...] destitute of all those benefits which flow from kindred. My inheritance was nothing, the room in which I was born the residence of strangers" (587). The lack of financial and psychological support accompanies his "being destitute of all scholastic instruction," while the display of "the virulence and activity of contagion" harbors the hidden germ of "the

dubiousness of his character" (236). In this oxymoronic *crescendo* of qualitative subtraction Dr. Stevens's solicitude towards whatever may "obscure or malign Mervyn's character", foreshadows Arthur's nature, bent towards the "loss of our — the narrator's and the reader's — good opinion" (240).

It seems that Brown's purpose is here directed to probing rather than explaining human nature, while his imagination is undoubtedly more dramatic than speculative. Arthur's movement from country to city is reenacted several times, as the passage from one narrator to another — Stevens, Mervyn, Welbeck, Lodi, Watson, Eastwick, Medicote, Wallace, Welbeck, Stevens, Mrs. Althorpe, Wortley, Mervyn, Achsa Fielding and others — seems to fend off discursively "the danger and disease of growing consciousness," as Nietzsche would say.

The temporal segments shift from the present (Stevens, Mervyn) to the past (Welbeck) to the remote past (Lodi, Watson), while the unfolding of the action through the continuous changes in perspective, which checks off the possibilities of action and the contributing causes, articulates the clash of private impulses and incompatible social principles. After Welbeck's death and with the expected *maturity* of the protagonist, Brown abandons his multifaceted perspective in favor of Mervyn's own voice till the end, interrupted only by Achsa's voice. Here Brown explores both the self-parodic and the sentimental narrative modes, paying an ultimate tribute, through this deflationary immediacy, to the mystery of individual behavior. "The lesson of justice and humanity" that the writer sets in the preface as his major creative purpose, is taught in the novel as a lesson on the inconsistent weave of life. His ironic treatment of virtue is too deliberate not to imply a derogatory evaluation of the rhetorical propositions of his time. The wide range of parodic instances in the novel confirms, in its practice, the Bakhtinian assumption that laughter "could not be deformed or falsified as could every other form of seriousness, in particular the pathetic" (Bakhtin 236).

The difference between appearance and reality that Mervyn's actions trigger, introduces important issues connected with the problem of representation. Arthur's many unresolved ambiguities mark the author's uneasiness in utilizing a non-conformist *genre* — the novel — as a political means of communication. Brown seems to suspect that the language of fiction might not be a simple and absolute medium for the representation of experience and its underlying rationale. Arthur's tale of his motives becomes,

in fact, everybody's tale: his actions create a discursive space that, through its own inconsistencies, aims at theorizing the subjectivity of intentions, the contingency and undecidability of moral and political issues. The creation of such an uncertain epistemological terrain seems to favor, if not the mere production of stereotypes, at least that of a dubious subtext that constantly underrates the characters' actions. Brown's plague becomes then his most important discursive means of representation. As Derrida says, we can no more avoid ghost and ruin than we can elude the question of the rhetorical status of this textual event: "To what figures does it turn for its exposition, for its implosion?" (Derrida 1009)

As in *The Journal of the Plague Year*, the image of the plague becomes more powerful than the plague itself:

The imagination of the people was really turned wayward and possessed. No wonder, if those who were poring at the clouds saw shapes and figures, representations and appearances: a flaming sword [...] hearses and coffins in the air, heaps of dead bodies [...] and the like, just as the imagination of the poor terrified people furnished them." (Defoe 48)

Similarly, long before facing it in reality, Arthur experiences the plague imaginatively, through a series of mental projections created by the popular narratives, "rumours." The emphasis on the imaginative space makes real space almost unimportant. Susan Hadwin is struck "by the first tidings of the *yellow fever* with unspeakable perturbation" (347). Progressively, the emotional grandeur of the event is confirmed by each new report "swelled to formidable dimensions" (346). For Mervyn, Malverton becomes one great stage where the re-presentation of what takes place in the city is diegetically and dramatically rehearsed.

The enormity of such an evil made it unworthy to be believed. I expected that every new day would detect the absurdity and fallacy of such *representations* [...] this *rumour* was of nature to absorb and suspend the whole soul [...]. I had leisure to conjure up *terrific images* and to personate the witnesses and sufferers of this calamity [...]. This employment was ardently pursued" (346). "The *tale of sorrow*, repeated with new aggravation, the pictures of their own distress or that of their neighbours were exhibited in all the hues which imagination can annex to pestilence and poverty"(355, italics added).

Distance, mediated by narration, allows us “to contemplate,” “through the medium of a fancy delighting to be startled by the wonderful, or transported by sublimity” (350).<sup>9</sup> Arthur’s actual meeting with the cosmic disaster, his passage from imaginary evils to real ones, fills him up with horror, but again greater space is dedicated by the young man to imagine in detail what will happen, to foresee his decaying body, to listen to the grotesque humanity around. This activity confirms once more the charm that the imagined, the re-presented horror imposes on reality itself. To infer at this point that Brown adopts the plague as the discursive outlet of a tortured artistic self, a victim of the egotism of interests, threatened by an unruly mob, in a self-alienated society, seems quite plausible. This way, all the exemplary figures of the violence of law become, in Derridean terms, singular metonymies, namely “figures without limit, unfettered possibilities of transposition and figures without figures” (Derrida 1009). The rotting bodies mark the *locus* of moral corruption and aesthetic doubt, bearing the “fantastic” obscurity of both revolutionary and representational issues. Brown’s disclaimer of the common opinion concerning the origin of the pestilence — not to be imputed to “infected substances imported from the east or the west, but to a morbid constitution of the atmosphere, owing wholly to filthy streets, airless habitations and squalid persons” (376) — goes in the same direction.

Earlier than Poe, Hawthorne and Melville, Brown pioneers an open skepticism about the language of ideology — what Foucault calls ‘*le langage du contrôle social*’ — but also highlights the uncertain task of the novelist. “The text” — as Derrida maintains — “does not escape the law it states. It is ruined and contaminated, it becomes the specter of itself” (Derrida 1007).

In this novel, the new certainties that could be inferred by late eighteenth-century science paradoxically develop an epistemological instability that makes all systems of knowledge arbitrary and questionable. The city air becomes “loaded with the exhalations of disease and the fumes of debauchery” (532). Mervyn’s blind<sup>10</sup> humanitarianism,<sup>11</sup> his “studied ambiguities” together with “his foolishly, confiding, and obsequious, yet erect and unconquerable spirit” (404), double his author’s epistemological uncertainty. The fallacy of the plague’s remedies — hospitalization and imposed dehydration<sup>12</sup> — appear worse than the plague itself. Similarly, in Brown’s writing, it is the reality of life, the tradition of morals, religion and positive law that are being destroyed by reflection. What is configured in his work as related to the problem of knowledge is not meant as the general

immanence of knowledge in life, but as a movement that seems directed towards a critique of life itself. The various kinds of representations correspond to the various kinds of doubts and certainties. Paradoxically every act of understanding is the inverse of an act of speech, the construction of a constriction. Thus, in Brown's terms, it appears that, ultimately, hermeneutics is nothing but a kind of inversion of the rhetoric of affirmation and compulsion towards a poetics of disbelief and suspended judgment.

Paola BOI

### NOTES

1) Sydney J. Krause edited three of Brown's novels for The Library of America Series. (Krause, 1998). The edition, impeccable and richly annotated, unfortunately leaves out *Ormond*. The novel, ed. by Mary Chapman, has been reprinted this year by Broadview.

2) Destruction as a philosophical category applied to the novel is discussed at length by Bakhtin in *Forms of Time and Chronotope in the Novel*. The destruction of the unity of place as the *locus* for the entire life process, is one of the features of the sentimental Rousseau-type novels. Bakhtin focuses on the subversive aspect that this kind of novel represents "for the current state of society." This critique is two-pronged: it is directed against feudal hierarchy, against inequality and absolutism, against the false arbitrariness of society (conventionality); but is directed as well against the anarchy of greed and against the isolated, egoistic bourgeois *individuum* (Bakhtin 231).

3) Concerning the Cartesian categories, Nietzsche claims that along "the lines followed by Descartes one does not come upon something absolutely certain but only upon the fact of a very strong belief" (Nietzsche 268).

4) In "Force of Law: 'The Mystical Foundation of Authority,'" Jacques Derrida presents a deconstructionist definition of *justice*, insisting on the balance between excess and inadequation, highlighting the role of responsibility and its connection with the concept of property, intentionality, will, conscience, self, community, decision and so on. As far as authority and violence are concerned, for instance, he sees the French Revolution above all as a linguistic and pedagogical imposition (957). The relation between law and anarchy is discussed in the part dedicated to Benjamin's critique of violence; here, among other things, Derrida reminds us that what is mostly feared by the State is not the organized violence, but "the fundamental, founding violence, that is violence able to justify, to legitimate or to transform the relations of law" (989). Law's ultimate stance is both its being "threatening and threatened by itself" (1003).

5) In 1793 Philip Freneau composed "Pestilence, Written During the Prevalence of a Yellow Fever" in which he attributes the cause of the epidemic to the unfavourable position in which the city was built.

6) The dualism Mervyn (innocent-but-gullible-because-greedy) — Welbeck (depravity-tempered-by-education-and-knowledge), might reflect the contrast between the new-born Republic

and old England. The former's stability is jeopardized by its own ambition whereas the latter's is simply collapsing. Both are swept in a tide of personal ambition and greed. Among the many scholars who find Brown's work intriguingly fertile is Emory Elliott, who has recently underlined the fact that, with the creation of Carwin — the prototype in a long tradition of confidence men and satanic figures — Brown threw "the most serious threat to the fragile social and economic order of the socially mobile American Republic" (Elliott xxvi). Brown's pivotal role in subverting this unsteady balance, his "mix of radical and reactionary sentiments" (Fliegelman x) are confirmed by the writer himself, who avows his wavering sympathies between the friends of government, of order, and peace, and the true democrat, the Jacobin, the discontented opposer of all law and government" (*Monthly Magazine* 433). See also the article by Paul Downes "Sleep-Walking out of the Revolution: Brown's *Edgar Huntly*," in which he asserts that "by dramatizing the continuities between a sentimental radicalism and an autocratic conservatism, the novel contributes to a critical reading of antagonistic politics in the new constitutional democracy" (Downes 414).

7) It also makes Brown's statement about his outcast position of that "unwarlike sect," and his vague reverence admittedly paid to most of the practical and political maxims of his native Quaker milieu, as controversial as ever. Brown's important motif of biloquism in *Wieland* and *Carwin the Biloquist* is a clear metaphorization of the relevance of the voice in the Quaker theology.

8) The most authoritative medical doctor of the city and apparently the most dangerous. About the disastrous effects produced by his theories, see Gregory Eiselein, "Humanitarianism and Uncertainty in *Arthur Mervyn*," *Essays in Literature*, vol. 22, n.2, 1995.

9) Brown hints at the Burkian theory of the sublime on several occasions.

10) This is what we may infer from his sentence "we must hurry to performance, whether our knowledge be greater or less" (522).

11) For the motivation behind Mervyn's humanitarianism and the new Republic politics, see again Gregory Eiselein's article.

12) This was in fact what Dr. Rush prescribed by his controversial therapy. Far from admitting its disastrous effects on the body fluid balance, he went on with incredible myopic stubbornness, thus dramatically increasing the number of victims.

## WORKS CITED

- BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination, Four Essays*. Ed. Michael Holquist, Austin: U of Texas P, 1990.
- BRANCACCIO, Patrick, "Studied Ambiguities, *Arthur Mervyn* and the Problem of the Unreliable Narrator." *American Literature*, vol. 42, March 1970, pp.18-27.

- BROWN, Charles Brockden, *Three Gothic Novels. Wieland; or, the Transformation. Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793. Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleepwalker*. Ed. and notes Sydney J. Krause. New York: The Library of America, 1998.
- *Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793*. Bicentennial Edition. Gen. ed. Sydney J. Krause. Textual ed. S.W. Reid. Contr. ed. Norman S. Grabo. Bibliographer Marvin L. Williams, Jr., Kent: Kent U P, 1980.
- *Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793*. Ed. with an Introduction by Warner Berthoff, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962.
- *Wieland; or, The Transformation*. Bicentennial Edition, Sydney Krause ed. et al., Kent: Kent State U P, 1977.
- *Wieland; or, the Transformation and Memoir of Carwin the Biloquist*. Introd. Jay Fliegelman, New York: Penguin, 1991.
- *Wieland; or, the Transformation and Carwin the Biloquist*. Ed. Emory Elliott, Oxford-New York: Oxford U P, 1994.
- *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleepwalker*. Bicentennial Edition, Sydney Krause, ed. et al., Kent: Kent State U P, 1984.
- *Ormond; or, the Secret Witness*. Bicentennial Edition, Sydney Krause, ed. et al., Kent: Kent State U P, 1987.
- *Ormond; or, the Secret Witness*. Ed. Mary Chapman. Toronto: Broadview P, 1999.
- *Alcuin: A Dialogue on the Rights of Women*. New York: Smith, 1798.
- *Monthly Magazine and Weekly Review*. 56, Dec. 1800: 433-41.
- BURKE Edmund, *Letter to a Noble Lord*. (1796). Rpt. *Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy*. Ed. Marilyn Butler, Cambridge English Prose Texts. Cambridge-New York: Cambridge U P, 1988: 49-60.
- JACOB Burchhardt, *Reflections on the Revolution in France*. New York: Viking P, 1982.
- CIXOUS, Hélène, and Calle-Gruber Mireille, *Photos de Racine*. Trans. *Rootprints, Memory and Life Writing*. London-New York: Routledge, 1997.
- CLARK, David Lee, *Charles Brockden Brown, Pioneer Voice of America*. Durham: Duke U P, 1952.
- DEFOE, Daniel, *A Journal of the Plague Year*. Ed. Paula Backscheider, W.W. Norton, Co., 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*. Paris: Editions de Minuit, 1993.



- DERRIDA, Jacques, "Force de loi: Le 'fondement mystique de l'autorité.'" Trans. "Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority.'" *Cardozo Law Review*, vol.11, July-August 1990, nn. 5-6.
- DOWNES, Paul, "Sleep-Walking Out of the Revolution: Brown's *Edgar Huntly*." *Eighteenth-Century Studies*, 29.4.1996: 413-431.
- DUNLAP, William, *The Life of Charles Brockden Brown, Together with Selections from the Rarest of His Printed Works, from His Original Letters, and From His Manuscripts Before Unpublished*. 2 vol. Philadelphia: James P. Parke, 1815.
- DUYCKINCK, Evert, *Cyclopedia of American Literature: Embracing Personal and Critical Notices of Authors and Selections from Their Writings*. New York: Scribner, 1856.
- EISELEIN, Gregory, "Humanitarianism and Uncertainty in *Arthur Mervyn*." *Essays in Literature*, vol. 22 n. 2, 1995: 212-221.
- FULLER, Margaret, "Papers on Literature and Art" (1846). *Critical Essays on Charles Brockden Brown*. Ed. Bernard Rosenthal, Boston: Hall, 1981.
- GADAMER, Hans-George, *Truth and Method*. Second, revised edition. Transl. rev. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. New York: Crossroad, 1989.
- LEFORT, Claude, *Democracy and Political Theory*. Trans. David Macey. Minneapolis: U Minnesota P, 1988.
- MARCHAND, Ernest, "The Literary Opinions of Charles Brockden Brown." *Studies in Philology*, XXXI, Oct. 1934.
- NIETZSCHE, Friedrich, *The Will to Power*. Ed. Walter Kaufmann. Trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1968.
- Oxford Companion to American Literature (The)*. (concise) Ed. James D. Hart, New York-Oxford: Oxford U P, 1986.
- PETRARCA, Francesco, in George Deaux, *The Black Death 1347*. New York: Weybright and Talley, 1969.
- ROSENTHAL, Bernard, ed., *Critical Essays on Charles Brockden Brown*. Boston: Hall, 1981.



## **Sophia, Martinette, & Constantia : des femmes exemplaires ?**

Quelques décennies avant que Ralph Waldo Emerson n'élabore l'arsenal mythico-conceptuel grâce auquel le sujet américain va pouvoir se lire et se comprendre (je pense ici à l'exaltation de l'individualisme, de l'énergie créatrice, à la *self-reliance*), grâce auquel, aussi, il va pouvoir s'idéaliser comme sujet mâle, jeune, à l'ingéniosité et au désir d'indépendance quasi illimités, Charles Brockden Brown, dans *Ormond; or, The Secret Witness* (1799), choisit de confier cette avantageuse représentation nationale à trois personnages féminins : Sophia Westwyn-Courtland, à qui est dévolu le rôle de l'auteur-narrateur, Martinette de Beauvais, qui endosse le costume du soldat révolutionnaire, et enfin Constantia Dudley, à qui incombe la tâche d'incarner le nouvel individu américain. Ces trois figures, habituellement masculines, évoluent dans une Amérique chaotique, dans la Philadelphie de 1793, ravagée par une épidémie de fièvre jaune, dans laquelle tous les schémas précédemment en vigueur s'effondrent peu à peu, dans laquelle on assiste, en particulier, à la défaillance totale du père, de tous les pères. Notons, dès maintenant, que ces femmes ne suivront pas la course vers l'Ouest de l'Empire, puisque Martinette finit par regagner la France, alors que Constantia et Sophia partent ensemble pour l'Angleterre.

S'il semble évidemment intéressant d'interroger cette inversion des rôles et des trajectoires, il n'en reste pas moins que ce roman repose sur un sous-texte riche en stéréotypes masculins et réactionnaires et que toute lecture féministe ou toute tentative de décodage fondé sur le *gender-crossing* se heurtent assez rapidement à des contradictions essentielles.

Dès le troisième chapitre du roman (alors que le début de la narration est consacré à l'historique de la famille Dudley et à une présentation de Stephen Dudley, le père de Constantia), la fièvre jaune est évoquée, elle fait alors ses

premières victimes dans la ville de Philadelphie, ville représentative, s'il en est, de la jeune république :

The name of this disease was not absolutely new to her [Constantia's] ears. She had been apprized of its rapid and destructive progress in one quarter of the city, but, hitherto, it had existed, with regard to her, chiefly in the form of rumor. She had not realized the nature and probable extent of the evil. She lived at no great distance of the seat of the malady, but her neighbourhood had been hitherto exempt. So wholly unused was she to contemplate pestilence, except at a distance, that its actual existence in the bosom of this city was incredible. (III, 33)<sup>1</sup>

Un certain nombre de travaux ont déjà traité de cette épidémie et de la place qu'elle tient dans l'œuvre de Brockden Brown<sup>2</sup>, je n'y reviendrai ici que pour souligner la valeur allégorique et symbolique de cette fièvre, en dépit — ou peut-être à cause — des détails d'un réalisme parfois édifiant dont Brown nous gratifie. La valeur symbolique de la maladie est d'entrée de jeu suggérée, puisqu'il nous est dit que Constantia ne peut tout d'abord croire qu'un tel mal (« so wild and uncouth », III, 34) puisse assaillir Philadelphie (« the metropolis of her own country — a town famous for the salubrity of its air and the perfection of its police », III, 33-34) : que les miasmes de la peste puissent avoir raison de l'air régénérateur du continent américain est proprement inconcevable<sup>3</sup>, et, d'autre part, l'épidémie est aussi explicitement liée au désordre, social ou politique, puisqu'elle semble dépasser une police pourtant « parfaite ». La dévastation n'est pas uniquement physique dans *Ormond*, elle est également politique, la maladie est le miroir d'un corps social sur le point de s'effondrer<sup>4</sup>. Elle éclate à un moment de profonde tension internationale : la Terreur fait rage en France et les guerres visant à défendre la « patrie en danger » ravagent l'Europe, amenant les Etats-Unis à se rapprocher de l'Angleterre et à s'éloigner de la France. L'épidémie rend plus flagrantes et plus douloureuses les différences de privilèges dans cette société qui se prétend pourtant sans classe (« For the rich, the whole world is a safe asylum; but for us, indigent and wretched, what fate is reserved but to stay and perish ? », déplore le père de Constantia, III, 35). Le salut ne peut se trouver que dans la fuite, car la République abrite désormais la Bête en son sein et les moins bien lotis resteront prisonniers de ses crocs et de ses mâchoires (« its fangs », IV, 38, « the jaws of the pest », IV, 39 ; VII, 67). Moins de vingt ans après le triomphe de l'Indépendance, tout n'est plus que silence et désolation, pillage et

vandalisme dans la ville de l'Amour Fraternel. Les édiles forment une milice chargée à la fois d'emporter les cadavres, d'aider les survivants et, surtout, de veiller sur les propriétés privées (VII, 62, 63). Au cœur de ces vapeurs malignes (dont certaines descriptions annoncent des décors poésques), le bon Américain en oublie tous ses principes, et la xénophobie, tout comme le rejet de l'autre, ne connaît plus de bornes. Baxter, le milicien, qui est au moins spatialement lié au père de la ville, William Penn (VII, 61), est par exemple convaincu que les étrangers, les émigrés français en particulier, sont immunisés contre la maladie (« Baxter had a notion that Frenchmen were exempt from the disease. He was, besides, deeply and rancorously prejudiced against that nation », VII, 61). Si Martinette voit plutôt chez ses compatriotes une force d'âme qui les pousse à mépriser cette maladie qui n'est somme toute pas grand-chose pour qui fuit Marat ou les révoltes de Saint-Domingue (XXI, 204), Baxter, l'Américain, fait de la relation entre la contagion et l'Étranger un motif d'exclusion de ce dernier, car il est clair que l'immunité est alors un signe d'inhumanité. Julia Stern se livre, à ce propos, à une analyse intéressante et lie l'épisode de Baxter aux discours xénophobes et racistes de l'époque, desquels, selon elle, Brown se jouerait ici (Stern 165-166). En effet, on croyait ou laissait croire, alors, que les Noirs, comme les émigrés français, étaient à l'abri de la maladie, ce qui permit, bien sûr, de justifier le fait qu'on les oblige à s'occuper des malades et des cadavres, alors que l'« aristocratie » philadelphienne, dont George Washington et Thomas Jefferson, avait déjà quitté la ville<sup>5</sup>. Bien que cela ne soit pas ici directement mon propos, je voudrais rapprocher ce traitement de la fièvre philadelphienne de celui que nous offre un autre écrivain américain, notre contemporain, John Edgar Wideman. Après une nouvelle, intitulée « Fever » (1987), dont l'action se déroule à Philadelphie pendant l'épidémie, une épidémie très clairement métaphore d'une vision de l'Histoire américaine, Wideman publie en 1996 *The Cattle Killing*, qui reprend cette métaphore de la fièvre détruisant la Cité, une fièvre dont l'un des effets est le trouble mental<sup>6</sup>. Comme Brown, Wideman utilise Philadelphie en tant que ville-emblème, en tant que cœur de l'Amérique ; il cite en exergue de « Fever » un texte de Robert Morris, daté de 1777, rappelant la position éminemment signifiante de la ville : « *Consider Philadelphia from its central situation... to be to the United States what the heart is to the human body in circulating the blood* ». Dans les deux cas, l'Amérique est touchée en un organe vital...

Dans *Ormond*, la première victime de la fièvre est un certain Mr. Watson (III, 33), puis Matthews, un des créanciers des Dudley, est frappé à son tour (IV, 40) ; Baxter épie celle qui s'appelle encore Miss Monrose, alors qu'elle est en train d'enterrer celui qu'il croit être le père de la jeune fille (VII, 64-65), avant de périr lui-même sous les coups de la Bête (VII, 68-69) : les Pères de la Nation et les Fils de la Révolution tombent comme des mouches et les femmes, ces autres Étrangères, semblent, comme les Noirs et les émigrés français, immunisées contre le mal. Certes, Constantia tombe malade (VII, 56), mais elle se rétablit presque immédiatement (VII, 57). Certes, le père de Constantia échappe à la catastrophe, mais il est, par ailleurs, constamment décrit comme malade, diminué ou infirme et il connaîtra une fin tragique digne des meilleurs romans gothiques. Cette belle santé que Brown prête aux femmes est bien sûr à opposer à la glorification, courante durant les premières années de la République, de l'Homo Americanus, jeune, sain et plein de vigueur, voué, du fait de sa naturelle aristocratie, à dominer les autres groupes, conçus, soit comme faibles et infantiles (les femmes, les Noirs, plus tard les Irlandais), soit comme venant d'une autre ère et de ce fait « naturellement » condamnés à disparaître (les Indiens) ; il convient également d'opposer cette force féminine à une figure plus conventionnelle de la littérature du 19<sup>e</sup> siècle, celle de la femme malade, voire invalide et mourante<sup>7</sup>.

Il reste donc aux femmes, aux survivantes, à prendre les choses en main, à enterrer les morts et à subvenir aux besoins des incapables, endossant alors des rôles traditionnellement masculins... Et c'est ainsi que Brown semble nous offrir un roman très favorable aux femmes. De fait, il en est une qui paraît, depuis le début, avoir pris les choses et les mots en main : la narratrice, Sophia Westwyn-Courtland. Si Julia Stern souligne, à juste titre, qu'il est assez rare, dans la jeune littérature nationale, de voir un auteur emprunter une *persona* féminine dans sa construction narrative (Stern 157), rappelons néanmoins un précédent illustre, Benjamin Franklin (en l'honneur duquel Brown, âgé de dix-huit ans, voulut publier un poème), qui, lui aussi, se livra aux joies du travestissement littéraire au début de sa carrière. Brown a, sur ce terrain, un autre prédécesseur célèbre, Daniel Defoe et sa Moll Flanders, une Moll qui, comme Martinette, se travestit également en homme au cours du récit. On peut aussi noter que Brown se livrera à deux reprises au travestissement narratif, puisque le narrateur de *Wieland* est également une narratrice. Dans *Ormond*, le déguisement est reproduit, en abyme, au sein du récit, par les lettres dont il prétend qu'elles sont écrites par la mère de Craig, et qui sont, bien sûr, des

faux de la main du filou : une stratégie qui a aussi pour conséquence une mise à l'écart de la figure du père et de l'autorité patriarcale. C'est donc à une voix féminine que revient, dans *Ormond*, la tâche de décrire la débandade masculine, jusqu'à l'exposition finale d'Ormond. C'est une voix féminine qui a le pouvoir de dire et de dénoncer.

Le court texte d'escorte qui ouvre le livre est signé S. C., ce qui préserve à la fois un certain anonymat et un mystère quant au sexe de la voix narrative. Il est adressé, de la même manière, à une personne dont le sexe n'est pas révélé, puisque cette personne est nommée I. E. Rosenberg. Nous ne saurons de cette personne que deux choses : elle est originaire d'Allemagne (4) et elle désire connaître l'histoire de Constantia (« You are anxious to obtain some knowledge of the history of Constantia Dudley », 3). S. C. nous dit ensuite que les motifs de curiosité de I. E. Rosenberg ne lui sont pas inconnus (« I am well acquainted with your motives, and allow that they justify your curiosity », 3), qu'il va y être répondu favorablement (« to the utmost of my power », 3), S.C. se présentant comme l'ami(e) de Constantia (« You will readily perceive that her tale is told by her friend », 3, « my friend », 4). Les marques de cette voix narratrice réapparaissent ensuite de temps à autre dans la narration (quand Sophia compare sa situation financière et sociale à celle, déplorable, de Constantia, III, 30-31, ou évoque son portrait représenté sur une miniature, VIII, 73<sup>8</sup>, ou précise par exemple, comme nous le verrons plus avant, les difficultés rencontrées au cours de cette narration, XII, 109). Certes, dans le chapitre XIX, il est mentionné que Constantia, depuis peu, s'est remise à penser à une amie dont elle est séparée depuis quatre ans (183). Il apparaît que cette amie se nomme Sophia Westwyn. Si les conventions romanesques induisent à deviner qu'il peut s'agir de cette voix narratrice et amie, le jeu opéré par Brown sur le nom patronymique et le nom de femme mariée permet d'entretenir le mystère plus longtemps. Nous n'en saurons, pour l'heure, pas davantage, puisque le personnage que Constantia a espéré un instant être cette amie perdue se trouve être une autre femme, Martinette, dont elle devient chaque jour plus éprise (« Constantia became daily more enamoured of her new acquaintance », XIX, 185). Le nom de Sophia Westwyn est à nouveau évoqué (XXII, 211), mais une construction passive (« The name of Sophia Westwyn was pronounced, and the ditty that solemnized their parting was sung ») permet de contourner la révélation, qui ne se fait encore qu'indirectement quand la voix narratrice précise que Constantia prend conscience de la perte de la miniature<sup>9</sup>. Il faut attendre le chapitre XXIII pour

que le mystère soit complètement levé : « I must be forgiven if I now introduce myself on the stage. Sophia Westwyn is the friend of Constantia, and the writer of this narrative » (217). A partir de ce moment, Sophia cumule les fonctions d'auteur (« [I] will now dedicate what leisure I have to the *composition* of her story », 3, je souligne), de narrateur et de personnage. Le travestissement de Brown en Sophia s'opère donc avant tout sous le signe de l'occultation. Peut-être faut-il ici lire une certaine réticence, de la part de l'auteur, à révéler le *cross-dressing* auquel il se livre, une réticence qui apparaît aussi dans le titre du roman, *Ormond*, d'après le nom du protagoniste masculin, alors que nous serons prévenus par la suite qu'il s'agit de l'histoire de Constantia... Cela dit, si le procédé d'occultation de l'information est propre à un certain type de récits, dont les romans gothiques, il reste que cette stratégie est celle de Brown avant d'être celle de Sophia<sup>10</sup>, et que cette dernière, en tant qu'auteur et narratrice, partage de nombreux traits avec son créateur comme avec d'autres voix narratives mises en place par ce dernier. Par exemple, l'accroche du récit de Sophia ressemble beaucoup à celle du récit de Clara Wieland (« I feel little reluctance in complying with your request »<sup>11</sup>). Dans les deux cas, la première fiction proposée par Brown est celle de la demande d'un lecteur, fiction qui correspond bien à la visée proclamée par Brown lui-même dans son avant-propos à *Wieland* (« My purpose is neither selfish nor temporary », *Wieland*, 3). Sophia semble aussi partager avec son créateur quelque méfiance envers les romans aux péripéties élaborées et à l'organisation très construite que prisait le lectorat féminin de l'époque :

My narrative will have little of that merit which flows from unity of design. You are desirous of hearing an authentic, and not a fictitious, tale. It will, therefore, be my duty to relate events in no artificial or elaborate order, and without that harmonious congruity and luminous amplification which might justly be displayed in a tale flowing merely from invention. (3)

Brown fait ici d'une pierre trois coups, il répond par anticipation à certaines critiques, il s'autorise un faux désordre tout en valorisant l'authentique, le vrai. Là encore, cette valorisation rappelle l'avant-propos de *Wieland*, dans lequel il est précisé que si les faits qui vont être exposés sont extraordinaires et rares, on ne peut pas moins trouver des cas historiques remarquablement similaires (*Wieland* 3). Et, on le voit très vite, Sophia se révèle une narratrice consommée, parfaitement maîtresse de son récit, distillant les informations au coup par coup, selon son bon vouloir. C'est ainsi, qu'au détour



d'une remarque sur l'amie lointaine de Constantia, elle précise : « That friend is the writer of these memoirs » (II, 26, le mot « memoirs » conférant une dimension d'authenticité au récit). Elle manie la prolepse (« It was not till some months after this period that satisfactory intelligence was gained upon this head », V, 46 ; « However foreign the destiny of Monroe may at present appear to the story of the Dudleys, there will hereafter be discovered an intimate connection between them », VI, 60). Elle se livre à la rétention d'information (« I will not recount that series of disastrous thoughts... », VI, 57). Elle est le narrateur omniscient qui entre dans le point de vue de ses personnages (« He [Baxter] forgot that Frenchmen were undoubtedly mortal... », VII, 68). Elle apporte, après coup, certaines précisions essentielles à la compréhension de l'histoire (« I ought to have mentioned that Mr. Dudley [...] had made this change in his name », XI, 104) ; elle facilite la lecture et prévient les remarques (« A summary, at present, will enable you to judge how far a more copious narrative is suited to instruct or to please you », XIX, 188). Elle se livre, enfin, à des considérations sur l'âme humaine qui anticipent, d'une certaine façon, le réalisme psychologique de James et la technique des points de vue multiples :

To comprehend the whole truth, with regard to the character and conduct of another, may be denied to any human being; but different observers will have, in their pictures, a greater or less portion of this truth. No representation will be wholly false; and some though not perfectly, may yet be considerably, exempt from error. (XII, 109)

Sophia partage d'ailleurs avec certaines héroïnes jamesiennes un long périple en Europe, au cours duquel elle croise, à Rome, un jeune homme. Nous la voyons alors prendre une part tout à fait active dans la relation avec ce Courtland (« A servant was despatched to summon this stranger », XXIII, 222), que par ailleurs elle objectifie, dans un effort de rationalisation de l'intérêt qu'elle lui porte (« The social spirit prompts us to cling even to inanimate objects, when they remind us of ancient fellowships and juvenile attachments », XXIII, 222). Le jeune homme confirme la bonne impression qu'il a produite et devient l'époux patient et soumis de Sophia, maîtresse des hommes comme du discours : elle fait l'arrangement, après son mariage, de repartir momentanément aux Etats-Unis, dans l'espoir de retrouver et de ramener Constantia en Europe (« Suitably to this arrangement, Courtland was to repair to London, and wait patiently till I should be able to rejoin him there, or to

summon him to meet me in America », XXIII, 224). Certes, il y a là un renversement des rôles conventionnels dans le couple, mais qu'importe le costume revêtu par l'un ou par l'autre, si la relation reste fondée sur le même paradigme du pouvoir ?

Tout comme elle ouvre un chapitre enchâssé consacré à sa propre histoire, Sophia isole dans un chapitre spécial le récit à la première personne de la vie de Martinette jusqu'à la rencontre et l'amitié avec Constantia. Ici encore, la narratrice de l'ensemble du récit avait différé l'information, puisque Martinette est en fait la jeune Française, connue sous le nom de Monrose, que Baxter espionne alors qu'elle enterre celui qu'il croit être son père. Dans la mesure où cette apparente digression est narrée du point de vue de Baxter, décrit explicitement comme un narrateur non fiable, plein de préjugés et prompt à des jugements qui ne sont que ses projections, le mystère peut être maintenu. La jeune femme est alors présentée sous le signe du particulier (« There was always remarkable peculiarities in her behaviour », VII, 62). On l'apprend vite, cet étrange comportement ne l'est que parce qu'il ne correspond pas aux schémas préconçus de Baxter, pour qui une femme qui souffre doit pleurer et s'abîmer dans la déploration, alors que la Française (« In the midst of grave and disconsolate looks, she never laid aside an air of solemn dignity », VII, 62) conserve, malgré ce que Baxter croit être du chagrin, une force suffisante pour enterrer un homme et, surtout, ne verse pas la moindre larme (« Her tears were either exhausted or refused to flow, for none were shed by her », VII, 67). Et c'est précisément devant cette femme aux yeux secs que l'intérêt de Baxter se transforme en horreur fascinée (« Baxter's horror increased in proportion as she drew nearer to the spot where he stood; and yet it seemed as if some fascination had forbidden him to recede », VII, 67). Elle raconte, d'ailleurs, cet épisode à Constantia, en précisant qu'elle a rendu les derniers honneurs militaires au défunt (« soldier-fashion », XXI, 204), sur un ton particulièrement froid et dénué d'émotion. Martinette ne correspond donc pas aux schémas féminins traditionnels, ce qui est également souligné par le fait que Baxter ne voit pas immédiatement s'il s'agit d'une femme ou d'un homme (VII, 64). Ce caractère « hors normes » se confirme lors du récit que Martinette fait à Constantia de ses aventures. L'éducation qu'elle a reçue est encore plus « masculine » que celles dont ont bénéficié Sophia et Constantia, puisque s'y ajoute un savoir sur les opérations politiques et militaires européennes. Présentée comme dominant ce savoir (« a knowledge of political and military transactions in Europe during the present age, which implied the

possession of better means of information than books », XIX, 185), appelée « this historian » (XIX, 186), elle maîtrise un discours masculin, le *logos* historique. Constantia et le lecteur ne savent pas encore que cet historien de la Révolution française est encore bien plus que cela. Il faut attendre le chapitre suivant pour en apprendre davantage. Après avoir évoqué son enfance, alors qu'elle se présente comme femme (« I was now a woman, and qualified to judge and act for myself », XX, 190), Martinette narre immédiatement un abus de pouvoir, une sorte de viol, une servitude intellectuelle et affective, perpétrés par un homme d'église, le père Bartoli. En une anticipation du destin de l'Isabel Archer de *Portrait of a Lady*, Martinette est ensuite emmenée en Italie par une femme riche plus âgée qu'elle, où, comme Sophia, elle rencontre un jeune homme, Wentworth. Elle est tout d'abord séparée de lui car elle part en Espagne, où se poursuit, par le biais de l'éducation, le processus de ce que l'on pourrait appeler la masculinisation de Martinette (« Instead of adulation and gallantry, I was engaged in watching the conduct of states and revolving the theories of politicians », XIX, 195). Retrouvant Wentworth, elle l'épouse et le suit aux Etats-Unis où il s'est engagé comme volontaire auprès des troupes révolutionnaires. S'il reste un trait traditionnellement féminin dans l'engagement de Martinette aux côtés de Wentworth (elle le suit par amour, 196), elle prend apparemment un vif plaisir à sa rapide transformation :

I delighted to assume the male dress, to acquire skill at the sword, and dexterity in every boisterous exercise. The timidity that commonly attends women gradually vanished. I felt as if imbued by a soul that was a stranger to the sexual distinction. (XIX, 196)

Notons ici le discours implicite qui, lui, ne fait pas de *gender-crossing* : les femmes sont timides et celles qui ne le sont pas ne sont, d'une certaine façon, plus des femmes, ce qui est indiqué ici par le travestissement. Elles deviennent alors des objets de curiosité (« an object to be gazed at by thousands », XIX, 197), dans tous les milieux, hôpitaux militaires ou bals mondains. Après la mort de Wentworth, Martinette retourne en France. La narratrice s'offre à ce moment-là une nouvelle rétentation d'information en nous indiquant qu'il y a un blanc de onze ans dans le récit de Martinette (XXI, 200) ; on ne connaît que les suppositions de Sophia : la Française fut impliquée dans la Révolution de 1789 et a probablement dû, au moment de la mise hors la loi des Girondins en juin 1793 et de l'instauration de la Terreur, fuir le pays vers les Etats-Unis, puisqu'elle se réjouit de la chute de Robespierre (XXI,

200), ce qui fait d'elle, au bout du compte, une « bonne » révolutionnaire, une modérée qui n'a pas suivi l'Incorruptible dans ses ultimes débordements. Constantia, même si elle a commencé à être « éclairée » par le récit de Martinette, reste encore sur ses positions « féminines » : « “But a woman — how can the heart of a woman be inured to the shedding of blood ?” » (XXI, 201), demande-t-elle à Martinette qui lui dit n'avoir jamais faibli quand il était question de défendre la liberté et révèle qu'elle a tué treize hommes à la bataille de Jemmapes (XXI, 201). Elle explique aussi que nombreuses furent les femmes qui ont combattu dans l'armée révolutionnaire :

“Hundreds of my sex have done the same. Some were impelled by the enthusiasm of love, and some by a mere passion of war; some by the contagion of example; and some — with whom I myself must be ranked — by a generous devotion to liberty.” (XXI, 201)

Parmi les différentes motivations évoquées, il en est de traditionnelle-ment féminines (l'enthousiasme de l'amour), d'autres plus masculines (l'amour de la guerre) ; Martinette, avantageusement, choisit la plus noble, l'amour de la liberté, cher à l'homme américain, ce qui est à la limite d'une contre-vérité, puisque Martinette a commencé sa carrière de soldat de la Révolution par amour pour Wentworth. S'il est vrai que c'est à un personnage féminin que Brown confie le soin d'incarner l'indépendance et l'amour de la liberté, ici encore, nous assistons davantage à une dissimulation de clichés féminins au profit de stéréotypes masculins qu'à un véritable dépassement des frontières entre les genres.

*Quid*, alors, de Constantia ? Nous venons de le voir, elle paraît située du côté du féminin quand elle s'émeut de voir une femme prête à verser le sang au nom de la cause qu'elle a épousée ; par de nombreux traits, elle semble être une incarnation de la féminité vertueuse chère aux romans sentimentaux. Mais si elle connaît, comme toutes les jolies jeunes filles de ces romans, le plaisir d'être courtisée et d'être amoureuse, elle ne perd jamais vraiment pied (« She yielded nothing to caprice or passion. [...] its [love's] tumults were brief, and speedily gave place to quiet thoughts and steadfast purposes », II, 20). Les qualités dont elle fait preuve lors des premiers revers de fortune de sa famille sont des qualités traditionnellement attribuées aux hommes : « strength » (II, 20 ; III, 30), « fortitude » (II, 20), à ne pas confondre avec la témérité amoureuse des jeunes filles (« To form this connection in extreme youth [...] was, in her opinion, a proof of pernicious and opprobrious temerity », II, 20). Cette

force, qui lui permet aussi de résister à la fièvre jaune, semble inscrite dans ses gènes, puisqu'elle est déjà la seule enfant survivante de la famille Dudley (I, 10). La tête l'emporte ici sur les élans du cœur et Constantia, dont le nom dit bien le sérieux, est essentiellement raisonnable. Apparemment vertueuse, mais aussi parce qu'elle a décidé qu'elle ne se marierait pas tout de suite (« She had no design of entering into marriage in less than seven years from this period », II, 22), elle se consacre à sa famille et surtout à son père, dont elle devient vite la protectrice, en une inversion évidente des schémas habituels. Elle se débarrasse alors de tout accessoire et artifice de la parure féminine (« [S]he disposed of every superfluous garb and trinket. She reduced her wardrobe to the plainest and cheapest establishment », II, 22). Son sens de l'économie (« thrift » est une vertu américaine) n'a d'égal que son ingéniosité et son courage pour rester indépendante (une application éclatante de la « self-reliance »). Préfigurant Hester Prynne, elle devient couturière et brodeuse. Ici encore, il est question de maîtrise : « She was mistress of her needle », II, 24). Ses seules distractions sont la lecture, la correspondance et la musique. Elle a, comme Sophia et Martinette, reçu une éducation conventionnellement masculine, ce qui la rend supérieure aux autres femmes, mais ce qui l'exclut et la rend inapte à remplir une fonction dite féminine : « These accomplishments tended to render her superior to the rest of women, but in no degree qualified her for the post of female instructor » (III, 32). Il lui faudra « féminiser » son éducation, pour remédier à cet état de fait (VI, 55). Constantia, et Sophia y consacre une pleine page au début du chapitre IX, est un être à part, qui est non seulement exclue, mais maltraitée (annonçant également Hester Prynne) :

The humbleness of her dwelling, her plain garb, and the meanness of her occupation, were no passports to the favour of the rich and vain. These, added to her youth and beauty, frequently exposed her to insults, from which, though productive for a time of mortification and distress, she, for the most part, extricated herself by her spirited carriage and presence of mind. (77)

Quand certains scrupules féminins sont parfois mentionnés (comme à la page 45), il est alors surtout question de faire avancer le récit, tout en rappelant au passage que Constantia est bien une femme. Une femme qui a sur le mariage des vues bien peu courantes chez les héroïnes de romans sentimentaux. Elle a beau savoir que le mariage pourrait être la solution à ses problèmes, et à ceux de son père, cette possibilité est écartée comme humiliante (« Allowing that the wife is enriched by marriage, how humiliating were the

conditions annexed to it in the present case! », IX, 81). Les relations maritales sont clairement présentées en termes de pouvoir et de soumission, et la narratrice, qui semble avoir accès aux pensées de Constantia, ajoute que c'est cette perte de pouvoir que Constantia refuse :

Now she was at least mistress of the product of her own labour. Her tasks were toilsome, but the profits, though slender, were sure, and she administered her little property in what manner she pleased. Marriage would annihilate this power. Henceforth she would be bereft even of personal freedom. So far from possessing property, she herself would become the property of another. (IX, 82)

D'étonnants propos, qui, une fois encore, créent une parenté entre Constantia et Isabel Archer. Il circule d'ailleurs, au fil du texte, un discours constamment hostile au mariage. Constantia, comme Isabel, y voit un processus d'objectification, et semble préférer l'idée de devenir servante à celle de convoler (IX, 85). Car le mariage implique pour elle des devoirs qu'elle ne se sent pas prête à remplir (« Marriage included vows of irrevocable affection and obedience », II, 20), et ne se justifie à ses yeux que lorsqu'il est le fruit d'une communauté de vues et de sentiments (XVIII, 177). Son attirance pour Ormond ne la fait pas fléchir, et le mariage reste présenté comme un danger, comme un péril imminent (XVIII, 175). Ce passage, d'ailleurs, pris en charge par la voix narratrice omnisciente, présente Constantia comme une incarnation, avant la lettre, des idéaux emersoniens d'indépendance spirituelle :

She was unhabituated to conform herself to any standard but that connected to the present life. Matrimonial as well as every other human duty was disconnected in her mind with any awful or divine sanction. She formed her estimate of good and evil on nothing but terrestrial and visible consequences. (XVIII, 175)

Cette belle indépendance lui fut inculquée par son père qui avait lui-même des vues anti-dogmatiques sur la religion, proches de celles que développera plus tard Emerson :

Mr. Dudley was an adherent to what he conceived to be true religion. No man was more passionate in his eulogy of his own form of devotion and belief, or in his invectives against atheistical dogmas; but he reflected that religion assumed many forms, one only of which is salutary or true, and that truth in this respect is incompatible with infantile and premature instruction. (XVIII, 175)<sup>12</sup>

C'est ainsi que Constantia, après l'épisode final avec Ormond, choisit l'« amitié romantique » avec Sophia, et toutes deux décident, en un mouvement contraire à celui de l'expansion de l'Empire américain, de partir vers l'est, pour l'Angleterre, de regagner, donc, la terre colonisatrice. Celle qui incarne les idéaux américains choisit, en fait, de refuser la république pour le pays de la tyrannie.

Il est clair que ce départ, de même que le meurtre du père de celle qui incarne la République, sont les images fortes d'un certain désordre, à la fois politique, social et culturel. Nous avons vu que la fièvre philadelphienne pouvait se lire comme représentation de cet univers bouleversé et dangereux. D'autres images concourent à donner la même impression. La république est un monde où, par exemple, une famille aisée peut se retrouver, du jour au lendemain, dans une pauvreté noire, cette trajectoire battant en brèche l'idéal jeffersonien fondé sur la terre, au profit d'un dévoiement du système hamiltonien, reposant sur les produits manufacturés et les échanges commerciaux, une opposition qui plane également sur *Arthur Mervyn*. La propriété privée, les biens, peuvent se voler impunément, de même que les personnes, les femmes en l'occurrence, qui sont objectifiées, et dont on abuse à ce titre. Et, de fait, dans *Ormond*, les grands responsables de cet état de choses sont les personnages masculins. Craig, et Ormond, quoique dans des registres différents, jouent tous les deux sur le désordre ambiant pour mener à bien leurs exactions et permettent de broser un portrait bien peu flatteur de l'homme post-révolutionnaire en *con-man*, usant de l'usurpation d'identité, des faux et de l'abus de confiance. Cela dit, si Craig et Ormond peuvent ainsi fonctionner, n'est-ce pas, avant tout, à cause de la défaillance des pères, incarnée de façon éclatante par le personnage de Stephen Dudley, artiste et père déchu, qui, littéralement, ne voit rien venir, ne peut rien y faire et sombre dans une mélancolie tout à fait opposée aux appels à l'enthousiasme du discours dominant ? Ce schéma, dans lequel les hommes de la génération précédente, qui ont déjà démérité par rapport à leurs propres pères, subissent, impuissants, les menées malhonnêtes et les prises de pouvoir de la génération suivante, rappelle également le motif de la *declension*, chère à la jérémiade puritaine. Les « Founding Fathers » ne sont décidément plus ce qu'ils étaient, les fils ont la bride sur le cou, les frères abandonnent leurs sœurs, et les filles sont en danger, sauf à devenir, comme Constantia, une sorte de fils idéal. Cette situation semble doublement sans issue, dans la mesure où le courage de la fille achève la

castration du père. Constantia, prenant en main les destinées de la famille, devient en effet le père de son père :

It was easy to perceive in what light Constantia was regarded by her father. He never reflected on his relation to her without rapture. Her qualities were the object of his adoration. He resigned himself with pleasure to her guidance. The chain of subordination and duties was reversed. (XVII, 171)

De même, le courage stoïque de Martinette lors de l'enterrement de Monrose prive Baxter de sa fonction de mâle protecteur. Signalons d'autre part que ce prénom, Martinette, évoque également l'autorité et le pouvoir<sup>13</sup>. Cette dislocation des valeurs et des rôles a une autre conséquence, qui porte sur la question de l'identité, nationale ou individuelle. Nous voyons, tout au long de ce récit, des personnages qui sans cesse changent de nom : les Dudley de New York sont les Acworth de Philadelphie, Craig s'appelle en fait Mansfield, Martinette est d'abord connue sous le nom d'Ursula Monrose, du nom de son « père », qui en fait s'appelle Roselli... Dans *Ormond*, les identités se font et se défont comme autant de fictions. Elles se perdent dans une circulation incessante, que signale celle de la miniature. Quel avenir prédire alors à une nation où il est impossible de savoir qui est qui ? Ces identités problématiques, à la fois le miroir de la crise identitaire que traverse le pays et ce qui constitue et aggrave cette crise, posent, de manière cruciale la question de Crève-cœur : « What is an American ? »<sup>14</sup>

Alors, peut-on, à propos de ce récit où seules les femmes semblent tirer leur épingle du jeu, parler, comme le fait Julia Stern, d'une des premières productions profémministes de la littérature américaine (Stern 197) ? L'idée est plaisante, mais, comme j'ai tenté de le montrer, ces trois femmes sont des femmes « exemplaires » parce que, précisément, ce sont des hommes, ce sont des personnages vêtus en femmes mais portant en eux des traits et des valeurs traditionnellement masculines. L'ensemble reste prisonnier d'une pensée binaire fixe, dans un univers régi par des relations de pouvoirs, physique, politique ou financier. On en a pour preuve les portraits que Brown brosse des autres personnages féminins. La mère de Constantia est un être terne et falot, sans fortune, sans famille, « recommended merely by her moral qualities » (I, 6) ; Helena, la maîtresse d'Ormond, est la victime par excellence, réduite au statut de propriété, comme le dit Ormond à Constantia (« This girl is our mutual property. You are her friend; I am her lover », XV, 149), ou présentée



comme un agent du chaos dans les plans d'Ormond (« Her introduction would destroy the harmony of his scheme », XIII, 124) ; Madame de Leyva est une créature protéiforme (« This woman was perpetually assuming new forms », nous dit Martinette, XX, 197), n'accédant jamais à une identité propre ; la mère de Sophie est une mauvaise mère (décidément, ces jeunes Etats-Unis ont bien du mal avec leurs parents...) et une folle furieuse qui finira par s'abîmer et se dissoudre (« Her frame was verging towards dissolution », XXIII, 223) dans le mysticisme.

Et surtout, le discours de Sophia, qui structure l'ensemble, est un discours sous-tendu par une série de stéréotypes masculins jamais remis en cause, dont je voudrais ici mentionner quelques exemples. La jeune Constantia est tout d'abord présentée comme « naturellement » timide (« imbued with the timidity of her sex », III, 30). La première description de celle que l'on comprend par la suite être Martinette est édifiante :

It was not the chief tendency of her appearance to seduce or to melt. Hers were the polished cheek and the mutability of muscle which belong to woman, *but* the genius conspicuous to her aspect was heroic and contemplative. *The female was absorbed, so to speak, in the rational creature*, and the emotions most apt to be excited in the gazer partook less of love than of reverence. (VIII, 75, je souligne)

La répartition de certains traits selon un schéma — masculin — de division entre les sexes, ainsi que la confusion sexe/genre ne sont jamais remis en question, ce qui peut amener à nuancer l'idée selon laquelle Brown serait un ardent défenseur de la cause des femmes. Une analyse formelle serrée d'*Alcuin: A Dialogue* (1798) pourrait permettre de poursuivre la réflexion. La structure narrative mise en place par Brown dans *Ormond* suggère, dans l'exemple suivant, une double intégration par deux personnages féminins (Sophia et Constantia) de clichés masculins : « Constantia was not disconcerted at this address. She knew that females are subjected, through their own ignorance and cowardice, to a thousand mortifications. » (X, 92). Ses scrupules seront plus tard caractérisés comme « effeminate and puerile » (XV, 141), selon l'amalgame, courant à l'époque, entre les femmes et les enfants, qui partagent la particularité d'avoir besoin d'être dirigés. Helena, qui a été présentée comme victime, est également une créature bien peu rationnelle, ce contre quoi elle ne peut, hélas, rien : « To make her wise it would be requisite to change her sex » (XIII, 126), nous dit l'ineffable Sophia.

Quant à cette Amérique chaotique qui est le cadre du roman, force nous est de constater, par exemple, qu'elle ne porte rapidement plus aucune trace de l'épidémie (XXIV, 227). Si on en parle encore, c'est surtout pour évoquer l'héroïsme et la compassion qui régnèrent alors, en un déni de ce que nous avons pu lire avant (XXV, 237) : il y a reconstruction mythique immédiate de la vérité historique, ce qui, à son tour, contribue à effacer les traces de la crise. Et si Constantia finit par suivre Sophia en Europe, ce n'est pas sans hésitation, car elle craint les tendances révolutionnaires qu'elle pense y trouver :

Her native country was by no means exempt from similar tendencies, but these evils were less imminent, and its manners and government, in their present modifications, were unspeakably more favorable to the dignity and improvement of the human race than those which prevailed in any part of the ancient world. (XXVII, 258-259)

Certes, les deux femmes partent ensemble, quittant le mythe d'une nation vertueuse que pourtant elles incarnent. Mais ne peut-on voir aussi, dans cette version travestie de la fraternité post-révolutionnaire, un fantasma masculin supplémentaire ?

Anne WICKE

#### NOTES

1) L'édition utilisée ici est : Charles Brockden Brown, *Ormond; or, The Secret Witness / Clara Howard; or, The Enthusiasm of Love*, volume VI de *Charles Brockden Brown's Novels*. Philadelphia, Pa. : David McKay Publisher, 1887. Les références mentionnées entre parenthèses dans le corps de l'article renvoient à cette édition (chapitre, page).

2) Sur l'épidémie proprement dite, citons l'ouvrage de J. H. Powell, *Bring Out Your Dead. The Great Plague of Yellow Fever in Philadelphia in 1793*. Philadelphia, Pa. : University of Pennsylvania Press, 1949. Sur la place que tient cette épidémie chez Brockden Brown, que ce soit dans *Ormond* ou dans *Arthur Mervyn*, je voudrais ici citer l'excellent quatrième chapitre (« A Lady Who Sheds No Tears: Liberty, Contagion, and the Demise of Fraternity in *Ormond* ») du livre de Julia A. Stern, *The Plight of Feeling. Sympathy and Dissent in the Early American Novel*. Chicago & London : U of Chicago P, 1997. Julia Stern fournit également (note 5, pages 270-271) une bibliographie conséquente d'articles et ouvrages publiés aux Etats-Unis durant et immédiatement après l'épidémie. Les références à l'ouvrage de Julia Stern seront par la suite intégrées dans le corps de l'article (Stern, page).

3) Dans les instructions qu'il a laissées, William Penn suggérait qu'il souhaitait que sa ville soit « a greene Country Towne, w<sup>ch</sup> will never be burnt, and always be wholesome. (Instructions given by me William Penn, Proprietor and Governor of Pennsylvania, to my Trusty loving Friends... [30th Sept. 1681]). John Edgar Wideman, dont je parle plus avant dans ce travail, cite cet extrait en exergue à son roman *Philadelphia Fire* (New York : Henry Holt, 1990).

4) Julia Stern (155) cite une lettre de John Adams à Thomas Jefferson (juin 1813), dans laquelle il lui confie son sentiment que la turbulence politique était telle au début des années 1790 que cette épidémie a probablement épargné aux jeunes Etats-Unis ce qu'il nomme « a total Revolution of Government ».

5) Robert S. Levine (*Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville* (Cambridge, Mass. : Cambridge UP, 1989, p. 34), rappelle que l'épidémie était, dans les années 1790, fréquemment évoquée en termes quelque peu paranoïaques, comme une infiltration étrangère subversive visant à attaquer le projet républicain américain. Il cite également une lettre de Brown à son frère, dans laquelle l'écrivain file les métaphores militaires et guerrières pour lui parler de l'attaque de la fièvre jaune.

6) John Edgar Wideman, « Fever », dans *Fever* (New York : Henry Holt, 1987), et *The Cattle Killing*, (Boston & New York : Houghton Mifflin, 1996). Je voudrais ici rendre hommage à la thèse non encore publiée de Jean-Pierre Richard (qui est également le traducteur de John Edgar Wideman), dans laquelle il analyse cette métaphore de la fièvre comme la pensée fixe du discours racial qui contamine la « terre vaine » que sont devenus les Etats-Unis (pp. 126-160).

7) Sur cette question, on peut consulter l'ouvrage de Diane Price Herndl, *Invalid Women: Figuring Feminine Illness in American Fiction and Culture, 1840-1940* (Chapel Hill & London : U North Carolina P, 1993), qui offre également une bibliographie tout à fait utile sur le sujet.

8) Julia Stern consacre quelques pages intéressantes (185-191) à la tradition des échanges de miniatures à la fin du 18<sup>e</sup> et au 19<sup>e</sup> siècles. Ces petits portraits, précurseurs des photos, servaient à préserver de tendres liens, d'affectueux ou d'amoureux souvenirs et, s'il est clair que, dans les milieux aisés, en particulier, on avait tendance à surtout faire exécuter le portrait des filles de famille, il reste vrai que des portraits représentant des sujets masculins circulaient également et qu'il est donc, à ce point du récit, impossible de certifier le sexe de la personne qui figure sur la miniature en question.

9) Une miniature qui fut exécutée par un artiste allemand (73), de la même nationalité, donc, que le destinataire du récit...

10) Voir, à ce sujet et à propos de la stratégie narrative de Brown en général, l'article de Werner B. Berthoff, « 'A Lesson on Concealment': Brockden Brown's Method in Fiction », *Philological Quarterly* 37 (1958), pp. 45-57.

11) L'édition utilisée ici est *Wieland / Memoirs of Carwin the Biloquist*, Oxford & New York : Oxford UP, 1994, édition préparée et introduite par Emory Elliott. La citation se trouve à la page 5. Les références à cette édition figureront par la suite dans le corps de l'article (*Wieland*, page).

12) Emerson abandonnera le pastorat en 1832, convaincu que le dogmatisme de l'institution religieuse est une sorte d'imposture qui empêche l'individu d'entrer en contact avec la « loi des lois », qui seule permet de découvrir la vraie nature de Dieu. Voir, à ce sujet, le « Divinity School Address » (d'où est extraite l'expression « loi des lois »), communication donnée par Emerson aux étudiants de théologie de Harvard le 15 juillet 1838.

13) « A martinet : a person who demands total, often unreasoning, obedience to rules and orders » (*Dictionary of English Language and Culture*, Longman, 1992).

14) Titre de la troisième des *Letters from an American Farmer*, qui parurent tout d'abord à Londres en 1782.

## Performing Rebellion: Charles Brockden Brown and the Jacobin Legacy in America

Although traditionally seen as “the Father of American Literature,” Charles Brockden Brown is still a curiously ambiguous and enigmatic figure in the emergent national culture and ideology of post-Revolutionary America. Thus his often obscure and digressive tales of Gothic horror on the one hand appear to be geared toward promoting or sustaining an ideological *status quo* in the young Republic, while on the other hand they appear to offer a sustained strategy of representation—notably by means of a discourse of discontinuity, reversal, and disruption—which seems to betray a resistance against the dominant ideology. Given this apparent indeterminacy of purpose and design in his writings, it is not very surprising that critics should have arrived at such radically different conclusions when trying to assess Brown’s role in early American literature. Premising that the early American novel is “a dangerously inchoate form appropriate for and correlative to a country first attempting to formulate itself,” Cathy Davidson, for instance, suggests that Charles Brockden Brown “asked precisely those questions that bourgeois ideology labored to suppress” (*Revolution* 14, 237). Steven Watts, however, in his recent book *The Romance of Real Life*, arrives at exactly the opposite conclusion. He basically argues that Brown may have “confronted” and “wrestled with” the hegemonic ideology of the day but that he “ultimately helped articulate the emergence of a liberal culture in early modern America”; hence Watts’s contention that the “long-term thrust of his writings and personal life clearly pointed toward a bourgeois creed of genteel self-control” (*Romance* XVII, XVIII). Whereas Davidson, in other words, would claim that Brown’s Gothicism belongs to the post-Revolutionary, 1790s novel-tradition in America which in its aim and effect was a socially resistant and politically subversive genre for a restless audience of disenfranchised Americans (notably women and the lower classes), Watts, for his part, while agreeing that Brown’s

writings contain certain elements of a subversive cultural discourse, posits that because of a hegemonic shift from republicanism to liberal capitalism that took place in the era between 1790 and 1820, Brown's subversiveness actually became a means to subdue and control "outbursts of social selfishness and animal instinct" (*Romance* 195). Arguing that Brown's work, in Marxist cultural-critical terms, ultimately constitutes a case of the *containment* of subversion by the hegemonic bourgeois culture, Watts in effect takes us back to where Leslie Fiedler was in the early 1960s, when he identified the American Gothic in general, and Brown's Gothicism in particular, as "conservative at its deepest level of implication, whatever the intent of its authors" (*Love and Death* 161).

It seems to me that this fundamental uncertainty about the specific ideological nature and thrust of Brown's work should figure prominently in any project to "revise Charles Brockden Brown." Various strategies can be mapped out for such a revision of Brown's radicalism, and several such strategies have, of course, been offered in the past. I am thinking in particular of the analysis of Brown's extremely complex relationship with Godwinian radicalism. Professor Krause has done important work in this area, for instance in his "Historical Notes" in the Kent State UP edition of *Ormond*, but I believe that further, more systematic research is needed into the Godwinian legacy in Brown's work—research that should not stop at Godwin but look at the wider radical context that produced him ("Godwinian" having become something of an all-purpose term in Brown studies).

Another, more recent approach to the ideological status of Brown's work that is beginning to yield interesting results is research aimed at a detailed reconstruction of Brown's psychological make-up. Valuable as they still are, we have depended for too long on the well-known character-sketches provided by Smith, Dunlap, Allen, Prescott and others. It is time to leave behind the label-ridden days of "Brown, the 'pupil of Truth,'" "Brown, the vapid Rhapsodist," and "Brown, the lapsed Quaker," and that we begin to uncover some of the complexities of sexuality, gender and faith that fed into Brown's character and that, in my opinion, had a significant bearing on his radicalism (recent explorations into the lesser-known Brown by Elizabeth Jane Wall Hinds and Stephen Shapiro spring to mind here).

A third way to attempt to get Brown's radicalism into sharper focus is to approach it, not from a national, but a *transnational*, notably, *transatlantic* point of view—and, carrying on in a sense from recent work by Richard

Twomey, Roger G. Kennedy, Christopher Hibbert, and Michael Durey, this is the approach I briefly want to draw attention to in this essay. I am therefore *not* trying to settle the issue of Brown's radicalism (or his alleged radicalism): this could only result in my producing yet another monolithic model, when, in my experience, Brown is peculiarly resistant to any monolithic approaches. What I want to suggest is a shift of emphasis in Brown studies, whereby we no longer look at his radicalism strictly in terms of a Godwinian (textual) genealogy of ideas. Instead of simply taking stock, item by item, of Brown's Godwinism, I want to argue for a broader cultural-historical approach to the issue, with the specific aim to construct a cultural dynamics of the *evolution of the reception* of Euro-American radicalism in the 1790s, within which Brown's relationship to Godwin is problematized in all its complexity and ambiguity rather than typified and solidified into easily marketable theses for present-day academic consumption.

Like staging a successful revolution, radicalism, if it is to be politically relevant, is basically a matter of *timing*. If you stage a revolution when the time is not ripe for it, you will either not be heard, or labelled a fool or a crank; if, on the other hand, you miss the revolutionary momentum, you will be denounced as a trouble-maker, or ridiculed as a dilettante. In the rapidly changing political arena of the revolutionary decade of the 1790s in Europe, timing was more important than ever. Those British radicals who proudly (and often loudly) styled themselves "patriots" and "Friends of Liberty" in the years immediately following the French Revolution, soon adopted more modest appellations following the outbreak of war between Britain and France in February 1793 and the start of the Terror in France in the same year: a "patriot" now came to mean an enemy of the state, and "Jacobin" became the pejorative by-word for a disciple of Robespierre's *sansculotte* ideology and a sympathizer of the Guillotine. In America, Jacobinism was associated quite early on with anarchy, atheism and, especially, foreign conspiracy—the latter not only in response to the arrival of thousands of French *émigrés* fleeing from the Terror, but also in response to the influx of hundreds of English and Irish radicals and free-thinkers, whose hopes of establishing a Jacobin republic in America clashed dramatically with the spirit of Federalism that had begun to dominate domestic American politics.

No radical knew better how to read the rapidly changing spirit of the age than William Godwin himself. Though a notorious advocate of rational anarchy, Godwin did not believe in the efficacy of sudden and violent

revolutions, or, as he referred to them, “wild scenes of uproar and confusion” (*Enquiry* 257). Like Paine, Godwin was well aware that *real* social and political changes are effected only in people’s minds, and that the only successful revolutions are those won “by compromise and patient expostulation” and by nourishing and promoting “reason” and “the right passions” (*Enquiry* 272). But he also knew that the initial euphoria over the Revolution in France had rendered the minds of the British particularly receptive to arguments in favor of radical change and that it was therefore a propitious moment in history, as Godwin writes in his *Enquiry*, “for the publication of a valuable book [that might] give birth to the most auspicious reforms” (*Enquiry* 278). To lend further fire-power to what he regarded as the all-decisive “artillery of opinion” (*Enquiry* 263), Godwin was quick to follow up on his radical manifesto with his Jacobin novel *Things As They Are, or, The Adventures of Caleb Williams* (1794), perhaps the most versatile, and certainly the most popular voice of the spirit of radicalism of the first half of the 1790s.

If *Caleb Williams* took its readers, in spirit if not in reality, over the watershed that separates tyranny from emancipation into a future state of civil liberty, at the same time it marked the end of the era of enlightened optimism: paradoxically, the publication of the novel coincided with the bloody culmination of the Reign of Terror, perhaps the most significant watershed of all in the Revolutionary Decade. Significantly, Godwin’s second novel, *St Leon*, published in 1799, offers us, not a prospect of a glorious future state, but a backward glance at 16th-century Europe at the time of the Inquisition—a world of spiritual gloom and doom dominated by misguided ambition, superstition, religious bigotry, broken promises, and betrayal.

“Planned as early as 1795,” Pamela Clemit observes in her introduction to a recent edition of the novel, “*St Leon* belongs to the second phase of Godwin’s writings in the 1790s, in which he moved away from overt political and philosophical statement towards the displaced treatment of contemporary concerns in essays, biographies, and fiction” (*St Leon*, Introduction, viii). More specifically, the novel reflects Godwin’s recent conversion to what he styles in the preface to the first edition as “the culture of the heart” (*St Leon*, introduction, xxxiv). This conversion from rational anarchy to an economy of “domestic and private affections”—which Clemit attributes to the influence of Mary Wollstonecraft, whom Godwin had begun to meet on a regular basis from April 1796 onward—was apparently drastic enough for Godwin to alert his readers in his preface to the radical change of tack they were about to



encounter: "Some readers of my graver publications will perhaps, in perusing these little volumes, accuse me of inconsistency; the affections and charities of private life being every where in this publication a topic of the warmest eulogium, while in the Enquiry concerning Political Justice they seemed to be treated with no great degree of indulgence and favour" (*St Leon*, Introduction XXXIII).

Godwin's comments amount to, if not a straight revocation, at least to a serious qualification of his earlier, unwavering position vis-à-vis the need for socio-political change founded on the Enlightenment holy trinity of right reason, truth, and justice. The issue is perhaps not so much that *St Leon* is less radical than *Caleb Williams*, as that in *St Leon* Godwin is forced to adopt an entirely new counter-discourse in the face of the strong anti-revolutionary atmosphere which had arisen since the publication of *Caleb Williams* in the wake of the bloody events in France. This discourse of the heart is thus to be seen as complementary to his earlier radical concepts of perfectibility and political justice, and as such it is poised as much against the anarchy of barbarism in France as against the reactionary, jingoistic backlash in Britain. While *Caleb Williams*, despite its tragic denouement, holds out the promise of reform and progress, *St Leon* is ultimately a gloomy warning against crossing the watershed between human solidarity and social order on the one hand, and anarchy and self-destructive isolation on the other.

The point I have been trying to make so far is two-fold: first, that unlike most of the hot-headed Jacobins that, even as late as 1798 (following the Irish Rebellion) were trying to export the revolution to America, Godwin knew that the doctrine of rational anarchy, of which he was one of the main architects, had had its day by 1794; and, second, that he had been wrong to exclude from his original agenda for perfectibility of mankind the culture of the "domestic and private affections." Now, if this sums up Godwin's ideological position from, say, 1795 onwards, then what are we talking about when we discuss Brown's post-1795 Gothic novels as being permeated by "Godwinian radicalism"? When John Neal, assessing the significance of Brown in *Blackwood's Edinburgh Magazine* in 1824, identified him as "the Godwin of America," was he not, like so many modern critics, trying to simplify what Godwin stood for into a single notion of rational anarchy and then apply that as a yardstick to measure Brown's radicalism—having first reduced his position also to a single notion of radicalism? Or, to put it differently, was Brown's Godwinism as reflected in his Gothic novels identical to that lived and promulgated by his

close friend, Elihu Hubbard Smith? We recall that all through 1796, Smith was zealously and defiantly entering the lists in defense of Godwin's doctrines of perfectibility and necessity, claiming that when "*Godwin came ... all was light*" and that the *Enquiry* contained "a purer system of morals than the Bible" (*Diary* 251). It is not difficult to see why Brown's tales of mystery and speculation would drive Smith to despair ("The man of Truth, Charles! the pupil of Reason, has no mysteries"; *Diary* 164), but is that because Brown was a lapsed Godwinian, or because Smith was perhaps a bit too dogmatic in his adoration of the guru of radicalism (at a time when the guru himself had settled down into domesticity)?

While it is undeniably so that Brown's career as a novelist was launched by the publication of *Caleb Williams*, it is less obvious to me that we should continue to read Brown's Gothic tales as Godwinian novels *per se*. It is almost a commonplace in Brown studies that he was inconsistent in his representation of Godwinian thought, or simply obscure or ambiguous. But are these comments really relevant to the issue—viz. the radicalism of Brown's work? Again, we have to bring *timing* into the discussion. Godwin was writing his *Caleb Williams* not only just *before* that decisive watershed of the radical movement in Europe, the Terror in France; he was also—or so he thought, or hoped he was—writing his novel on *the eve of the English Revolution*—the revolution that never was. Brown, on the other hand, with his mind set on fire by Godwin's philosophy, was starting out as a novelist in what was a very much a *post*-revolutionary country—a country in which the Lockean aspects of Godwin's discourse of rational anarchy had become institutionalized, via the natural rights philosophy, as the privileged discourse of the ideological center, but in which some of the more Jacobin aspects of Godwinism (such as his ideas on religion, marriage and government) were treated with the utmost suspicion and even disgust. While Brown, then, like so many of his young contemporaries, was deeply inspired by Godwin's radical philosophy, it cannot at the same time have escaped him that Godwinism was something different for a Quaker living and writing in *post*-revolutionary Philadelphia than for an atheist free-thinker in *pre*-revolutionary England.

Assuming that—*pace* Fiedler—Brown's thoughts about the human condition can be identified as radical, does that make him a disciple of Godwin? I would want to contend that in his Gothic tales, Brown is as much arguing against Godwinism as in favor of it, making him neither a Godwin adept (like Smith), nor a down-right anti-Godwinian reactionary (as there were

so many at the time). If we can learn anything from Brown's biography, it is that in the 1790s he was to a large extent a loner, a wandering rhapsodist prone to speculative thought: there is no reason to assume that he was speaking on behalf of any group or party on either side of the ideological divide. In my view, what Brown is doing in his Gothic tales is taking such Godwinian principles as Truth, necessity, and the perfectibility of man for a particularly demanding test-drive: not to reject them but to see how far they would get us in combating the realm of evil and chaos that Brown clearly saw evolving all around him (varying from the threat of war to fear of Illuminati to the ravages of the yellow fever). In his novels he has Wollstonecraftian New Women fight for life and soul against Godwinian hero-villains that sometimes remind you of Caleb Williams, and sometimes of Falkland. In his non-fictional writings, he acts out—in language as much as in narrative—various roles, both radical and reactionary, scholar and dreamer, man and woman. Like Edgar Huntly, Brown strikes me as someone existing in “a wakeful dream” (*Edgar Huntly* 161)—simultaneously in one spatio-temporal sphere and in another.

If Brown was not merely trying to write a latter-day *Caleb Williams*, he certainly was not trying to transplant European Gothicism to America, either. For one thing, we know from his own testimony that he was well aware that by the time he came to it, the Gothic genre had been domesticated and popularized to such an extent that it had become submerged in a genteel reading culture, and hence rendered useless as a tool of ideological subversion. Thus, Brown explicitly positions his writings in a post-Gothic era when, in the preface to *Edgar Huntly*, he scoffs at his predecessors for having employed “Puerile superstitions and exploded manners; Gothic castles and chimeras” in an attempt to call forth “the passions and engaging the sympathy of the reader” (*Edgar Huntly* 3). If Brown's work, then, is in any way radically subversive, this subversiveness is unlikely to be lodged in the paraphernalia of the Gothic as such.

One of the most distinctive aspects of Brown's Gothic writings is its self-reflexiveness. More than any other Gothic writer before him, I want to contend, Brown appears to consciously manipulate the readers' responses to the text: *not* with the purpose to titillate or shock them (the prime concern of mainstream Gothic novelists), *nor* to make them critically review their moral or political beliefs (as Godwin and the other “novelists of purpose” did), but, I suggest, to undermine the readers' imaginative effort to read the text as an epistemological unit of meaning, purpose and design. I do not mean to say that

his fiction is metafictional as such; rather, it is self-conscious in its *effect upon the reader*, in that it seems to deliberately thwart the reader's suspension of disbelief. More than a mere expression of his awareness of the epistemological crisis of his age, Brown's use of the discourse of Gothic fiction—with all its proclivity to ellipsis, repetition, paradox, inconsistency and mystery—is an instrument of *conscious* subversion, questioning prevailing value-systems and the Western teleological ontology in which they are grounded. While it may be true that Gothic fictions in general implicitly “assault ideological conditionings” and question “the limits of art, social organization, politics, psychology and metaphysics” (Graham, *Gothic Fictions* 262), Brown's Gothicism not only signals—in Foucault's phrase—the discontinuity of traditional historical discourse, but *actively* seeks to undermine, or dismantle, the metaphysical tradition of logocentrism and historical cognition.

In order to effect this kind of displacement of systems of rational, cognitive signification, Brown is frequently seen to upset the conventional binary oppositions upon which so much of eighteenth-century writing and thinking depends, such as truth/falsehood; justice/injustice; rationality/madness; loyalty/betrayal; self/other. By reversing the privileged and suppressed elements of these binaries, Brown characteristically defamiliarizes the normal and normative while rationalizing the (seemingly) irrational—thereby hollowing out the reader's routine social behavior. It is this strategy of defamiliarization that gives Brown's Gothicism that peculiarly self-conscious quality.

That Brown was interested in transgressing the boundaries of the familiar and the unknown even at the outset of his career is clear from many (auto)biographical sources, for instance from the various notes he jotted down in a diary which probably belongs to the period when he was planning his first novel, *Wieland*—although he seems to be outlining the plots for several novels at the same time. In this diary we find Brown at one point trying out titles for the book he was working on: “Sky-Walk, or, the man unknown to himself”; “Wieland, or, the Transformation”; “Bedloe, or, the self devoted”; “Gorner, or, the dead recalled”—all of which are titles suggesting Brown was contemplating writing about a transgression or a cross-over into a beyond of some sort. Under the heading “Tales, passions pourtrayed,” Brown a little later lists the following phenomena he was apparently considering to use at some point: “Hallucination”; “sommnambulation”; “Mimicry”; “personal Similitude”; “Melanæma”; “Ventriloquizm”; “Dissimulation.” Later in the diary he lists the

following: “Miracles. Events produced by divine agency,” among which he mentions “Conception”; “Contravention of gravity”; “Revival”; “Turning water to wine”; “multiplying food”; “Healing frenzy”; “Restoration of life”; “prescience”; and “omniscience.” What interests me in all this is why Brown, a “pupil of Reason” and a devotee of Godwin’s creed of “rational anarchy” if there ever was one, was so attracted to issues and phenomena that seem to go beyond the rational and the known. What makes this even more intriguing is that Brown never employs these phenomena as so many elements in a purely Gothic, sensationalist setting, but as the counterpoints of an otherwise rational and realistic literary discourse. Thus several of Brown’s plots pivot on rare and mystifying, but ultimately perfectly explainable natural phenomena or psychic conditions which were much debated at the time both in medical publications and popular magazines. His first novel, *Wieland*, of course, deals with the phenomenon of ventriloquism and spontaneous combustion; *Ormond* deals with clairvoyance; and *Edgar Huntly* with somnambulism.

By the time he began composing *Edgar Huntly*, Brown had been interested in the phenomenon of somnambulism for quite a while. It was the main topic of his first novel, “Sky-Walk; or, The Man Unknown to Himself” (of which only a few fragments have survived), and of an early sketch entitled “Somnambulism” (first published in 1805, but probably written sometime between “Sky-Walk” and *Edgar Huntly*). Brown was by no means alone in his fascination with sleep-walking at the end of the eighteenth century. It was a topic widely discussed and frequently dealt with in contemporary medical treatises. The most sensationalist application of somnambulism was no doubt its use by Mesmer and his disciples, who used it as part of their healing method known as “animal magnetism.” Although it was generally considered to be a sign of disease, the exact nature and the causes of the affliction were hotly debated. Erasmus Darwin, for one, postulated in his influential treatise *Zoonomia; or, The Laws of Organic Life* (published in 1794) that somnambulism essentially arose from “an excess of volition” rather than from the suspension of it (Vol. 2, 337). The term “sleepwalking” was therefore a misnomer, according to Darwin, since, unlike someone who is asleep, a sleepwalker continues to respond to stimuli from external objects. It is not difficult to see why Brown, who had had direct access to Darwin through his friend, the physician Elihu Hubbard Smith, would be interested in this analysis of somnambulism: it provided him with the ideal framework for exploring the boundary between waking and dreaming, being and non-being, consciousness

and sub-consciousness. Because of its ambivalent nature (being a state between sleeping and waking, or both, or neither), somnambulism was the perfect trope for Brown to explore and problematize the system of eighteenth-century empirical signification.

Huntly's somnambulism, in effect, constitutes a radical rewriting of the Lockean concept of consciousness and selfhood. The self, Locke argues, is essentially a "conscious thinking thing"; without consciousness, there is no volition and no self. Crucially, Brown's subverting of Locke's concept of self pivots on his replacing the empiricist, absolute co-ordinates of place and time by relative co-ordinates, thereby in effect replacing Locke's essentialist self by a Kantian, proto-Bakhtinian dialogic self. While for Brown space and time continue to be indispensable forms of cognition, he shares with Bakhtin the notion that cognitive time and space are themselves shaped by the even more fundamental set of self and other. "We perceive the world," Michael Holquist interprets Bakhtin, "through the time/space of the self and through the time/space of otherness that can be gauged by differing positions of outsideness that are enacted as varying degrees of transgression" (*Dialogism* 35). Whereas Locke posits that the self is a "conscious thinking thing" which ceases to exist when consciousness ceases to exist (either temporarily or permanently), Brown's use of somnambulism in *Edgar Huntly* suggests that the self not only continues to exist while consciousness is suspended, but also that one's unconscious, instinctive self is an integral part of the full self—indeed, that the self is defined by the dialogic relation between one's conscious and one's unconscious self. And what is more, whereas for Locke, otherness was something associated with a self *outside* one's consciousness and therefore not an integral part of one's personal identity, Brown's notion of the unconscious is presented, or *performed*, rather, as a kind of *otherness inside*.

Using somnambulism as a performative trope for the spatio-temporal fluidity of identity, then, Brown's undercuts Locke's contention that "whatever past Actions [the self] cannot reconcile or appropriate to that present *self* by consciousness, it can be no more concerned in, than if they had never been done" (*Essay* 346). Edgar's conclusion at the end of the novel is less optimistic: "Disastrous and humiliating is the state of man! [...] How little cognizance have men over the actions and motives of each other! How total is our blindness with regard to our own performances!" (*Edgar Huntly* 278). By allowing his hero to regress into a raving, somnambulating caveman, Brown triggers the collapse of several of the conventional binary oppositions upon

which so much of the self-justification of the colonization of the North-American continent and the establishment of the bourgeois state was based (white/savage; man/animal; reason/instinct). That the inheritors of Ben Franklin's America were not amused by this message, will hardly come as a surprise; as a matter of fact, they would have denounced Brown as a radical, had more people actually bothered to buy and read his novels. As it happened, they were too busy consolidating their own Revolution. And with the age of radicalism over in Europe, what could Brown do? Like a prophet in the desert, he was left to preach to himself—a rebel without a cause.

“On or about April 1800 Charles Brockden Brown changed,” Steven Watts recently remarked—and he is by no means the only critic to do so (*Romance* 131). Having unsuccessfully battled against what Watts calls “the inexorable forces of marketplace individualism” since he first started out as a writer five years before, Brown quietly but suddenly retreated from radicalism, and opted for a life of stolid and composed bourgeois moralism. I hope to have made clear that there is another way of interpreting Brown's withdrawal from the barricades of radicalism; as, indeed, there is a different way of reading Brown's post-1800 epistolary novels—not (in Watt's words) as a “half-hearted stab at fiction writing [...] aimed at a popular audience” (*Romance* 132), but as a fascinating analysis of the constructedness of self, other and text (see Verhoeven, “Persuasive Rhetoric”). Besides, rebels, like maniacs, do not change: they disappear, like Clithero Edny (Huntly's *alter ego*), beneath the surface of public life—“seen no more” (*Edgar Huntly* 293).

W. M. VERHOEVEN

## WORKS CITED

- BROWN, Charles Brockden. *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker* (1799). Kent, OH: Kent State UP, 1984.
- CLEMIT, Pamela. Introduction. *St. Leon* (1799). By William Godwin. Oxford and New York: Oxford UP, 1994.
- DARWIN, Erasmus. *Zoonomia; or, The Laws of Organic Life* (1794). Preface by Thom Verhave and Paul R. Bindler. 2 vols. New York, AMS Press, 1974.
- DAVIDSON, Cathy. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. New York and London, Oxford UP, 1986.
- DUREY, Michael. *Transatlantic Radicals and the Early American Republic*. Lawrence, KA: U of Kansas P, 1997.
- FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel* (1960). Rev. ed. Harmondsworth: Penguin, 1984.
- GODWIN, William. *Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on Modern Morals and Happiness* (1793). Ed. Isaac Kramnick. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- . *St. Leon* (1799). Oxford and New York: Oxford UP, 1994.
- . *Things As They Are; or, The Adventures of Caleb Williams* (1794). Oxford and New York: Oxford UP, 1997.
- . *The Enquirer: Reflections on Education, Manners and Literature in a Series of Essays* (1797). New York: Kelley, 1965.
- GRAHAM, Kenneth W. *Gothic Fictions: Prohibition/Transgression*. New York: AMS Press, 1989.
- HIBBERT, Christopher. *Redcoats and Rebels: The American Revolution Through British Eyes* (1990). New York: Avon Books, 1991.
- HINDS, Elizabeth Jane Wall. *Private Property: Charles Brockden Brown's Gendered Economics of Virtue*. Newark and London: U of Delaware P, 1997.
- HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. London and New York: Routledge, 1990.
- KENNEDY, Roger G. *Orders from France: The Americans and the French in a Revolutionary World, 1780-1820*. New York: Knopf, 1989.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding* (1690). Ed. Peter H. Nidditch. Oxford: Clarendon P, 1975.



- SHAPIRO, Stephen. "Sublime Sex and the Spectacle of Education in Charles Brockden Brown's *Ormond; or, the Secret Witness*." Unpublished paper, delivered at the University of Groningen, The Netherlands, 19 May 1998.
- SMITH, Elihu Hubbard. *The Diary of Elihu Hubbard Smith*. Ed. James E. Cronin. Philadelphia: American Philosophical Society, 1973.
- TWOMEY, Richard J. *Jacobins and Jeffersonians: Anglo-American Radicalism in the United States, 1790-1820*. New York and London: Garland, 1989.
- VERHOEVEN, W.M. "'Persuasive Rhetorick': Representation and Resistance in Early American Epistolary Fiction." In *Making America/Making American Literature: Franklin to Cooper*. Eds A. ROBERT LEE and W.M. VERHOEVEN. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1996.
- WATTS, Stephen. *The Romance of Real Life: Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1994.



## Charles Brockden Brown, Enthusiasm and the Ghost of William Penn

*Edgar Huntly* (1799), Charles Brockden Brown's murder mystery involving Indians, panthers, caves and pursuits across Pennsylvania's craggy frontier, seems almost as timeless and mythopoeic as its landscape. Its only historical note is sounded during the denouement, where Brown reveals that the murderer of Waldegrave, Edgar's best friend and brother-in-law-to-be, was an Indian—an aggrieved member of a remnant of the Delaware nation, displaced from their land during the mid-eighteenth century. Sydney J. Krause has suggested that Brown sought to give the tale additional historical dimension by making the tree under which Waldegrave was murdered an elm. The tree, he argues, conjures up Penn's Elm, beneath which, according to local tradition, Pennsylvania's colonial founder, the Quaker William Penn, proclaimed a treaty of peace and amity with the Delaware in 1682.<sup>1</sup>

The suggestion is intriguing. Nevermind the fact that there may never have been such a treaty—for, as Krause notes, no historical proof of the ceremony has turned up. The legend was rooted firmly enough in both Quaker tradition and the popular mind that Robert Proud, Brown's former preceptor, mentioned it in his *History of Pennsylvania*, a work that Brown read and reviewed some months prior to writing *Edgar Huntly*. Whether or not Penn actually initiated such a treaty, under his regime the Quakers' relations with the Delaware tribes remained amicable and respectful. But over time the relationship unraveled. In 1737 Penn's debt-plagued sons John and Thomas conspired to cheat the Delaware out of a parcel of land just north of the original grant. (After failing to persuade the Delaware to sell, the Penns produced a fifty-year-old document in which the Delaware had apparently agreed to yield a tract equivalent to the amount of land a man could walk around in a day and a half; then the Penns hired trained runners to do the

“walking”—resulting in a land grab of more than 700,000 acres that came to be known as the Walking Purchase.) Krause writes, “Penn’s Elm, like Brown’s, became darkened by violence resulting from a breach of faith” and concludes that what lies buried beneath the elm in Brown’s novel is not just Waldegrave’s memory but Penn’s spirit of peace and trust.<sup>2</sup>

Krause’s intuitive reading makes much of what may be no more than a coincidence—that the tree associated with Penn and the tree in *Edgar Huntly* are both large elms. And since Penn is never explicitly alluded to in the novel, Krause’s inference rests rather precariously on this coincidence. (Waldegrave, it’s true, was a Quaker, so there is at least a context in which an allusion to Penn would resonate. But that in itself doesn’t establish the allusion.) On the other hand, his reading reinforces tensions already explicit in the tale and squares generally with recent expoundings of historical subtexts in Brown’s novels.<sup>3</sup> I would like to offer indirect support for Krause’s case that the ghost of William Penn hovers over the book, then to explore what Penn may have signified for Brown as the novelist labored to write a national fiction in the young republic.

William Penn, although never mentioned in *Edgar Huntly*, is mentioned in two other of Brown’s fictions: *Ormond* and the “Adini” fragment, an unfinished work included in William Dunlap’s biography of Brown.<sup>4</sup> Moreover, the key sequence enacted beneath the elm in *Edgar Huntly* echoes in several circumstantial respects the sequence in *Ormond* whose setting is associated with William Penn. Some time after Waldegrave’s murder beneath the elm, Edgar, we are told, returns to the tree at night and discerns a figure digging, then weeping. Coming back a second night to learn more about this suspicious figure, Edgar positions himself near a fence and witnesses much the same scene. Drawn obsessively into the action, he follows the suspect—the Irish immigrant Clithero—on the first of several wilderness treks that will upend and endanger Edgar’s life.<sup>5</sup>

Compare that sequence with this one from *Ormond*: Mr. Baxter, a night watchman in plague-infested Philadelphia, notices a suspicious light in the vicinity of his neighbors’ house. Thinking it might indicate criminal mischief, he perches on a fence, then watches, morbidly fascinated, while his neighbor, one Mlle Monroe, disposes of a corpse—M. Monroe, the latest victim of the plague—in a hole she has just dug in her yard. Baxter directly contracts the fever, infects his household and dies. The similarities of circumstance—a distraught European immigrant digging at midnight, an alternately suspicious,

solicitous and spellbound neighbor watching from atop or alongside a fence, the association of both scenes with recent deaths and with danger for the observer—link the two episodes sufficiently to invite examination of these and perhaps other shared motifs in the two novels. At present, however, let us simply note that the house the Monroses occupy “was one of the first erections made by the followers of William Penn. It had the honor to be used as the residence of that venerable person.”<sup>6</sup>

What is the ghost of William Penn doing in a tale about a young woman, Constantia Dudley, who is menaced by a yellow fever epidemic and then by an unscrupulous Illuminist bent on seducing her? There are no Indians in *Ormond* as there are in *Edgar Huntly*, so Penn’s role as a guarantor of racial amity cannot account for his presence. And while there is a nominal religious (though not Quaker) moral to the tale—the narrator blames Constantia’s nearly fatal self-exposure to Ormond’s wiles on her lack of religious training—it is broached almost offhandedly and never developed. Yet Brown is particular about the allusion: After Mlle Monrose flees the ancient house that belonged to Penn, Constantia, the protagonist, moves in.

Brown’s reference to Penn in the Adini fragment is trifling by comparison. But it offers another vantage point from which to examine the motif. Whereas the narrator of *Ormond* refers to Penn in conventional terms as “that venerable person,” the character in the Adini manuscript who mentions him, a gentleman named Mr. Ellen, refers to him as “that wild and incorrigible enthusiast.” (Ellen, a backporch philosopher, is expounding on the irony of cause and effect: “Columbus is exalted into heroship. A desperate pursuer of wealth is adored as the benefactor of mankind [. . .]. The same spirit it is that invests with the majesty of a sage legislator, that wild and incorrigible enthusiast William Penn.”<sup>7</sup>) We don’t know precisely what Brown’s attitude toward Penn was.<sup>8</sup> Krause’s interpretation of *Edgar Huntly* presupposes, however, that Brown saw Penn as an enlightened idealist whose just treatment of the Delaware succeeding settlers betrayed. What if instead, or even in addition, Brown saw Penn as an enthusiast?

The word, whose Greek root means “having a god within,” would certainly suit the leader of a sect whose key doctrine was that Christ, “the light,” is within everyone, and whose members, when they considered themselves spoken to by God, often pursued evangelical missions they knew would bring them whippings, imprisonment or death. Penn himself, while a young man, was jailed repeatedly for taking up the call to evangelize.<sup>9</sup> And

while historians as disparate as Daniel J. Boorstin and Robert Proud agree that he was not an enthusiast in his style of governing, the Pennsylvania Quakers as a whole certainly were. During their 75-year rule, Boorstin points out, they demonstrated an enthusiasm so pure it prevented them at times from carrying out the basic functions of government (self-defense, taxation, peacekeeping). Murderers went free because the Quakers, who objected to oath-taking, could not assemble a jury willing to be sworn in. Settlers on the western frontier died by the score when the French and Indian War broke out because the Quakers, with their belief in the divinity of all human beings, could not in good conscience raise a militia or appropriate money for arms. The crisis led them at last to abdicate rule. "Never has there been a better example," says Boorstin, "of the futility of trying to govern by absolutes, and of the price in self-deception paid by those who try to do so."<sup>10</sup> Brown, who was raised a Quaker, doubtless knew his people's history. Whether he associated their enthusiasm with Penn, though, is purely conjectural.

What is not conjectural is that the theme of enthusiasm pervades Brown's fiction, and in ways that recall elements of Quaker beliefs and history. By the late eighteenth century, as Jay Fliegelman reminds us,<sup>11</sup> the word "enthusiasm" had acquired a pejorative inflection. An enthusiast had come to mean not merely one filled with the spirit but one who confuses imagination with revelation. This usage calls to mind a range of protagonists in Brown's fictions. The most obvious, certainly, is Theodore Wieland, a devout Christian and family man, who hears a voice he believes to be God's instruct him to murder his family, and obeys it.<sup>12</sup> (Quaker literature is replete with instances of divine injunctions to undertake extreme missions; the Quakers even had a phrase, derived from Jeremiah, that conveyed the compulsion the addressee labored under: "the fire and the hammer." A literalization of the conceit, indeed, might account better than spontaneous combustion for the elder Wieland's fiery death.<sup>13</sup>) Is his faith being tested as the Biblical Abraham's was when Jehovah required the patriarch to sacrifice his son Isaac? Wieland, an alleged descendant of Christoph Wieland (a German mystic who wrote on the subject of "*enthusiasmus*") and the son of a lapsed evangelist whose strange death he associates with divine punishment, believes so. Brown in fact uses the word "enthusiast" (35) to describe him.

Brown likewise applies the word to Constantia Dudley. "One of the ingredients in her character," observes the narrator of *Ormond*, "was a mild and steadfast enthusiasm" (157). Constantia, unlike Theodore Wieland, is a

thoroughgoing rationalist; she does not for a moment imagine the voice of God enjoining any course of action. Neither does the atheist Ormond, who is also labeled an enthusiast. The two are enthusiasts, however, to the extent they embrace their principles with a fanatic inflexibility. Ormond carries his "sullen and ferocious principles" (free love, sincerity—140) so far that he indirectly causes another's death (his abrupt and brutally frank renunciation of his mistress, Helena Cleves, prompts her to commit suicide). Operating, moreover, under what Brown refers to elsewhere in the novel as "the enthusiasm of love" (207), he conspires to kill Constantia's father for opposing his courtship of Constantia. Less sensationally, Constantia displays an adamant—perhaps too adamant—virtue. That, at least, is what Brown's imagery suggests. After repulsing Ormond's attempt to rape her by stabbing him to death, she is depicted as unable to break out of her "snow-white" stone house, with its "ornaments of chastity" (265): "Shall I never be free from this detested prison?" she cries (289). Her virtue, Brown suggests, is a prison.

Edgar Huntly is another secular enthusiast. His initial rage toward Waldegrave's unknown murderer turns to sympathy as he discovers Clithero, the weeping somnambulist hagridden by guilt, who haunts the elm and who might be the murderer Edgar is seeking. After obtaining an interview, during which Clithero confesses not Waldegrave's murder but a self-defensive murder committed in Ireland, Edgar, a devotee of the Enlightenment—and, as Kenneth Kinslow reminds us, the Quaker<sup>14</sup>—ideal of benevolence, resolves to reclaim him from the guilt that grips him. Edgar tracks Clithero all night across wilderness terrain; follows him into caves and across chasms. The extent to which he hews to this almost evangelical mission makes it plain Edgar is in the grips of an enthusiasm almost as implacable as Theodore Wieland's.

The "enthusiasm" at the heart of these fictions, then, incorporates not only religious but emotional, philosophical and ethical obsessions. But perhaps the most pervasive enthusiasm Brown treats is political. He wrote his major works in 1798-9, years during which political fears and partisan contentions were cresting in America. France, our revolutionary ally and sibling republic, had imploded violently in 1793, dramatizing to many Americans the risks of our own republicanism, however institutionalized. Fears of radical conspiracy in America multiplied in the aftermath of the Reign of Terror. George Washington condemned the "democratic clubs" that sprang up after Citizen Genêt's controversial visit<sup>15</sup>; one John Robison alleged that the Bavarian Illuminati, who he believed had instigated the French Revolution, had

established cells in America.<sup>16</sup> Such hysteria led the Federalists to pass the Alien and Sedition Acts (1798), measures they used against the Antifederalists, whom they considered Jacobite sympathizers—and which the Antifederalists, in turn, denounced as reactionary attempts to abolish freedoms the country had been founded on.

Not surprisingly, some of these contemporaneous concerns are visible beneath the surface of Brown's fictions. Dubious aliens haunt his romances, beginning with the Illuminist Ludlow in *Memoirs of Carwin the Biloquist*. In *Wieland*, the presence of a mysterious, sweet-talking foreigner, Carwin, catalyzes a mortal rift between brother and sister—and this in a novel whose characters explicitly discuss the narrative technique of making “the picture of a single family a model from which to sketch the condition of a nation” (30). Clara Wieland, the young American narrator, exclaims at one point, in words that conjure up the partisan divisions of the time: “Murderers lurked in my closet. One resolved to shoot, and the other menaced suffocation.” (58) *Edgar Huntly* too features a suspicious alien—the Irishman Clithero—whose spirit is revealed to be savage and anarchic. (As Jared Gardner points out, the Irish, who staged their own revolution in 1798, were feared and distrusted almost as much as the French by Federalists, some of whom imagined them to be leagued. The most prominent target of the Sedition Act was the Irish Antifederalist congressman Matthew Lyon.<sup>17</sup>)

But surely *Ormond* affords the clearest example of a political subtext. Its key motif, the fever, was a standard late-eighteenth-century metaphor for revolutionary populism even before 1793, the year a deadly epidemic of yellow fever swept Philadelphia at the same time that the Terror scourged France.<sup>18</sup> (That summer, boatloads of refugees from an insurrection in St. Domingue, where the fever had also raged, poured into Philadelphia, reinforcing the association. Some Americans believed they brought the epidemic with them.<sup>19</sup>) Ormond, moreover, who in several respects personifies the fever<sup>20</sup>, is a “political enthusiast” whose “enthusiasm [. . .] bordered upon phrenzy.” (201) A member of the Illuminati, he pursues international political intrigues, one of which involves setting up a secret Illuminist colony in either Australia or America. (252) In the course of the tale, which was written only months after the XYZ Affair seemed to confirm the presence in America of French subversives,<sup>21</sup> Brown's American protagonist Constantia comes under the Frenchman's sway. In what is surely a postrevolutionary political allegory, he slays her father, claims gratitude and more for liberating her from his



constraints, then seeks at last, in the spirit of the 1798 Directory, to extort the tribute he deems she owes him.

Brown, then, paints a gallery of enthusiasts, a range of enthusiasms—but with the purpose, it would seem, of suggesting their core identity, as well as their contemporary relevance. Else, why clutter a drama about religious enthusiasm with hints of Federalist/Antifederalist political hysteria? or a political allegory with allusions to the “enthusiasm of love” and the ghost of William Penn? Consider the Baxter-Monrose subplot in *Ormond*. Mlle Monrose, we learn late in the tale, is actually Ormond’s sister, Martinette de Beauvais, a former French and American revolutionary. So committed a revolutionary is she that she has killed former friends in the name of liberty. Given this background, as well as the political connotations of the fever, her burial of the fever victim M. Monrose, that “venerable figure [. . .] of tarnished splendour,” (63) suggests a symbolic drama of regicide. But this drama transpires in the backyard of the Penn house. As Constantia moves into the house Mlle Monrose vacates, there to grow fond of the subversive Ormond, Brown seems to suggest that America is a theater of enthusiasms, one segueing to another.<sup>22</sup>

Brown was not the only one of his era to conflate disparate enthusiasms. Federalist rhetoricians, for instance, saw in France the epitome of a range of radical threats, from atheism to libertinism to Jacobinism. Thus the Reverend Timothy Dwight’s July 4, 1798, jeremiad, which alleged a French “contagion” abroad in America, asked, “Shall our sons become the disciples of Voltaire, and the dragoons of Marat; or our daughters the concubines of the Illuminati?”<sup>23</sup> But Brown seems inclined to widen the aperture, to suggest a *history* of ideals doggedly and dangerously embraced. Perhaps unwittingly embraced. His most revealing usage of “enthusiast” occurs in *Alcuin; A Dialogue*, when the eponymous speaker says, “The worst judge of his own conceptions is the enthusiast.”<sup>24</sup> With the possible exception of *Arthur Mervyn*, whose protagonist’s level of self-awareness virtually resists analysis, all Brown’s major romances feature protagonists who are fundamentally ignorant of themselves. That he was concerned with this theme from the start is suggested by his first novel, *Sky-Walk*, completed half a year before *Wieland* was begun, and printed but never published. The work has not survived (parts of it are presumed to have been incorporated into *Edgar Huntly*<sup>25</sup>), but its subtitle was “The Man Unknown to Himself.” Gender specificity aside, this subtitle would suit several of Brown’s fictions.

*Wieland* is the inevitable exhibit A. Theodore can't tell God's promptings from his own dark impulses. But his transformation, for all its drama, is finally less interesting and instructive than his sister's. Theodore's broodingly religious personality sets him apart from his family from the beginning; we are surprised but not altogether shocked when he is revealed as their murderer. Clara Wieland, by contrast, is a well-balanced young woman at the start of the tale. She becomes progressively unhinged, however, as strange voices that may be natural or supernatural, good or evil (voices ventriloquized, we later learn, by Carwin), threaten her sanity. "Ideas exist in our minds," she exclaims after a particularly disturbing dream, "that can be accounted for by no established laws." (87) After discovering her brother's agency in the murders, she worries, "What was my security against influences equally terrific and equally irresistible?" (179-180) Soon, in fact, a surprising propensity for violence *does* dawn on her. She thirsts for vengeance; flirts with, then prepares to attempt, suicide; and finally takes up a knife to protect herself from her demented brother come to kill her. "O insupportable remembrance!" she cries. "Hide it from me that my heart was black enough to meditate the stabbing of a brother." (223) Circumstantially speaking, she is blameless. Yet formalistically, she treads—to her amazement—in the footsteps of her unspeakable brother.

*Ormond* too pivots on the theme of self-awareness. Not long after Constantia meets Ormond, we are told that "his image occupied the chief place in her fancy." (157) Constantia, however, doesn't fully realize this; she fails generally to acknowledge the extent of her feelings. "A bias," we are told, "swayed her thoughts, though she knew not that they were swayed." (157) Unlike Clara, whose drama consists of her dawning understanding of how little she knows of her mind, motives, and dangerous propensities, Constantia remains essentially unaware of her mental and emotional processes, as well as of the ambiguities and ironies attending her conduct. She resolutely rejects Ormond's suit but continues to accept his attentions. When Helena, Ormond's spurned mistress, commits suicide and bequeaths to Constantia the estate Ormond had settled upon her—making Constantia, in effect, the heir of Ormond's favors—Constantia rationalizes this compromising circumstance ("It was a source of unbounded satisfaction on her father's account" [174]) and denies its influence. "It created no bias on her judgment," we are told, "at least, none of which she was sensible." (176) As the frustrated Ormond glimpses the psychodynamic behind her virtue, he accuses her of blindness: "Just now I

pitied thee for want of eyes: "Twas a foolish compassion. Thou art happy, because thou seest not an inch before thee or behind." (255) Constantia listens to his assessment and to his subsequent cryptic warning about a disaster that awaits her, then removes by herself to a lonely retreat in the country. As if to set herself up for disaster.

*Edgar Huntly*, though, is Brown's ultimate dramatization of the self-deceived enthusiast. The theme is set forth early on, when Edgar, looking back on his experiences as he begins recounting them for his wife in a letter, remarks on his "ignorance of myself and of mankind" (6). It is figured forth in the motif of the somnambulist going about his business as if awake. And it is reiterated when Edgar states, "How total is our blindness with regard to our own performances" (278). If, as Alcuin avers, "the worst judge of his own conceptions is the enthusiast," then Edgar Huntly is the enthusiast par excellence.

The Edgar who seeks to reclaim Clithero from a corrosive guilt is a paragon of benevolence. But the Edgar who returns from the wilderness half naked and with blood on his hands is a virtual savage; his own mentor doesn't recognize him. His transformation carries awful implications. The first half of the book, that focusing on Edgar and Clithero, establishes enough parallels between the two young somnambulists to prepare us for the worst. The second half dramatizes Edgar's regression. After awakening in darkness, slaying a panther with a tomahawk and drinking its blood, he makes his way, as if through layers of sleep, to the mouth of the cave he has been immured in, where he finds a party of sleeping Indians. Before the day is up he kills all five braves. The killings, as John Cleman has observed, are not equally justifiable.<sup>26</sup> Each successive killing is more brutal, less discriminate and defensible, than the previous. The first is self-defensive and unavoidable. The next three are defensive but avoidable; they are fueled, moreover, by Edgar's reasonable but mistaken belief that the braves have killed his family. The last, performed with bayonet as well as bullet, is gratuitous, and shows Edgar under the sway of a compulsion.

So, at least, the reader is likely to conclude. To Edgar, however, the killing is initiated by accident and is completed at the dictates of—benevolence. He has no sooner resolved to shun killing than he spots an Indian at a distance. The Indian does not see him, so Edgar is in no danger. Nevertheless, he cocks his piece—an action that, predictably enough, forces his hand: "I did not reflect that in moving the spring a sound would necessarily

be produced sufficient to alarm him" (201). Obligated, as it were, to defend himself, Edgar shoots, wounding the brave. Then, hearing the victim's moans, he reasons that mercy dictates killing him. He shoots again but misses, then completes the job with his bayonet. At the start of the tale Edgar's benevolence edifies; after this grisly bushwhacking, it appalls. Abetted by reason, benevolence serves to mask rather than rebuke dark urges; to whitewash dark acts.

*Edgar Huntly*, then, is about the primacy of the unenlightened self and the propensity of the mind to cover its tracks, using ideals and rationalizations as leafy boughs. And there's a corollary. Communities and polities function much as individuals do. The settlement Edgar returns to after his wilderness ordeal proves less civil than savage: Farmer Selby, cudgel in hand, drunkenly abuses his wife, all the while raving as if *she* were attacking *him*; Dr. Sarsefield, pleading benevolent motives, refuses to treat Clithero, who is found mangled by Delawares: "To prolong his life would be merely to protract his misery" (277). The community seems as self-deceived as Edgar and Clithero; as driven by compulsions it prefers to remain blind to.

Brown's young protagonists, unaware of their violent potential and of the dangers inherent in the enthusiasms they embrace, personify Brown's fears for the young republic. *Edgar Huntly* in particular dramatizes how gradual and seamless the descent from sanity into savagery can be and how an individual's or a society's principles can mask that descent. In its closing chapters Brown all but universalizes the somnambulistic impulse and the psychodynamics it is bound up with. Krause's reading of the book seconds these wider implications. Penn's Elm summons up an ironic instance of Quaker deceit and self-deceit that backlights Edgar's (and his society's) somnambulism<sup>27</sup>, even as it backlights Brown's deposition of a cornerstone Quaker/Enlightenment ideal (benevolence). Nor were the Quakers' ideals tangential to "the condition of our country," which, the novel's Preface makes plain, is Brown's ultimate concern. (3) The Quakers, Daniel Boorstin observes, possessed "a set of attitudes [equality, liberty, tolerance] which fit later textbook definitions of American democracy."<sup>28</sup> In key respects, they were us.

But whether or not Brown's elm is Penn's Elm, we are obliged, I think, to reckon with the motif of the enthusiast in Brown's fiction, and with Brown's treatment of enthusiasm not as a psychological curiosity but as an endemic and fatal flaw—one whose dangers, he implies, America was asleep to. "The great new problem of the era after 1750," Russel B. Nye has noted, "became *self-*

understanding, *self-knowledge*.”<sup>29</sup> Not to know ourselves, as individuals and as a nation that aspired to self-rule, was surely to walk, as so many of Brown’s enthusiasts do, in darkness. At the end of *Edgar Huntly*, Clithero—yet another enthusiast characterized by “inflexible . . . principles” (59) and a sleepwalker’s self-ignorance—is revealed to be a lunatic bent on mayhem and beyond recall. And yet the readiness with which Dr. Sarsefield, after capturing him and confining him with shackles, takes it upon himself to be Clithero’s “tyrant” (261) is almost as disturbing as Clithero’s mania. Brown leaves us with this dilemma—and with the sense that, although Waldegrave’s murder has been explained, the community at large cannot afford to sleep easier for it.

Bill CHRISTOPHERSEN

#### NOTES

1) Sydney J. Krause, “Penn’s Elm and *Edgar Huntly*: Dark ‘Instruction to the Heart,’” *American Literature* 62 (Sept. 1994):463-4.

2) *Ibid.*, 464, 470, 473.

3) See, for example, Shirley Samuels, “Plague and Politics in 1793: *Arthur Mervyn*,” *Criticism* 27 (1985):225-246; and “*Wieland*: Alien and Infidel,” *Early American Literature* 25 (1990):46-66; Robert S. Levine, *Villainy and Conspiracy* (New York: Cambridge University Press, 1989); Bill Christophersen, *The Apparition in the Glass: Charles Brockden Brown’s American Gothic* (Athens, Ga.: U of Georgia P, 1994). Jared Gardner presents the most thoroughgoing historical reading of *Edgar Huntly*: “Alien Nation: *Edgar Huntly*’s Savage Awakening,” *American Literature* 66 (Sept. 1994):429-461.

4) William Dunlap, *The Life of Charles Brockden Brown: Together with Selections from the Rarest of His Printed Works, from His Original Letters, and from His Manuscripts before Unpublished*, 2 vols. (Philadelphia: James P. Parke, 1815).

5) Charles Brockden Brown, *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, 6 vols., gen. ed. Sydney J. Krause (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1977-87), 4: *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker* (1984), ed. with Historical Essay by Sydney J. Krause. All citations to this work will appear in parentheses within the text.

6) Brown, *Works*, 2: *Ormond; or The Secret Witness* (1982), ed. with Historical Essay by Russel B. Nye, 63. Future references to this work will appear in parentheses within the text.

7) Dunlap, *Life*, 2:153. How reasonable is Ellen’s characterization? Perhaps the most that can be said by way of assessment is to note, as biographer Harry Emerson Wildes does, that Penn was a “paradoxical” figure, a “complex and contradictory” personality—enough of a Rorschach blot, in other words, to invite a range of interpretations. (*William Penn* [New York: Macmillan, 1974], 1-2.)

8) The only mention Brown makes of Penn in his nonfiction is in a review of Robert Proud’s *History of Pennsylvania*. Proud, a Quaker himself, treats Penn as a model of benevolence,

circumspection and sincerity, and Brown, who was Proud's pupil and remained his friend for life, does not dispute the characterization. But he acknowledges, and advises the reader to make allowance for, the historian's bias. (Charles Brockden Brown, *Literary Essays and Reviews*, eds. Alfred Weber and Wolfgang Shafer [Frankfurt: Peter Lang, 1992], 26.)

9) Joseph E. Illick, *Colonial Pennsylvania: A History* (New York: Charles Scribner's Sons, 1976), 6.

10) Daniel J. Boorstin, *The Americans: The Colonial Experience* (New York: Vintage Books, 1958), 33-63, especially 42 and 47.

11) Jay Fliegelman, Introduction to *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist* (New York: Viking Penguin, 1991), viii.

12) Brown, *Works*, 1: *Wieland, or The Transformation: An American Tale; Memoirs of Carwin the Biloquist* (1977), with Historical Essay by Alexander Cowie. All references to this work will be included in parentheses within the text.

13) Brown suggests that the elder Wieland's mysterious death by fire may be a case of spontaneous combustion. But one detail jars: Wieland's arm has been smashed. "His right arm exhibited marks as of having been struck by some heavy body" (18). Is that how spontaneous combustion works? Rather, Brown's depiction calls to mind Jeremiah 23: 29: "Is not my word like as a fire? saith the Lord; and like a hammer that breaketh the rock in pieces?" This yoked image signifying divine inspiration and compulsion pervades Quaker literature, usually in connection with the subject's felt command to testify. The evangelical Quaker Henry Fell, for example, in a letter to his wife Margaret (February 19, 1657), wrote "The Lord's word was a fire and a hammer in me" (Swarthmore Hall collection of Quaker Manuscripts). The elder Wieland considers himself under a divine injunction to evangelize—an injunction he has failed to comply with for years.

14) Kenneth J. Kinslow, "Quaker Doctrine and Ideas in the Novels of Charles Brockden Brown" (Dissertation, University of Notre Dame, 1978), *passim*.

15) John C. Miller, *The Federalist Era* (New York: Harper, 1960), 160-61.

16) John Robison, *Proofs of a Conspiracy against All the Religions and Governments of Europe, Carried on in the Secret Meetings of Free Masons, illuminati and Reading Societies* (New York: George Forman, 1798), 15, 159.

17) Gardner, "Alien Nation," 436-7.

18) Benjamin Rush, for instance, in "The Influence of the American Revolution" (1789), spoke of "the contagion of rebellion." (*The Selected Writings of Benjamin Rush*, ed. Dagobert D. Runes [New York: Philosophical Library, 1947], 407.) *The Federalist Papers* contains many like images.

19) See David Lee Clark, *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America* (Durham, North Carolina: Duke UP, 1952), 161.

20) Brown remarks that the fever typifies "evils, political and physical" (35); Ormond is a political schemer and a seducer. Ormond's disregard for the ordinary distinctions of class reprises the arbitrary progress of the epidemic and the "terror with which all ranks appeared to have been seized." (35) His foreign extraction furthers the analogy. Insidious and seemingly omnipresent, Ormond penetrates people's thoughts the way the plague penetrates their bodies' defenses. The plague incarnate, he is an indiscriminate killer.

21) Gardner, "Alien Nation," 433.

22) In this connection, consider the ways in which Ormond is a kind of evil twin to William Penn. By standard accounts, Penn personified benevolence and sincerity; Ormond pretends to both but personifies self-interest and duplicity. Penn was a Christian enthusiast; Ormond is an atheist of whom Brown remarks: "Enthusiasm was added to disbelief, and he not only dissented but abhorred." (180) Penn founded a colony of Quakers in America; Ormond's "visionary sect" of Illuminati pursues a "colonizing project" in either Australia or America. (252) Penn is renowned for his peaceful relations with the indigenous tribes of America. Ormond's defining moment, which the narrator apprises us of only late in the text, is his enraged onslaught against a group of Turks, an exploit that ends with five of their heads dangling from his saddle horn.

23) Timothy Dwight, "The Duty of Americans in the Present Crisis" (New Haven, Conn.: Thomas and Samuel Green, 1798), 13, 21.

24) Brown, *Works*, 6: *Alcuin: A Dialogue and Memoirs of Stephen Calvert* (1987), ed. with Historical Essay by Robert D. Arner, 36.

25) Donald A. Ringe, *Charles Brockden Brown* (New York: Twayne, 1966), 24.

26) John Cleman, "Ambiguous Evil: A Study of Villains and Heroes in Charles Brockden Brown's Major Novels," *Early American Literature* 10 (1975):208-10.

27) Brown, in a political pamphlet published in 1803, caricatures the United States as being asleep to various dangers in its midst: "It is time to awaken," his persona exhorts. "Should this fatal sleep continue, . . . fortune will have smiled in vain." (*An Address to the Government of the United States on the Cession of Louisiana to the French, and on the Late Breach of Treaty by the Spaniards, including a translation of a memorial, on the War of St. Domingo, and the Cession of Mississippi to France, drawn up by a Counsellor of State* (Philadelphia: John Conrad and Co., 1803), 18.

28) Boorstin, *Colonial Experience*, 33.

29) Russel B. Nye, *The Cultural Life of the New Nation* (New York: Harper, 1963), 23-4.





## **Trickster Storytelling in the Post- Revolutionary Period: Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker* (1799)**

In her lucid investigation of "Charles Brockden Brown and the Frontiers of Discourse" Elizabeth Jane Wall Hinds states that

Placed within either a literal or figurative wilderness, Brown's narrators find themselves unable to construct narrative out of chaos, unable to conform their stories to conventional fictional structures. They produce instead discursive forms of terror-inspiring incoherence [...] Without explicit, or even implicit causal connections, Brown's novels take place at the frontier of prose narrative, beyond narrative conventions of causality and motivation. (Hinds 109-110)

Hind's observations together with Philip Young's devastating appraisal of Brown's contribution to the rise of the American novel, "Born Decadent," circumscribe a problem critics have had with a writer who apparently does not fit into a type of literary history as systematically proceeding from simple to more sophisticated themes and forms. In opposition to some of the notions of the nature and purposes of literature prevalent in the post-revolutionary period, Brown transplanted not only Gothic elements but also European models of highly intricate narrative perspectives and plot structures such as Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1760-67) to America. Such acquisition of the usable past combined with the liberal application of knowledge about the human psyche, as, e.g., acknowledged by James Madison in *The Federalist No. 10*, has inspired recent criticism to assume that, in the light of the novel's turn to the radically subjective perspective, of its responses to 20th century epistemology or its postmodern self-reflexivity and dialogic qualities, Charles

Brockden Brown paradoxically did not start American novel writing at the beginning.<sup>1</sup> In his *Revolutionary Writers. Literature and Authority in the New Republic 1725-1810* Emory Elliott classifies Brown as “far ahead of any other American writer of his time in his themes and in his literary experimentation”. (Elliott 269-270) And Jeffrey Rubin-Dorsky’s more precise statement complements Elizabeth Jane Wall Hind’s radical observations:

[...] long before it became a fashionable critical notion, Brown posited the belief that the self was basically unknowable, indeterminate; the more we look for an inevitable order within, the more we discover the basic rule of fragmentation. (Rubin-Dorsky 22)

These critics fulfill the prophecy of Leslie Fiedler, who had retrieved Brown as a relevant American writer in 1960: “Brown remains in an odd way a living writer, because of the polemical tone which a discussion of his work necessarily still assumes” (Fiedler 153).

Under the premise that the merits of his texts also allow a reading without the context of the post-revolutionary period,<sup>2</sup> I will argue that the themes and, even more so, the modes of presentation of *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker* (1799) document a dialogue between author and the contemporary prejudices against the novel, suspecting it of distorting reality, distracting readers from more useful tasks or of practicing an English genre. (See Davidson 38-54.) As the novelist had to compete with politicians, lawyers and other professions for the control of language, this dialogue was a necessary strategy of survival.<sup>3</sup> Under such unfavorable circumstances Brown had to develop a skillful method of consent and dissent paying homage to public suspicion and demands but also evading them to pursue his own ideas. Critics like Jane Tompkins, Emory Elliott, Michael Warner, and Christopher Looby, who in the wake of William L. Hedges’s “Charles Brockden Brown and the Culture of Contradictions” have explored the contextual significance of Brown’s novels, have conspicuously neglected *Edgar Huntly*. Robert S. Levine hints at the sources of their dilemma:

Brown’s literary career writ large constitutes a dialogue without an authoritative center in which various positions at different times move into prominence. Responsive to a range of cultural discourses and typically decentering his narrative authority so that we are never quite sure of his “own theories,” Brown

stands, in Bakhtin's terms, as one of the most aggressively "dialogical" of America's early national writers.<sup>4</sup>

In a creative outburst Brown published six novels within three years and, like the Black writers Charles W. Chesnutt and Jean Toomer, much later but also in search of an audience, quite abruptly stopped writing novels and restricted himself to the editing of magazines and the production of political pamphlets.<sup>5</sup> Biographers have explained this with the change of the author's political views and his poor health. I am proposing that the disappointing sales of his books and the time and energy-consuming hide-and-seek in a cultural landscape still shaped by the modest Puritan allowances for literature, the public rhetoric of rationalism and nationalism, the notions of the writer as moral instructor and political agitator,<sup>6</sup> and tensions illustrated by Thomas Jefferson's revolutionary stand, his encyclopedic cataloguing of the wonders of the visible world, his efforts to fix the new political and cultural realities in national emblems, and his neo-Puritan warning against reading fiction as resulting in "a bloated imagination, sickly judgment, and disgust towards all the real businesses of life" (Jefferson 1411), considerably influenced Brown's career.

Taking William L. Hedges's paradigm of the writer of the post-Revolutionary period "as something of a displaced person" in "a time of deep uneasiness"<sup>7</sup> as a starting point, I will examine the author's preface and those passages in the first three chapters of *Edgar Huntly* in which the narrator reflects on the act of mediation. Michael Gilmore has observed that

Brown's work has few peers in its almost obsessive attention to speaking, hearing, reading, and writing. His novels teem with misplaced and discovered manuscripts, characters compulsively pouring out their life stories while other characters listen avidly, intercepted letters and overheard conversations, plagiarisms, forgeries, and verbal mimicries. (Gilmore 646)

Edgar's theory and practice of narration introduces basic patterns of interaction between perspective, characterization, constellation of figures, plot, and theme which will be investigated closely to the point where Clithero replaces him as narrator. In the second part of my study the protagonist's efforts to remain in control of his story and the function of the conclusions of the novel will reveal striking parallels and contradictions between *Edgar Huntly* and Charles Brockden Brown's strategy of multiple responses to the

demands of the spirit of post-revolutionary times.<sup>8</sup> Critics have underrated the subjective perspective as playing a key role in the writer's subversive attempt to define a space for himself. Paul Witherington, as one of the few exceptions, has suggested that "In many ways, American literature survived and prospered by this internalization, by going underground in a cultural sense."<sup>9</sup>

In his prefatory "To the Public" Brown starts this "internalization" by foreshadowing the themes of his novel. After accepting the role of a "moral painter" providing "amusement to the fancy and instruction to the heart" (3)<sup>10</sup> and the rejection of the English models, he pleads for American cultural emancipation. Consequently, his own novel is advertised as exhibiting "a series of adventures, growing out of the condition of our country, and connected with one of the most common and the most wonderful diseases or affections of the human frame" (3). The two themes are related to each other through the qualities of the unsuspected, of being under the spell of some uncontrollable power. In the last paragraph "the incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness" (3) are named as perfectly meeting these criteria and as calling forth the passions and engaging the sympathy of the reader, by means hitherto unemployed by preceding authors" (3).

As the subtitle *Memoirs of a Sleep-Walker* indicates, *Edgar Huntly* features an autobiographer setting down his recent disturbing experiences in a vaguely dated letter of 27 chapters. His characterization as a sleep-walker undermines his authority as it requires other witnesses and narrators to fill in the gaps of subconscious activity. His credibility is further impaired when we discover that he will not have the last word. It is Sarsefield's farewell letter in response to Edgar's two communications which will conclude Edgar's story and the novel. Mary Waldegrave, the recipient of the long letter, is deeply involved in the story as the sister of the murdered man, as the person whose dowage will be taken away from her, and as Edgar's fiancée. Thus the writer has many reasons to calculate his report for effect. And he is no newcomer to this situation as he had to edit the pain(e)ful letters of Mary's brother before handing them over to her, to avoid her exposure to crude reality. This information, given much later in the book, and the medium itself only vaguely suggest a narrator in charge of his materials either as honest confessor or clever manipulator.

Instead of establishing a reliable perspective from the beginning, Huntly admits that he is still struggling with his experience. By far exceeding the conventions of the modesty topos, he stirs up an argument on the necessary

spatial and chronological detachment and explains the date of composition of his letter by his strong “fears,” “wonder,” and “hopes” preventing the “repose” he has found now. This relative certainty is at once frustrated by the dilemma that his current repose, pre-requisite for the task of “recalling” and “arranging [...] with order and coherence” either will be hard to sustain while trying to render a tale of “indistinctness and confusion,” or may not adequately reproduce it:

In proportion as I gain power over words, shall I lose dominion over sentiments; in proportion as my tale is deliberate and slow, the incidents and motives which it is designed to exhibit will be imperfectly revived and obscurely portrayed. (5-6)<sup>11</sup>

Adding yet another obstruction to his project, Edgar discusses the advantages of oral and written storytelling considering the word and the pen far inferior to the tongue combined with looks and gestures.

Before approaching “the drama [...] brought to an imperfect close, and the series of events that absorbed [his] faculties” (5), Edgar resets himself on the track by defining the central event and the purpose of his letter:

Let me place in order the incidents that are to compose my tale. I need not call on thee to listen. The fate of Waldegrave was as fertile of torment to thee as to me. His bloody and mysterious catastrophe equally awakened thy grief, thy revenge, and thy curiosity. Thou wilt catch from my story every horror and every sympathy which it paints. Thou wilt shudder with my forboding and dissolve with my tears. As the sister of my friend, and as one who honours me with her affection, thou wilt share in all my tasks and all my dangers. (6)

These fairly confusing and, as the reader will find out later, somewhat misleading statements simulate an atmosphere of intimacy. They pretend authority by prescribing a response to the tale, namely Mary’s identification with him, not the least on the strength of his storytelling. This constellation prepares the reader as an intruder for gaps, e.g. created by the common knowledge of writer and recipient. Brown’s recourse to the letter is justified by the loose social structures in this frontier setting, which offers only limited authorities and audiences. Its privacy is of dubious value as in the novel letters will be misplaced or/and read by the wrong persons. Considering this danger and denying it, Bill Christophersen has said: “*Edgar Huntly* implies that the

ultimate purpose of writing is not revelation but self-justification” (Christophersen 152), which, of course, can be both private and public.

This reader observes a narrator featuring himself as the deeply involved private eye in a conventional mystery plot, in full control of events and in total consent with Mary Waldegrave. Yet, after a short while, he will learn that his resumption of the case was a digression from his regular pursuits and that he will have to struggle with a rival murder plot. These contradictions indicate that Edgar does not possess sufficient energy to maintain a firm grip on events which are reproduced in simple chronological order, adding one episode to another without retrospectively creating coherence where Edgar actually could not see any at the time.

Edgar’s largely futile efforts to exert control over his story of victimization through other persons, circumstances, and his own character, his constant stumbling over himself in the first episodes set a pattern for the remainder of the text and influence its interpretation as a novel of achieved but rejected initiation. Edgar is drawn into the investigation of a murder by the revival of his emotions through a particular setting, and his progress is caused by faulty conclusions. His mood on the “nocturnal journey in districts so romantic and wild as these, through which lay my road, was more congenial to my temper than a noon-day ramble” (7) makes him reenact his emotions immediately after the foul murder suspending the healing effects of “time and reason” which had brought him back to “the dictates of duty and discretion” (8):

I recalled his features, and accents, and gestures, and mused with unutterable feelings on the circumstances of his death. My recollections once more plunged me into anguish and perplexity [...] Now, by some unseen concurrence of reflections, my thoughts reverted into some degree of bitterness. Methought that to ascertain the hand who killed my friend, was not impossible, and to punish the crime was just. That to forbear inquiry or withhold punishment was to violate my duty to my God and to mankind. (7-8)

This passage already encloses the rationalization of a highly emotional situation within the framework of one discourse colliding with another. Contributing to the reign of justice in the Pennsylvania borderlands, overdefined as “duty to my God and mankind,” keeps him from returning to his uncle’s farm, his submission to the “dictates of duty and discretion” obviously suggesting to let bygones be bygones. Thinking of the consequences

of his abandonment of the road which “led a different way” (9), above all the subsequent loss of his social status and the “light [...] burst upon [his] ignorance of [himself] and of mankind” (6), Edgar has every reason to perceive “duty” as an ambivalent term. Writing down his story, he tries to contain the irrational side of his character by explaining his activities as purposeful and ruled by his loyalty to civic virtues. Still, these strenuous rationalisations fail miserably as the following episode illustrates:

Lately I had viewed this conduct with shame and regret; but in the present state of my mind, it assumed the appearance of conformity with prudence, and I felt irresistably prompted to repeat my search. [...] Nothing can be pleaded in extenuation of this relapse into folly. My return, after an absence of some duration, into the scene of these transactions and sufferings, the time of night, the glimmering of the stars, the obscurity in which external objects were wrapped, and which, consequently, did not draw my attention from the images of fancy, may, in some degree, account for the revival of those sentiments and resolutions which immediately succeeded the death of Waldegrave, and which, during my visit to you, had been suspended. To linger a few moments in this shade; to ponder on objects connected with events so momentous to my happiness, promised to me a mournful situation. (8-9)

Comparing this reluctant detective, appointed by his moods and unrequited emotions, with Edgar Allan Poe’s master of ratiocination, Auguste Dupin, reveals Edgar’s incompetence. He seems to have much more in common with Poe’s mad and criminal involved narrators from his tales of horror anxiously trying to compose their stories of perceptions and emotions gone wrong. Even Poe’s troubled sleeper and voyager Arthur Gordon Pym who asked Mr. Poe for help to write down his experience comes closer to Edgar than Auguste Dupin.<sup>12</sup>

In this emotional turmoil Edgar witnesses the half-naked and crying Clithero digging under the “fatal Elm” (7), a scene “mysterious and obscure [...] of such mighty anguish, such heart-bursting grief” (10-11), and immediately concludes that “it was connected with the fate of Waldegrave, it led to a disclosure of the author of that fate” (10). In the same moment he suppresses his detective spirit by crying with the suspect: “My caution had forsaken me, and instead of one whom it was duty to persecute, I beheld, in this man, nothing but an object of compassion” (11). Within three pages Edgar gives up the objective for the subjective component of his case for the second

time. Furthermore, its instant rational solution is prevented by the other man's sleep-walking. In this scene Edgar lacking protection from a firm character exposes himself to another man's story exerting the fatal attraction of unadmitted but strongly felt parallels to his own, thus triggering off curiosity, compassion, self-exploration, and self-pity.

Chapters 2 and 3 in which Edgar follows up his new evidence and attractions intensify the peculiar interaction between his efforts to act according to rational design, his eventual digression, and final rationalization: "It seemed as if the maze was no longer inscrutable. It would be quickly discovered who were the agents and instigators of the murder of my friend" (15). In spite of the strong emotional impact of the scenes, Edgar is perfectly rational in taking the man under the elm as his chief suspect as even Clithero can confirm at the end of his confession: "The conduct that you have witnessed was that of a murderer. I will not upraid you for your suspicions, though I have bought exemption from them at an high price" (89). However, Edgar is unable to develop and maintain the proper balance of involvement and detachment to solve the case and to expose himself as an agent of the public system of justice, though the extension of benevolence was counted among the civic virtues in Brown's Pennsylvania. The only distance he can establish is that of the benevolent father who sees the crime committed as a family affair, takes matters into his own hands, and accepts mere remorse as sufficient indication of order restored. The subjective perspective and the continuation of the story reveal that even this attitude is part of Edgar's system of rationalization that strives to transform folly into publicly tolerated behavior.

On this rational basis Edgar takes the liberty of confessing to Mary other motives for his strong engagement. Besides an "eagerness" (17) for knowledge—also to be counted among the civic virtues—, he admits to be "stimulated by an ungovernable curiosity" (28) generating enjoyment and great pleasure. Borrowing from current national and Quaker terminology, he sees himself as conducting an "experiment" (16, 31) testing the precarious territory of tensions between self-serving human instincts and common wealth already explored by the Puritan colonists and the Founding Fathers. He places himself, victim, and suspected murderer on the same level when he tells Clithero: "You are no stranger to the light in which I viewed this man [...] I might see reason to embrace the assassin as my best friend. Be comforted!" (32) But his anticipation of Clithero's confession instantly collapses this half-hearted effort



of rationalization: “I seemed as if I were on the eve of being ushered into a world, whose scenes were tremendous, but sublime” (33).

This relapse can be observed in a series of surprising transformations, parallels, and reversals making characters and plot fluid. Like Edgar Clithero turns out to be an ‘imperfect sleeper’ (16, 22) and a person tending to “musing and melancholy deportment” (25), who also “hailed, with pleasure, the approach of the night” (16) in which primary passions can have their way. On their night rambles they totally isolate themselves from all other human company. When Edgar asks his suspect to confess relentlessly, he deliberately closes the distance between them though keeping up the “patriarchal scheme” (14): “I am no stranger to your gnawing cares. To the deep and incurable despair that haunts you, to which your waking thoughts are a prey and from which sleep cannot secure you” (31).

This extraordinary attention is not yet motivated by Edgar’s awareness of his own sleep-walking as his unenlightened comments prove: “He [Clithero] seemed like one, whom an effort of will, without the exercise of locomotion, had transported hither, or made visible” (17-18). Yet, as he will find out the next day, Clithero knows much more about his own temporary loss of control than Edgar about his. Investigating another person provides more and more opportunities for a fascinating self-exploration, for which Edgar’s previous destabilization of character, especially that of the superior detective and narrator, is a pre-requisite.

This becomes even more apparent in the reversals of these introductory chapters: in his two pursuits through the wilds of Solesbury the persecuted man serves as a guide who, on the first journey, makes Edgar mobilize his entire physical strength to conquer obstructions, whereas on the second trip, he follows Clithero like a sleepwalker ignoring the natural scenery:

I disdained to be outstripped in this career. All dangers were overlooked, and all difficulties defied. I plunged into obscurities, and clambered over obstacles, from which, in a different state of mind, and with a different object of pursuit, I should have recoiled with invincible timidity. (23)

With Clithero, Edgars enters a terrain both familiar and unfamiliar to him, where, paradoxically, he as easily loses orientation as he is able to find his way out. It is circular and cut through by a valley; it has very distinct features but is also a maze of subterranean caves. When he approaches the Elm

together with Clithero, he finds that “This object had somewhat of a mechanical influence upon me” (29) which recalls his own conclusion that a criminal might “be detected hovering near the scene of his offenses” (9). Clithero, as the more stable person, even interprets Edgar’s state of mind as “Some sudden indisposition” (29) though he obediently follows him. Both reenact the movements of the previous night with reversed roles.

Within his letter to Mary, Edgar informs his friends about his activities, listens to their tales about Clithero, makes his suspect listen to his attempts to solve the case, and is finally prepared to listen to Clithero’s story which is supposed to fill all the gaps in the previous stories, and thus to conclude his mission. He grants Clithero the same temporary detachment and repose he claimed for himself. Thus, for the next five chapters, Clithero replaces Edgar, i.e., Mary listens to another storyteller, as Edgar’s alleged rationality and phenomenal memory enable him to render Clithero’s confessions without editing. An unstable narrator, at times authoritarian but without true authority, who will gradually identify with another character, is easily silenced.

Edgar is told the paradigmatic immigrant’s story whose protagonist set out for America to leave behind the oppressions of Europe.<sup>13</sup> Clithero’s hope to liberate himself from his Irish entanglements turns out an illusion, and he joins the gallery of people only apparently in control of their actions. First of all, his past keeps on exercising a strong influence on his sleepwalking nights. Secondly, he wrongly trusts in the singularity of his strategy, not knowing that the people figuring prominently in his past would also emigrate to America and thus close in on him again. And thirdly, Edgar Huntly’s pursuit based on erroneous conclusions forces him to confront his past.

On the one hand, Clithero’s story seems to deprive Edgar of the original driving force, on the other, many details invite a character like him to yield to “the uncontrollable powers of identification” as Krause has called them.<sup>14</sup> Therefore he is able to reconnect himself and create continuity in the role of the benevolent intruder. In this function he will survive even the interference of another two narrators. Edgar interprets Clithero’s admitted two murders as “the fruit of an ardent and grateful spirit” (91) and as a pardonable temporary loss of self-control—“He acted in obedience to an impulse which he could not control nor resist” (91)—evoking the explanation of his own digressions. Following a by now familiar pattern, Edgar’s inclination to forgive any crime short of premeditated murder is suddenly restrained: “But this is of no avail to free from the imputation of guilt. No remembrance of past beneficence can

compensate for this crime. The scale, loaded with the recriminations of his conscience, is immovable by any counter-weight" (92). This brief return to common sense is overruled by his readiness to surrender to pity and self-pity, which transforms virtue into vice.

The switch is achieved by proverbial generalization implying mild self-reproach: "How imperfect are the grounds of all our decisions!" (92) The two characters move even closer by their common acquaintance with Sarsefield, who is introduced as a product of the British colonial empire. This and other correspondences between the two biographies direct Edgar's curiosity even more towards self-exploration to be staged on the same terrain into which Clithero plunged after his confession. Identification is further intensified by Edgar's discovery of Mrs. Lorimer's letters which Clithero has stored away and buried in a box manufactured by the skills taught by the surgeon Sarsefield, and Edgar's similar handling of Waldegrave's incriminating letters which he kept against the will of the sender in a cabinet crafted after instruction by the same master: "The young men learn the art of sophisticated concealment from him, how to bury in socially accepted forms what they do not want others to see" (Grabo "Introduction," xx). Sarsefield's aura as a slightly ominous man of the world obviously exerts a magnetic force on Edgar and makes his own affairs appear small and parochial.

These details and the appearance of Waldegrave's friend create coherence between the Waldegrave/Edgar, the Clithero/Edgar sections, as well as in the whole letter and novel since Weymouth's tale, rendered as a conversation between him and Edgar, substantially redefines the purpose of the long letter. Shortly after the disclosures Edgar will begin his night journey into the secret caverns of his character. During the conversation he depicts himself as a somewhat handicapped person who neither links Weymouth with the unidentified visitor of Chapter 3 nor does he suspect a person without any credentials to be an impostor. Edgar's credulity comes as a surprise because, after all, the recognition of Weymouth's financial claims will shatter his marriage plans and turn this letter into a farewell message. With the stubborn or even vicious authority of a miserable failure, he imposes on the other half of the injured party his ideology of benevolence which so obviously covers up other motives, feigning strength and distance where both were suspended a while ago.

Edgar's carelessness has traded away his financial security, has made him dependent on the benevolence of people like his uncle on whose farm he

and his sister found refuge after the death of their parents in an Indian raid and whose life is also threatened by native retaliation. Edgar's situation equals that of Clithero, whose social security was guaranteed by the goodwill of Mrs. Lorimer and threatened by her evil brother whom he killed by accident. To pursue this parallel further, to reveal poorly disguised, unadmitted motivations, and to expose the profiteers of deadly assaults, we could even argue that Edgar's future with Mary looked considerably brighter with the dowry consisting of the money inherited from her brother. The incriminating letters which he preserved could serve as a pawn and promote the public acceptance of the fate of an agnostic, just as Mrs. Lorimer's letters guarded by Clithero on her extraordinary bonds to her brother were strong supportive evidence for the appropriateness of his unnatural death by the hand of Clithero. Both cases imply the private enactment of justice as well as benevolence as admitted, pretended or imagined motivation.<sup>15</sup>

Edgar's subsequent sleepwalking, his fall into the underworld of his character, and his gradual return to civilization further incapacitate him as a narrator. It needs the interference of Sarsefield to set the sequence of events right. On the levels of plot and character, as in the third chapter, this creates a world turned upside down, of coincidence, transformations, and mistaken identities. Edgar's appearance becomes as wild as Clithero's, his descent reduces him to his mere physicality, his senses, and instincts to be used for bare survival. Not surprisingly Sarsefield takes him for an Indian, for part of the native threat to the frontier farms and towns. On the other hand Edgar takes his mentor for an Indian in his pursuit and shoots at him with his own gun tested in many British colonial battles. After miraculously escaping death Edgar meets Sarsefield on civilised terms and gets his incomplete and disturbing experience set into the more objective perspective of a surgeon and protector of the settlements. Simultaneously he also corrects the story of Clithero who was badly hurt in the Indian raid and is now considered by Sarsefield beyond hope of social reintegration. Edgar is offered a place in the Sarsefield-Lorimer home with an option on Clarice, the daughter of Mrs. Lorimer's evil brother and Clithero's former bride. Their benevolence hands on Clithero's privileged position to Edgar, which is but a logical consequence of Sarsefield's view of Edgar's and Clithero's varying social compatibility. Edgar cannot share Sarsefield's opinion as a condemnation of Clithero would also force Edgar to fully acknowledge his own absences, his own potential for

violence, brutality, utter meanness, the full range of emotions needed to murder Waldegrave, including benevolence.

Edgar prefers to escape the shock of recognition by pulling the thin cover of civilisation manifested in his generous benevolence over the wild sides of Clithero and in himself. The process of repression is complemented by his familiar generalizations paradoxically creating distance—"How little cognizance have men over the actions and motives of each other! How total is our blindness with regard to our performances!" (278)—and by his self-congratulatory statement that his original mission has been accomplished—"The death of Waldegrave, thy brother, is at length divested of uncertainty and mystery. Hitherto, I had been able to conform no conjecture respecting it, but the solution was found shortly after this time" (280). Amongst all the other strange incidents this one functions only as a minor, anti-climactic detail. George Toles concludes: "He really cares more about the fact that a secret exists than about the possibility of uncovering it" (Toles 142). Edgar blows it up by suggesting that one of his victims on his return from the wilderness was the renegade Indian who had accidentally killed Waldegrave.<sup>16</sup> At the end of the letter pity and self-pity in his attitude towards Clithero have become self-deception or deception in regard to the recipient.

The final illusion created in the letter that the narrator is at least partially in control of events collapses in the appended three letters, merely confirming what the reader has been suspecting all the time. As Sydney J. Krause observes, these events are rooted in Edgar's incomplete identification with Clithero:

[...] while Edny will resign himself to unmerited despair, Huntly's inmitigable altruism cannot accept the fact that it is defeating itself by not accepting defeat. So Edgar Huntly is Clithero's nemesis; he is his own and almost everyone else's too, and this does not yet take into account what happens among the Indians. (Krause 319-320)

Letters One and Two reveal that Edgar stubbornly but in good faith once more applied his benevolence as a healing device.<sup>17</sup> His failure to bring the second narrative to a positive close reaches its climax in Clithero's deconstruction of condescending benevolence which marks another reversal of roles:

Rash and infatuated youth. Thou hast ratified, beyond appeal or forgiveness, thy own doom. Thou hast once more let loose my steps, and sent me on a fearful journey. Thou hast furnished the means of detecting thy imposture. (289)

Even after taking the blame for the final tragedy, Edgar cannot see that, by his own consent, Clithero functions as a mirror to his own shortcomings. The effects of such ignorance are communicated in the final letter by Sarsefield to Edgar taking the narrative out of his hands for good.<sup>18</sup> The disaster shows that reality stays out of control for all persons involved in which story whatsoever. Even the superior Sarsefield who had perceptively analysed Edgar's shortcomings, can only reduce the consequences. As this is his farewell letter, and as his wife has lost their child through Edgar's pathological single-mindedness, we can assume that he will not adopt the mischief-maker into his family but leave him, who has lost his uncle in the Indian raid and most probably also Mary Waldegrave, an orphan and an alien like Clithero, both men without destination.<sup>19</sup>

The introduction of another voice and narrative situation in the final exchange of letters offered as a documentary appendix to a personal memoir certainly does not verify the conclusion. As they have not been mentioned in the letter to Mary Waldegrave, they qualify Edgar's letter as a purposefully employed instrument of persuasion. All of a sudden the word and the letter become powerful means of disclosure and, even more so, of closure. In his self-serving recreation of reality Edgar was able to maintain a more or less acceptable conclusion of a story which, among many other things, saw him survive the most serious afflictions, finish a job somehow, even after many digressions, and return from the cave to the cabin, to a peaceful, rational and cultivated existence to memorize and formulate his experience. But Mary is not told that he has conjured up another disaster, that there is only insufficient evidence for Clithero's death, that Edgar's alter ego could have made another magic disappearance as "he forced himself beneath the surface, and was seen no more" (293). For the reader of the novel Edgar remains the man who can open the secret box but cannot close it again, forever living in what Myra Jehlen has called "a terrible limbo" (Jehlen 161), on the margins of a wilderness yet unconquered where one is constantly in danger of falling and plunging into rifts and cavities. Letting the long letter end with a general non-committal statement qualifies the repose he pretends to have found and his being torn between the hyperbole of a tall tale and the shame of a private

confession asking for absolution as clever devices for camouflaging his nightmarish discovery that he could have murdered her brother.<sup>20</sup> The adventures he is communicating indicate that during the composition of this letter, he was making one of his characteristic decisions originating in a blend of ratio and emotion. Under the still pervasive influence of his irritations, in logical consequence of his imagined and subsequently performed identification with another person, he will go and visit the Sarsefield family in New York, claim Clithero's place, and start a new life in another society of friends with a surrogate father and a bride, and most probably another cycle of disasters pending such as the one described in the tribunal letter which prevented the execution of these plans. By refusing to accept the meaning of his forest experience, he tries to escape the later fate of Hawthorne's Young Goodman Brown who nostalgically mourned his lost innocence and died an unhappy man.

Starting out from Brown's comments on American novel writing, the analysis of the interaction of perspective, characterization, constellation of figures, plot, and theme reveals a protean personality struggling with his experience and, consequently, with the task of mediating it. For about one third of his letter other narrators replace him and correct his version. This incoherent narrator tells of his attempts to control his actions by the principle of causality but forever becoming the victim of his emotions and his limited perception and understanding of reality. This means that the digressions and duplications in the novel function as central elements of characterization and plot. On the thematic level conjecture is the most frequently employed epistemological method. The discovery of his sleepwalking only marks the climactic point of a long series of failures. The most crucial ones are related to the aspect of perspective, his inability to control distance and closeness to other persons and to himself. Hence, also his story is constantly evading his grasp, however hard he tries to create the illusion of authority for Mary, the illusion of acting within the limits of clearly defined and publicly accepted values and motivations. His instinct and emotions, the push and pull of Clithero and the wilderness cannot be held in check so that the narrative as the 'cultured medium' has to be withdrawn from him. His story gets so much out of his hands that the reader takes the letter as a farewell to Mary though it apparently appeals to her compassion, her benevolence, and her identification with his experience as a foundation of further communications. The extent to which Brown's plot structure and art of the perspective irritated critics can be observed in

Alexander Cowie's comments on *Edgar Huntly*: "A fine detective story-until Brown allows what should have been a minor episode to develop into a structural unit demanding parity with the original plot."<sup>21</sup>

Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly* does not simply reflect or contradict the spirit of the post-revolutionary period as John Seelye, for instance, suggested:

But his fiction was less a romantic gesture of rebellion than a heightened if parabolic reflection of the political temper of his age, mirroring darkly the uncertainty of a nation split from within by party divisions and threatened from without by affairs in France. (Seelye 179)

Many critics have blindly followed Brown's remarks in his introduction and have restricted the Americanness of the novel to the depiction of the wilderness and of Indian warfare, opening up the opportunity for the writer to smuggle in other materials under the cover of contributing to a national literature. *Edgar Huntly* has absorbed a whole selection of attitudes, prejudices, and topical issues in the multiple refraction of themes and modes of presentation to create and to appeal to an audience.<sup>22</sup> First of all, *Edgar Huntly* is a tale of ambivalences and unreliabilities both in dissent and consent with the affirmative national rhetoric of rationality, distinctiveness, purposefulness, and trustworthiness. Beverly R. Voloshin has observed in "*Edgar Huntly* and the Coherence of the Self":

The sense that complicated motives and unknown agents are always threatening to overthrow an apparent order is not out of step with the tendency of other literature of the early Federal period to picture chaos coming to the cherished orders of eighteenth-century thought—millennial felicity, the harmony and benevolence of nature and nature's God, the congruence of mind and nature. (Voloshin 276)

The novel integrates the public inhibitions against fiction, against its subjectivity and its release of the energetic imagination. In this sense *Edgar Huntly* can be interpreted as a self-reflexive text. Exposing Edgar as an unreliable narrator and as an eroding character tragically captivated by himself makes him a fascinating protagonist but disqualifies the novel as a serious contender in the battle for control of the word.<sup>23</sup> His entanglements in the contradictions and network existing between social and individual values



alluded to the public debates on the construction and adaptation of an American identity, on the containment of human passions such as the acquisition of knowledge and material goods or the submerged potential for violence.<sup>24</sup>

Charles Brockden Brown as author, “moral painter,” and discloser who behind the embedded criticism of his character sneaks in a tale of Gothic adventure as dark as *Macbeth* questions the public rhetoric through his digressions and transgressions. E. L. Doctorow’s comment in *The Book of Daniel*, “It’s Poe who ruined us, that scream from the smiling face of America”<sup>25</sup> also applies to the writer who, as some critics have suggested, invented Poe. Indirectly he confirms the image of the American Revolution as “the world turned upside down,” but he also hints at its conservative aspects related to the control of human nature and history. Consequently, George Toles’s conclusion turns into a political commentary:

The implied significance of Clithero’s evil fate seems to be that whatever form of existence that reason, custom, and expectation prepare us for can be instantly laid waste by a single unmanagable occurrence. We have no assurance that the accumulated stability of our past imposes any shape or direction on the future. (Toles 151)

This also justifies Brown’s retrieval of some of the elements of the English novel of manners and the Gothic romance but also of contemporary European ideas on the fragmentation of experience and self “to expose the weakness and potential for evil within the new Republic” (Hamelman 174). On the basis of such evidence and Brown’s self-characterization as “a dealer, not in certainties, but probabilities” (Weber 185) he has been called “a novelistic hybrid” (Seelye 178). *Edgar Huntly* also links America with the European past by depicting parts of the plot as coincidental revival of an Irish drama of social rise and fall, thus commenting on the notion of emigration as a new beginning, as David Lee Clark put it: “The work unites Old World intrigues with the hazards of a New World civilization” (Clark 175). By Americanizing the English models<sup>26</sup> he enhanced the attractiveness of the theme of transgression and escape into vaults and territories beyond the plainness and boredom of rationality complementing this fiction of reality with his fiction of the reality of emotions and the imagination.

To succeed as propagators of ambiguity and for self-justification writers had to employ hide-and-seek tactics as “There was more innovation in the

period than is generally recognized, though much of it was virtually inadvertent, scarcely conscious, a matter of simultaneously accepting and half-rejecting conventional forms and styles" (Hedges "The Old World Yet", 14). In "Towards a Theory of American Literature, 1765-1800" William L. Hedges has observed: "The power of Brown's fictions, and some of their weaknesses, derive from Brown's simultaneous commitment to ideas of order and his undermining of those very notions" (Hedges 13). Two hundred years after the publication of *Edgar Huntly* we can argue that his cultural context forced him to adopt fictional strategies too sophisticated and innovative for his time, the strategies of a Native American trickster as creator and destroyer, forever challenging convention, authority, and prejudice.

Heiner BUS

#### NOTES

1) Brown's work has been understood as a challenge for a number of nineteenth-century American and English writers such as Cooper, Poe, Channing, Hawthorne, Fuller, Keats, and Shelley who have commented on him.

2) In her brilliant study "Das eigene Fremde, das fremde Eigene" Evelyne Keitel bridges the contextual/cultural with the strictly literary approach.

3) For Brown's *Arthur Mervyn* Michael Warner has made this extreme statement: "The wish at the core of *Arthur Mervyn*, at least in its republican mode, is that the book might have the value of a publication as opposed to the value of a fiction or of a narration. It (vainly) strives for the same performativity as the Constitution." (Warner 172) Also see Brown's comment on the usefulness of fiction in "Walstein's School of History" (1799) (Warfel 145-156), also his "The Difference Between History and Romance," *The Monthly Magazine and American Review* 2 (April 1800): 251-253 (repr. in Weber), "Novel-Reading," *Literary Magazine and American Register* 3 (March 1804): 405, and "On the Cause of the Popularity of Novels," *Literary Magazine* 7 (June 1807): 410-412.

4) Robert S. Levine. *Conspiracy and Romance*, 26. See an excellent brief survey of major trends in the reception of *Edgar Huntly* in Sydney J. Krause, "Historical Essay," 391-400.

5) Some of these, like *Address to the Government of the United States on the Cessation of Louisiana to the French [...]* (1803), employed fictional techniques. In 1798 Brown had sent *Wieland; or, The Transformation* to the champion of political transformation but had only received a late and non-committal answer from Thomas Jefferson.

6) In *Revolutionary Writers* Emory Elliott argued that writers dared to separate themselves from direct political involvement only well after the Revolution. In his essay "On the Cause of the Popularity of Novels" Brown himself produced one of the strongest condemnations of the novel.

7) "The Old World Yet," 13 and 6.

8) In his article "Wieland: A Literary and Historical Reading" Edwin Sill Fussell excellently describes the thin line between tradition and innovation Brown had to walk.

9) Paul Witherington, "Benevolence and the 'Utmost Stretch'," 191. In his article "In der *romance leben*" Armin Paul Frank perceptively described the narrative techniques of the novel.

10) All page numbers in parentheses refer to the Krause/Reid edition of *Edgar Huntly*. (*The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown* IV. 1984)

11) In *Arthur Mervyn* Brown makes his protagonist reflect on language at the occasion of the translation of an Italian manuscript.

12) There is an interesting, frequently quoted passage in *Arthur Mervyn* supporting my argument: "Ratiocination and deduction leave my senses unemployed. The fulness of my fancy renders my eye vacant and inactive. Sensations do not precede and suggest, but follow and are secondary to the acts of the mind." (265)

13) Robert S. Levine has observed that "Charles Brockden Brown's novels abound with mysterious villains who for a variety of reasons have fled Europe and emigrated to America. Wanderers in the shifting terrain of his fiction, they are for the most part enigmatic and fearsome, their rootlessness endowing them with an ominous conspiratorial aura." (Levine. *Conspiracy and Romance*, 15)

14) Krause, 330. He has also pointed out that Clithero's name is contained in *Edgar Huntly*.

15) In *Apparition in the Glass* Bill Christopherson has interpreted Edgar's retainment of the letters as motivated by his wish to prevent the sinner Waldegrave from turning into a social benefactor.

16) I am not following the critics who argued that Edgar killed Waldegrave. See e.g. Kenneth Bernard, "Edgar Huntly: Charles Brockden Brown's Unresolved Murder." But Edgar discovers his own potential for murder, thus questioning the attitude of the conventional agent of justice towards the criminal and letting slip in through the backdoor a justification of benevolence as a certain degree of ignorance conducive to society. Also see Wieland's witticism: "It is better to know nothing than to be deceived by an artful tale." (*The Novels and Related Works* I, 127) After all, Edgar's initial move on his journey of self-discovery was depicted as a deviation!

17) For George Toles Edgar is "a man who makes an intense connection with his property for the first time in the hypnotic light of a fire that rapidly consumes it." (Toles 135)

18) The mystery to which place the letter was sent remains unresolved.

19) See Douglas Anderson: "Edgar Huntly is, in effect, an orphan of the American revolution, determined to establish his security in this new world through any means at his disposal." (Anderson, 463) I cannot follow Michael P. Sullivan's somewhat naive reading of the ending as reconciliation and potential subversion. I also disagree with Bill Christophersen's interpretation of Edgar finally turning into an Indian as I think he remains a dangling man without fixed qualities. (Christophersen 152-153)

20) Anxiously denying his identification with Clithero and his own insights, he becomes a man who insists on defining himself through what he does not want to be (thus hinting at the American problem of determining a national identity).

21) Cowie, 82. The respective stories are not swallowing each other up as Larzer Ziff assumes in *Writing in the New Nation*. Also see E. J. W. Hind's quote introducing this article. I

agree with her that the narration is not linked causally. But there is a submerged causality which gradually reveals itself dialogically.

22) In "Brockden Brown: An Early Casualty of the American Experience" Max F. Schulz suggested: "Brown's hesitant response to the American scene appears in his novels (1) in his slight sense of place, (2) in his repeated resort to pervasive darkness as a background for the narrative, (3) in his proliferation of story within story, and (4) in his ambivalent treatment of the Indian and blood-letting." (Schulz 82) I am, however, contradicting Schulz's conclusion that "his imaginative powers were unable to give meaningful order to the various strata of the American experience." (Schulz 90)

23 ) James R. Russo has described the status of the self in Brown's novels as follows: "The self, which colors all perceptions, is the greatest uncertainty of all. Even those characters in the novel who are not self-deceived are nevertheless incapable of making rational judgments based on sense perceptions." (Russo 86).

24) See Robert S. Levine in "Villainy and the Fear of Conspiracy": "In a certain sense Brown is using scare tactics as a way of building suspense, but he also, consciously or not, is asking his readers to address the issue of the country's stability." (Levine 124) In "Alien Nation" Jared Gardner has commented on Huntly's quest as related to the debate on national identity in the early national period. Also see the formula 'regeneration through violence' as used by Richard Slotkin in *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (Middletown: Wesleyan UP, 1973) which also comments on Indian warfare in *Edgar Huntly*.

25) (NY: Signet, 1972) 194.

26) See Paul Witherington's note: "Brown brought the Gothic novel to America and abandoned it." (Witherington 183)

## WORKS CITED

- ANDERSON, Douglas, "Edgar Huntly's Dark Inheritance," *Philological Quarterly* 70 (1991): 453-473.
- BERNARD, Kenneth, "Edgar Huntly: Charles Brockden Brown's Unsolved Murder," *Library Chronicle* 33 (1967): 30-53.
- BROWN, Charles Brockden, *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*, ed. Sidney J. Krause and S. W. Reid (Kent, Ohio: Kent State UP, 1977-1987).
- CHRISTOPHERSON, Bill, *The Apparition in the Glass: Charles Brockden Brown's American Gothic* (Athens: U of Georgia P, 1993).
- CLARK, David Lee, *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice of America* (Durham: Duke UP, (reprint New York: AMS Press, 1966).

- COWIE, Alexander, *The Rise of the American Novel* (New York: American Book Co., 1951).
- DAVIDSON, Cathy N., *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America* (New York: Oxford UP, 1986).
- DOCTOROW, E. L. *The Book of Daniel* (NY: Signet, 1972).
- ELLIOTT, Emory, *Revolutionary Writers: Literature and Authority in the New Republic, 1725-1810* (New York: Oxford UP, 1982).
- FIEDLER, Leslie A., "Charles Brockden Brown and the Invention of the American Gothic," *Love and Death in the American Novel*, Rev. ed. (New York: Dell, 1960) 126-161.
- FRANK, Armin Paul, "In der *romance* leben: Zu Charles Brockden Browns *Edgar Huntly* (1799) und einer alten 'modernistischen' Erzähltradition in Amerika," *Frühe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert*, ed. Armin Paul Frank and Ulrich Mölk (Berlin: Erich Schmidt, 1991) 54-81.
- FUSSELL, Edwin Sill, "Wieland: A Literary and Historical Reading," *Early American Literature* 18.2 (Fall 1983): 171-186.
- GARDNER, Jared, "Alien Nation: Edgar Huntly's Savage Awakening," *American Literature* 66.3 (September 1994): 429-461.
- GILMORE, Michael T., "The Literature of the Revolutionary and Early National Periods," *The Cambridge History of American Literature. Vol. 1: 1590-1820*, ed. Sacvan Bercovitch (London: Cambridge UP, 1994) 539-693.
- GRABO, Norman S., "Introduction," Charles Brockden Brown. *Edgar Huntly. Or Memoirs of a Sleep-Walker* (New York: Penguin Classics, 1988) vii-xxiii.
- HAMELMAN, Steve, "Rhapsodist in the Wilderness. Brown's Romantic Quest in *Edgar Huntly*," *Studies in American Fiction* 21.2 (Autumn 1993): 171-190.
- HEDGES, William L., "Towards a Theory of American Literature, 1765-1800," *Early American Literature* 4 (1969): 5-14.
- , "Charles Brockden Brown and the Culture of Contradictions," *Early American Literature* 9.2 (Fall 1974): 107-142.
- , "The Old World Yet: Writers and Writing in Post-Revolutionary America," *Early American Literature* 16.1 (Spring 1981): 3-18.
- HINDS, Elizabeth Jane, "Charles Brockden Brown and the Frontiers of Discourse," *Frontier Gothic and Wonder at the Frontier in American*

- Literature*, ed. David Mogen, Scott Sanders, and Joanne B. Karpinski (Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1993) 109-125.
- JEFFERSON, Thomas, *Writings* (NY: Library of America, 1984).
- JEHLEN, Myra, "The Literature of Colonization," *The Cambridge History of American Literature, Volume One: 1590-1820*, ed. Sacvan Bercovitch (Cambridge: Cambridge UP, 1994) 11-168.
- KEITEL, Evelyne, "Das eigene Fremde, das fremde Eigene: Charles Brockden Brown's Romane im kulturellen Spannungsfeld zwischen England und Amerika," *Amerikastudien/American Studies* 41.4 (1996): 533-555.
- KRAUSE, Sidney J., "Historical Essay," *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown, IV, Edgar Huntly*, ed. Sidney J. Krause and S. W. Reid (Kent, Ohio: Kent State UP, 1984) 295-400.
- LEVINE, Robert S., "Villainy and the Fear of Conspiracy in Charles Brockden Brown's *Ormond*," *Early American Literature* 15.2 (Fall 1980): 124-140.
- , *Conspiracy and Romance. Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville* (Cambridge: Cambridge UP 1989).
- LOOBY, Christopher, "'The Very Act of Utterance': Law, Language, and Legitimation in Brown's *Wieland*," *Voicing America. Language, Literary Form, and the Origins of the United States* (Chicago: U of Chicago P, 1996) 145-202.
- RUBIN-DORSKY, Jeffrey, "The Early American Novel," *The Columbia History of the American Novel*, ed. Emory Elliott (New York: Columbia UP, 1991) 6-25.
- RUSSO, James R., "'The Chimeras of the Brain': Clara's Narrative in *Wieland*," *Early American Literature* 16:1 (Spring 1981): 60-88.
- SCHULZ, Max F., "Brockden Brown: An Early Casualty of the American Experience," *Americana-Austriaca II* (Wien: Braumüller, 1970) 81-90.
- SEELYE, John, "Charles Brockden Brown and Early American Fiction," *The Columbia Literary History of the United States*, ed. Emory Elliott (New York: Columbia UP, 1988) 168-186.
- SLOTKIN, Richard, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (Middletown, Conn.: Wesleyan UP, 1973).
- SULLIVAN, Michael P., "Reconciliation and Subversion in *Edgar Huntly*," *American Transcendental Quarterly* New Series 2:1 (March 1988): 5-22.

- TOLES, George, "Charting the Hidden Landscape: *Edgar Huntly*," *Early American Literature* (Fall 1981): 133-153.
- TOMPKINS, Jane, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860* (New York: Oxford UP, 1985).
- VOLOSHIN, Beverly R., "*Edgar Huntly* and the Coherence of the Self," *Early American Literature* 23.3 (1988): 262-280.
- WARFEL, Harry R., *The Rhapsodist and Other Uncollected Writings by Charles Brockden Brown*, (N.Y.: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1943).
- WARNER, Michael, *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America* (Cambridge: Harvard UP, 1990).
- WEBER, Alfred, ed., "Essays und Rezensionen von Charles Brockden Brown," *Jahrbuch für Amerikastudien* 6 (1961): 168-330.
- WITHERINGTON, Paul, "Benevolence and the 'Utmost Stretch': Charles Brockden Brown's Narrative Dilemma," *Criticism* 14.2 (Spring 1972): 175-191.
- YOUNG, Philip, "Born Decadent: The American Novel and Charles Brockden Brown," *The Southern Review* 17.3 (1981): 501-519.
- ZIFF, Larzer, *Writing in the New Nation: Prose, Print, and Politics in the Early United States* (New Haven: Yale UP, 1991).





## De C. B. Brown à Poe : l'ambiguïté de la *wilderness*

« From Virtue's blissful paths away  
The double-tongued are sure to stray ;  
Good is a forth-right journey still,  
And mazy paths but lead to ill. »

C. B. Brown (Exergue de *Wieland*, 1798)

Comment être romancier dans un pays sans histoire, sans traditions, sans ruines ni cathédrales ? J. F. Cooper se plaint de l'absence « d'annales pour l'historien », « d'excentricités pour le satiriste », « de mœurs pour le dramaturge », et « de légendes pour l'écrivain de *romances* »<sup>1</sup>. N. Hawthorne se demande comment écrire « sur un pays qui n'a pas d'ombres, pas d'ambiguïtés, pas de mystère, pas de pittoresque, ni rien d'autre qu'une bonne solide prospérité étalée au grand jour » (cité par Cabau, 15-16). Ce désarroi souligne les difficultés de fonder une littérature spécifiquement américaine, affranchie de l'influence du Vieux Monde. Pourtant, le cordon ombilical a été largement entaillé par le génial Charles Brockden Brown, premier écrivain à vivre de sa plume aux États-Unis et à proposer au lectorat un type de fiction propre au territoire américain.

America has opened *new views* to the naturalist and politician, but has seldom furnished themes to the moral painter. That new springs of action, and new motives of curiosity should operate; that the field of investigation, opened to us by our own country, should differ essentially from those which exist in Europe, may be readily conceived. [...] It is the purpose of this work to profit by some of these sources [of amusement to the fancy and instruction to the heart]; to exhibit *a series of adventures, growing out of the conditions of our country*, and connected with one of the most common and most wonderful diseases or affections of the human frame.

One merit the writer may at least claim; that of calling forth the passions and engaging the sympathy of the reader, by means hitherto unemployed by preceding authors. Puerile superstition and exploded manners; Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end. *The incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness*, are far more suitable; and, for a native of America to overlook these, would admit of no apology. (Brown 3, 3)

Le projet culturel brownien s'ancre sur la fascination de la *wilderness*— du vieil anglais « Wild-deor-ness », le lieu où habitent les bêtes sauvages, les forêts de la nuit où l'on revient à la terreur archaïque. La « frontière » est naturellement intégrée à la démarche de Brown qui n'hésite pas, dès 1799, à rédiger tout un roman consacré à ce mythe et intitulé *Edgar Huntly*. La critique louera non seulement l'originalité de l'auteur mais évaluera à sa juste mesure l'influence de Brown sur d'autres écrivains, notamment Edgar A. Poe. Si l'Amérique est l'affaire de Brown, ce n'est guère celle de Poe, apparemment, dont le génie s'exerce de façon universelle. Pourtant, la *wilderness* est présente dans l'œuvre poésque, notamment dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym* et *The Journal of Julius Rodman*.

Cet article tentera d'approfondir la notion de « frontière » chez les deux écrivains et d'évaluer la spécificité américaine de leurs écrits mettant en scène la *wilderness*. Nous essaierons de montrer que la frontière qu'explorent Huntly, Pym et Rodman est plutôt une frontière intérieure, limite du connu ou du conscient, interrogation sur le sens et la nature, sur le langage et le vide.

Rappelons tout d'abord quelques évidences historiques qui marquèrent à jamais l'imaginaire américain, hanté par les paradoxes spatio-temporels de la phase initiale instaurée par le puritanisme. On sait que l'odyssée du *Mayflower* coïncide avec la réactivation d'une histoire sacrée, attestée par les Écritures. L'histoire des Américains est ainsi prédestinée, modelant l'espace reconquis au gré des croyances des Pères Pèlerins. La Nouvelle Jérusalem est à la fois un temps évocateur de l'âge d'or et un espace réel et mythique, sous les auspices de la Providence. La rupture avec le Vieux monde correspond à la mise en place d'un temps a-historique qui ne cesse d'affecter le statut du nouvel espace à explorer (Voir E. Marienstras et L. Guillaud [1]). Il faut à la fois défricher et déchiffrer la Terre promise, d'autant que la *wilderness* se voit conférer un statut ambigu par les colons. D'un côté, c'est une terre étrangère ordalique, proche du désert biblique, un espace mystérieux et inhospitalier qui inspire l'effroi ; de l'autre, c'est un sanctuaire qui suscite admiration et transcendance

(Voir P. N. Carroll). Bref, une oscillation permanente entre enfer et paradis, entre *terror* et *wonder*, et dont l'incidence sera patente sur la littérature américaine, qu'elle soit fantastique ou réaliste. La dialectique puritaine du *settlement* et de la *wilderness* conduit l'aventurier qui abandonne la communauté à une véritable transgression, à la fois physique et métaphysique. La *wilderness* est le lieu paradoxal de la rédemption et de la malédiction, le point sublime de la création divine et la « nuit éternelle » des anciens païens. La « frontière » à l'Ouest est ainsi le double *topos* spatio-temporel de la régression et de la progression. L'aventure débouche sur l'inconnu, la page blanche de l'irreprésentable des origines américaines, un véritable « Outre-Monde » (Terramorsi 3, 13).

C'est, paradoxalement, en s'inspirant de la tradition du gothique anglais que Brown va s'efforcer de jeter les bases d'une littérature nationale. Il va tenter la gageure de greffer le gothique, qu'il méprise en fait, sur un sol sans histoire en trouvant des substituts américains aux symboles européens : l'inquisiteur corrompu cède la place à l'Indien, émanation du mal naturel de la *wilderness*, le château hanté à la forêt ténébreuse, le cachot au gouffre, la société pervertie à la nature maléfique.

En l'espace de deux ans (septembre 1798-novembre 1799), Brown compose frénétiquement ses quatre meilleurs romans, qui portent tous le nom d'un personnage : *Wieland*, *Ormond*, *Arthur Mervyn* (Part I) et *Edgar Huntly*. Il s'agit le plus souvent en effet d'une quête d'identité. La première originalité de ces romances est de tendre vers un *melting plot* des genres, ces œuvres visant autant à l'évocation de « l'imagination romanesque », avec l'intrusion de la terreur ou de l'extravagant, qu'à la finesse de la peinture psychologique du *novel*. En outre, des romans comme *Wieland* ou *Edgar Huntly* relèvent, par leur structure, de l'enquête policière, le héros jouant le rôle du détective.

La *wilderness* est un élément récurrent de l'imaginaire brownien, auquel il faut associer la prégnance du rêve et des états de conscience modifiés : rêve éveillé, somnambulisme, délires ou catalepsie. Cette imprégnation onirique de la nature sauvage lui octroie une ambivalence d'autant plus marquée que la *wilderness* est omniprésente dans l'œuvre de Brown, au sens propre ou au sens figuré.

Dès 1792, Brown relate à son ami Bringham un long rêve symbolique au sein d'un paysage emprunté à Spenser. La recherche d'un temple le conduit auprès d'un cours d'eau qu'il traverse au moment où surgit un gigantesque chevalier revêtu d'une armure noire. Il est frappant de constater, dans ce rêve

terrifiant pour l'auteur, l'alliance onirique de la nature sauvage et du monde gothique (Watts, 41). Là réside peut-être l'originalité de l'œuvre brownienne, fondée sur une approche onirique d'une réalité américaine qui ne cesse d'échapper à la raison. Cette intériorisation du décor américain est exprimée en 1793 dans un poème intitulé « Devotion : An Epistle ». Brown y privilégie déjà la métaphore archétypale qui va proliférer plus tard dans ses romans. Le paysage intérieur, véritable *mindscape*, est pour lui source de tristesse, Brown comparant le trajet de sa vie à un itinéraire ordalique dénué de sens : « And weary, through the thorny tracts that lead/To nothing in the metaphysic wilderness » (cité par Axelrod, 32). Dans « A Series of Original Letters », la solitude urbaine est exprimée à travers le même prisme : « In this busy and populous place, I am more alone than if I were in a wilderness » (cité par Watts, 53). Ces réflexes sémantiques sont ceux d'une personnalité tourmentée, introvertie et morbide, qui ne laisse d'intriguer son entourage. Les critiques d'Elihu H. Smith sont révélatrices à cet égard, cet « ami » reprochant à Brown de se complaire dans le mystère et l'ambiguïté, et même de donner aux circonstances un « air de fiction » (cité par Watts, 53). Cet aveuglement montre que Brown, en empruntant un « sentier » sinueux et obscur pour son œuvre littéraire, tourne le dos à l'idéologie des Lumières et opte pour la voie ingrate de l'étrange, de la peur, des ténèbres de la psyché. La *wilderness* exprime l'inconscient individuel et collectif de la société américaine en général dans un monde en transition, aux « frontières » incertaines, qui vacille entre le Nouveau Monde et l'ancien, l'avenir et le passé. Le statut incertain de la *wilderness*, à la fois édénique et infernal, va permettre à Brown d'innover en fondant le gothique européen dans le creuset de la nature inviolée du Nouveau Monde.

*Wieland ; or, The Transformation* (1798), sous-titré « An American Tale », se situe entre deux mondes et deux conceptions du monde reflétées par le titre, *Wieland* étant à la fois le nom de l'ancêtre et celui du fils. En ces années de rupture, tout doit opposer les deux hommes philosophiquement. Pourtant, un étrange *fatum* en a décidé autrement.

La mort de *Wieland* l'ancêtre au début du roman constitue l'événement « fondateur » de l'histoire de la famille. Ce sombre calviniste, qui a émigré pour l'Amérique afin de convertir les Indiens, estime avoir échoué dans sa mission, et se sait voué à une mort prochaine. Une nuit, il quitte son logis pour rejoindre le temple solitaire qu'il a érigé dans la *wilderness*, au flanc d'une colline, convaincu que sa mort serait « étrange et terrible » (« strange and

terrible », 14). Sa combustion spontanée, naturelle ou surnaturelle, constitue une première interrogation.

La confusion est entretenue par l'usage répété de métaphores archétypales qui permettent de lire en parallèle deux histoires, celle des Wieland et celle des Américains. Le roman, par son jeu incessant d'ombres et de lumière, de réalités et de chimères, de rêves et de tragédies vécues, de paysages réels et mentaux, entretient jusqu'au bout l'ambiguïté, d'autant que se multiplient les événements inexplicables, sous forme d'une conspiration vocale qui sème dans la communauté le chaos, la « nuit de l'âme » (« the moral night », 40).

Insensiblement, Brown subvertit la rationalité du récit, en démontrant par exemple la réalité des rêves prémonitoires et la fausseté des apparences. Clara sombre dans un univers régressif de folie et de peur, ne comprenant qu'à la fin que Carwin est coupable. C'est lui, par son *biloquisme*, son don de ventriloque, qui a manipulé les protagonistes.

Brown utilise l'espace pour évoquer deux frontières dans sa dialectique civilisation/*wilderness*. La première est celle qui sépare le hayre de Mettingen, symbole de sécurité, des territoires sauvages ; la seconde est celle qui figure le seuil de la folie ou du chaos. Il est significatif que l'abandon progressif de la rationalité chez Clara correspond à l'éloignement spatial de l'héroïne dans sa maison qui se dresse à la lisière même de la propriété des Wieland. Là, elle sera assaillie par des voix complotant contre sa vie et découvrira le cadavre de sa belle-sœur. Son logis, au bord de la nature sauvage, devient le *topos* de l'irrationnel et de l'insécurité, comme si la nature conspirait parallèlement à oblitérer sa raison. La métaphore du « bord », que ce soit celui de l'abîme, du danger ou du destin (« I stood upon the brink of fate », 253) permet à l'auteur d'associer deux terreurs du seuil, l'une sur le plan littéral, l'autre sur le plan symbolique. Ce discours de la frontière, qui est celui du vertige même, a pu inspirer à Poe son « Imp of the Perverse », ce « bord du précipice » qui représente un irrésistible appel du gouffre (866-871). « I paused on the brink of the precipice, as if to survey the depth of that phrenzy that invaded me », dira Clithero (74). Huntly avouera plus tard, à la manière d'un personnage poésque : « Why did I linger on the verge? Why, thus perilously situated, did I not throw myself headlong? » (80).

Clara, qui craint d'être transformée en « une créature aux pouvoirs effrayants et sans nom » (209), ira jusqu'au bout de l'horreur lorsque, d'abord menacée par son frère, elle assistera à son suicide. Au cours de l'affrontement, elle aura fait l'expérience du dédoublement, découvrant en elle la haine et les

vœux de mort qui l'habitent. Un long sommeil commence, typique du fantastique américain, ici synonyme de mort psychique. Une nuit, Clara est assaillie par un cauchemar :

Sometimes I was swallowed up by whirlpools, or caught up in the air by half-seen and gigantic forms, and thrown upon pointed rocks, or cast among the billows. Sometimes gleams of light were shot into a *dark abyss*, on the verge of which I was standing, and enabled me to discover, for a moment, its *enormous depth and hideous precipices*. Anon, I was transported to some ridge of Aetna, and made a terrified spectator of its fiery torrents and its pillard of smoke. (269)

Ce rêve libérateur de laves et de flammes, qui annonce déjà le retour au chaos originel européen (l'Etna), permet à Clara d'exorciser les démons du passé. Sa mort métaphorique au milieu des flammes est le signe de sa renaissance, mais son logis, tel son passé, n'est que cendres, et elle décide de repartir pour la France, au moment même où Carwin repart « *s'ensevelir* [...] au milieu des forêts vierges qui couvrent la frontière du Pennsylvanie ». Là, on dit qu'il « erre au milieu des bois, la tête nue, les cheveux en désordre, les yeux hagards, et qu'il court ainsi malgré la pluie et le vent, même au sein de la nuit la plus noire... » (Brown 3, 223). Les deux trajectoires, même opposées, aboutissent aux ténèbres, celles du vieux monde et celles du nouveau.

Clara refait le chemin inverse que ses ancêtres avaient parcouru, condamnant par là même l'espoir du vieux monde de bâtir la « cité sur la colline » que représente métaphoriquement le temple érigé par Wieland au sein de la *wilderness*. Deuxième paradoxe, le perfide Carwin, le plus américain des personnages, choisit de se perdre dans la *wilderness* américaine qu'il incarne même dans son aspect hirsute, sa curiosité insatiable et son goût pour la dissimulation. Il est significatif que Carwin, préfiguration d'Ormond, ait eu la révélation de son don de ventriloquie au sein de la nature américaine, comme si le sol américain prédisposait au mimétisme ou à l'équivoque.

Le réalisme de *Wieland* n'est qu'apparent. De vagues échos de la réalité cèdent le pas au moi intérieur et à ses complexités démoniaques, à l'« abîme noir et sans fond » qui menace l'intégrité physique et mentale de Clara, dont la maison retirée exprime son exil graduel. *Wieland* possède déjà une spécificité de l'imaginaire américain, révélée par B. Terramorsi, avec « ce caractère abyssal de l'espace » et « ces personnages happés par la *wilderness* [qui] font l'expérience de poches spatio-temporelles, de coins, de trous » (Terramorsi 2, 12). Wieland, Clara et Carwin, sans oublier Huntly, sont ces êtres « perdus et

perdants » de l'« espace entre ». Ils se tiennent entre deux mondes, deux croyances, entre le réveil et le sommeil, entre la dépravation et l'innocence, entre l'Amérique et l'Europe, entre la civilisation et la *wilderness*.

L'ouverture américaine (« the open spaces ») devient fermeture, isolation, dépression, à l'image du logis de Clara ou du temple de Wieland. A la fin du roman, Clara n'est plus qu'une morte vivante en exil, attitude typique du héros brownien hébété, hypersomniaque ou somnambule, tel Edgar Huntly dans le roman éponyme qui paraît en 1799.

Ce roman, sous-titré *Memoirs of a Sleepwalker*, est une sombre histoire de meurtres mystérieux dont l'action se déroule à la lisière même de la civilisation. Edgar Huntly, dont le nom même renvoie au monde des chasseurs de la *wilderness*, suit la piste d'un Irlandais du nom de Clithero, qu'il soupçonne du meurtre de son ami Waldegrave, dont le nom associe significativement la forêt (Wald) et la mort (grave). Edgar ignore que débute pour lui la longue « nuit du chasseur », pour reprendre un titre de film célèbre, qui va le transformer en guerrier impitoyable. Cette quête, qui se double d'une enquête, entraîne Huntly vers une double *wilderness* de cauchemar, celle qu'il doit affronter physiquement, et celle que révèle progressivement, dans un *crescendo* de terreur, son propre monde intérieur, étrange et confus. Comme Clara, Huntly est confronté à l'énigme de sa réelle identité, qui ne se dévoile qu'au terme d'une quête éprouvante au sein d'une insondable *wilderness*. Comme le note Elizabeth J. W. Hinds, c'est le paysage lui-même qui « contrôle l'action » et qui soumet les protagonistes « à la force de l'irrationnel », les conduisant à l'« incohérence » (Hinds 110). A l'image du décor sauvage poésque, nous le verrons plus loin, la *wilderness* brownienne échappe à la compréhension. Elle est *illisible* pour les protagonistes et ne livre ses abysses les plus secrètes qu'au risque d'une transgression mentale et physique. Contaminé par la *wilderness*, le héros devient « bewildered », hébété, hagard et surtout *désorienté* par son incapacité à maîtriser le double mystère de son environnement et de son inconscient : « I scarcely knew in what region of the globe I was placed » (174). Ces deux univers primitifs métamorphosent peu à peu le chasseur qui s'identifie mythiquement, tel un Indien, à sa proie, Clithero devenant le double de Huntly, impulsif, solitaire et nocturne. Cette schizophrénie, typique des héros américains (voir Duclos 241), apparaît dans les crises de somnambulisme des deux hommes, exprimant l'incapacité du héros brownien à « [ré]concilier les valeurs blanches et européennes des États-Unis et celles de la *wilderness* amérindienne » (trad. d'Axelrod 8). La scène de la caverne exprimerait ainsi le choc

de la confrontation de Huntly avec une Amérique primitive, au territoire vierge et ordalique, chargée de « régénérer par la violence », pour reprendre le titre de l'essai de Richard Slotkin.

Au sein de la nature sauvage, Huntly, tel Mr Hyde, assiste à sa métamorphose, qu'il attribue à d'étranges pouvoirs : « Had some *mysterious power* snatched me from the earth, and cast me, in a moment, into the *heart of the wilderness?* » (164). Brown juge ce « cœur des ténèbres » impénétrable (« inscrutable »), l'assimilant à une sorte de Graal qui ne se dévoilerait que graduellement : « Every new excursion indeed added somewhat to *my knowledge* » (93). Huntly, futur néophyte, suit une quête initiatique aux rituels barbares qui provoque sa régression dans le temps et dans l'espace, mentalement et physiquement, au sein d'un *topos* sacré (« A sort of sanctity and awe environed it », 99). Dans la solitude de la *wilderness* des premiers âges, il retrouve la voie adamique des commencements mythiques, *in illo tempore*, dirait Mircea Eliade : « It was probable that human feet had *never before* gained this recess, that human eyes had *never* been fixed upon these gushing waters. [...] *Since the birth of this continent*, I was probably *the first* who had deviated thus remotely from the customary *paths* of men » (99). Ces métaphores confirment le caractère « métaphysique » de la *wilderness* brownienne qui retrouve d'instinct le langage symbolique des auteurs puritains : « [the planters had] all things to do, *as in the beginnings of the world* », écrivait M. Wigglesworth (cité par Carroll 70). « I felt prepared to undergo the labours of Hercules », affirme Huntly (173) ; « The toils of a new plantation [is] like the labours of Hercules », écrivait E. Johnson (cité par Carroll 70). De même, l'emploi de l'adjectif « forlorn » (« my forlorn state », [156 et 249] ; « forlornness », [152]) rappelle la formule de Johnson (« a forlorn Wilderness », cité par Carroll 71). Pour Brown, comme pour les Puritains, la *wilderness* est essentiellement un espace initiatique, « a place of tryall », écrivait T. Shepard (cité par Carroll 65). Huntly qualifie sa quête de « voyage souterrain » (122), qu'il assimile à un « pèlerinage » (19 et 196) destiné à le mettre à l'épreuve : « I had put my energies both moral and physical, frequently to the test » (203). Il connaît le désarroi du myste (« [...] the *transition* I had undergone was so *wild* and inexplicable », [186]), avant de connaître la mort symbolique [(« a spectre », [196]) dans une caverne décrite comme un « cercueil » (208)].

Là, le civilisé redevient primitif en une longue immersion dans la sauvagerie : Huntly s'approprie instinctivement le tomahawk des diables de la



nuit, tue une panthère gardienne du seuil, en tue une seconde dont il ingère la chair en une sorte d'eucharistie païenne, terrasse un groupe d'Indiens afin de délivrer une jeune captive, atteint la hutte d'une sorcière indienne dont il défend l'accès, avant de sombrer dans l'inconscience. Huntly se réveille sur le cadavre d'un Indien, son sang mêlé au sien, en une parodie de rituel guerrier, comme si s'était accompli un transfert de personnalité. Il est d'ailleurs significatif que des Blancs attentent à la vie de Huntly, après l'avoir pris pour un Peau-rouge. A ce moment, Edgar est réellement « bewildered », métamorphosé rituellement par la violence de la *wilderness* comme le narrateur de « The Fall of the House of Usher » sera « ushered », c'est-à-dire introduit dans le monde d'Usher, avant d'être peu à peu contaminé par lui. Slotkin conclut : « [Huntly] has become a hunter and a killer, like the panther, and is here mistaken for an Indian » (Slotkin 388).

Revenu de l'au-delà, Huntly, d'abord « hanté » (93) par sa proie, devient lui-même un fantôme aux yeux de Sarsefield : « Did you penetrate the wall? Did you rise through the floor? » (233). Tel Lazare, Huntly revient hagard du monde des morts (« you had risen from the dead », [246]), miraculeux survivant d'une labyrinthique *wilderness* qui vient de transformer Huntly le civilisé en terrifiant rejeton sauvage. La mue d'Edgar en barbare, qui rappelle la crise de possession-*berserk* du guerrier odinique, pourrait illustrer la thèse de D. Duclos sur le poids de la culture nordique dans une Amérique vacillant depuis toujours entre violence et civilisation (Duclos 196).

Si l'initiation chaotique de Huntly se déploie dans les méandres d'une *wilderness* américaine mythologisée par la vision puritaine, elle possède néanmoins un caractère universel qui rapproche le personnage de Huntly du héros traditionnel des mythes et des légendes. Brown connaissait sans nul doute l'histoire de Sindbad le Marin et ses voyages successifs à la lisière du monde connu. Lors du 4<sup>e</sup> voyage (« Le puits aux cadavres »), Sindbad est prisonnier de la tombe. Il saisit un fémur, arme aussi primitive que le tomahawk de Huntly, et s'exclame : « Par Dieu, chaque fois que je me trouve libéré d'une épreuve, il m'en faut subir une plus rude encore ! Après toutes les difficultés que j'ai rencontrées, il me faut donc périr maintenant de cette mort funeste, enseveli vivant ! » (*Sindbad* 142). Le héros de Brown, qui a l'impression d'être « enterré vivant » (155), finit par s'exclamer : « Where was this series of hardships and perils to end? No sooner was one calamity eluded, than I was beset by another. I had emerged from abhorred darkness in the heart of the earth, only to endure the extremities of famine and encounter the fangs of a

wild beast » (214). Une sorte de curiosité morbide ne cesse de jeter Sindbad et Huntly sur de nouveaux chemins balisés par l'horreur. Ce n'est pas un hasard si Edgar A. Poe, familier des *Mille et une Nuits* (voir Jaubert p. 60), s'inspirera du thème de « l'enterré vivant » et de la scène de la caverne dans des œuvres telles que « The Premature Burial », *Pym* ou « The Pit and the Pendulum ».

Tel le futur narrateur de Poe, qui explore dans l'angoisse les ténèbres de sa prison dans « The Pit and the Pendulum », Edgar Huntly, ignorant tout de son état de somnambule, découvre soudain l'obscurité souterraine de la *wilderness*, en une sorte de « délire » ou de « rêve éveillé » (154). Il est paradoxal de trouver alors sous la plume de Brown une allusion directe au monde gothique : « What *dungeon* or den had received me, and by whose command was I transported hither? » Puis, un peu plus loin : « Methought I was the victim of some *tyrant* who had thrust me into a *dungeon* of his *fortress*.... » (154). Cette « transition » incongrue entre deux espaces-temps est la marque de l'originalité brownienne. Face à l'irrationnel de la *wilderness*, l'auteur n'a pas d'autre choix que d'allier le décor gothique européen à la « frontière » américaine. Cette transgression physique et métaphysique explique la frénésie, héritée du gothique, qui imprègne l'espace brownien, Huntly allant jusqu'à envisager l'auto-cannibalisme. Du monde de Brown à celui de Poe, les termes semblent interchangeables : il est clair que l'architecture de la *wilderness* brownienne, par sa structure verticale et ses emboîtements successifs jusqu'à l'étouffement, relève du modèle gothique, tandis que Poe confère à son cachot gothique les caractéristiques menaçantes de la nature sauvage : « abîme », « gouffre » (Poe 646-658). La « tyrannie de l'Inquisition » est aussi insaisissable chez Poe que l'obscur « tyran » de la *wilderness* chez Brown. On observera dans les deux cas que ce sont les bêtes de la nuit, rats et panthère, incarnations mêmes de la *wilderness*, qui contribuent ironiquement à la libération des deux protagonistes. Dans les deux œuvres, les héros sont confrontés à une double « frontière », littérale (le gouffre) et symbolique (la folie), à la verticalité mortifère. Comme le dit Axelrod : « *Edgar Huntly* shows that the frontier experience is gothic; « The Pit and the Pendulum » shows how the gothic partakes of the frontier » (Axelrod 39). De Brown à Poe, la frontière n'est qu'un *prétexte* à d'autres explorations, celles des abîmes intérieurs, et la *wilderness* est avant tout un territoire mental ineffable qui recèle à la fois la terreur et le sacré. La réflexion de L. Fiedler s'avère pertinente : « In a sense, Brown invented Edgar Allan Poe » (Fiedler 2, 145).

Les deux œuvres les plus longues de Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, et *The Journal of Julius Rodman*, paraissent en l'espace de trois ans (1838-1840). On peut voir dans *Rodman* la transposition de *Pym* dans les Montagnes Rocheuses. Dans les deux cas, il s'agit d'un voyage à la lisière, disons à la frontière, de la civilisation. Le sous-titre de *Julius Rodman* est *Compte rendu du premier passage des Montagnes Rocheuses d'Amérique du Nord jamais réussi par l'homme civilisé*.

Poe est le premier à reconnaître la pertinence du thème de la « vie dans la wilderness », soulignant son « intérêt intrinsèque et universel » (cité par Fiedler 2, 391-392). Mais Poe, à l'instar de Brown, ne limite pas la wilderness à l'espace américain.

Dans *Arthur Gordon Pym*, une quête initiatique mène le héros de Charybde en Scylla. Pym, comme Huntly ou Clara dans les romans de Brown, ne se relève ironiquement que pour affronter sans cesse quelque nouvelle tragédie. Loin de la rédemption offerte par l'accès au Paradis terrestre, le pôle révèle un paysage de mort : « Le lieu avait un aspect de dévastation étrange [« *singular wildness* »], qui me rappelait les descriptions que font les voyageurs de ces lugubres régions qui marquent l'emplacement de la Babylone ruinée » (342). Le plongeon final dans l'abîme, ultime frontière poésque, quasi « hypnagogique », n'est que la limite ténébreuse qui sépare le rêve de la veille. Poe ne revisiterait le monde étatsunien que pour mieux le subvertir, à l'image des « survivants » de Brown (Wieland, Ormond, Arthur Mervyn) dont le retour final en Europe contredirait le rêve américain.

Rodman suit, lui aussi, un parcours initiatique qui le mène aux « frontières extrêmes de la civilisation » (483). Son rapport à la wilderness est typique de l'ambiguïté américaine. Au départ, la wilderness est pour lui une « amie », malgré « ses aspects lugubres et sauvages » (445). Rodman s'enivre de la « solitude embaumée » de « ce paradis terrestre » (463). On reconnaît là la conception puritaine du Nouveau Monde paradisiaque, « the Good Land ». Mais, au fil des chapitres, Rodman passe de l'euphorie à la terreur lorsqu'il affronte la nature sauvage : les agressions des Indiens, le décès d'un compagnon, un paysage « indescriptiblement chaotique et désolé » (494), et, pour finir, l'attaque de deux ours bruns qui déclenche la panique. Comme *Pym*, le récit s'achève sur une chute, ici celle d'un Canadien dans un précipice. Deux récits inachevés qui se referment en s'ouvrant sur un vide inquiétant... La wilderness est ici vécue sur le mode de la terreur, ainsi que le suggère le vocabulaire. L'expression « a howling wilderness » (482), utilisée par Poe

pour désigner la terreur du *topos* naturel, renvoie au cliché puritain du territoire ordalique du Nouveau Monde (voir Carroll 70). En jouant sur ces deux registres différents de la *wilderness*, Poe se révèle sensible à la conception symbolique, voire théologique, de l'espace américain, que l'on trouvera dans la littérature étatsunienne. La frontière ressortit pour l'auteur, comme pour Brown, à une « quête permanente de la limite » (Jaubert 51).

Pym et Rodman, dignes successeurs de Huntly, suivent un chemin qui les confronte à un *Ur-decor* énigmatique qu'il s'agit de déchiffrer. La quête du sens passe par la transgression d'une frontière, marque incompréhensible de et sur la création. La frontière poésque serait ainsi un « prétexte de langage », comme l'écrit S. Mainville (188). Elle ferait proliférer les signes du *topos*, le texte et le prétexte, la surnature et la nature. *Pym* et *Rodman* sont deux œuvres *fragmentaires* qui forment une « frontière » entre le connu et l'inconnu. La frontière américaine, ligne de démarcation entre la civilisation et la *wilderness*, est une zone réelle qui fournit des fragments littéraires au sens ambigu. Elle est nécessairement *étrange*, surtout quand les auteurs convoquent, à travers elle, l'art et la nature, le langage humain et un paysage inhumain.

On sait que Brown use des métaphores archétypales afin d'intérioriser le *topos* : « The scene reminded me of my situation », note Huntly au bord d'un abîme (19) ; « This scene is adapted to my temper », confesse Clithero devant un décor de désolation (84). De même, en un sens, c'est Rodman qui crée la nature même de sa frontière. « Les tons de son récit, précise l'éditeur, ont surtout pour origine la sombre couleur de son âme » (458). Pym et Rodman modèlent ou remodelent le monde à l'image de leur âme tourmentée qui semble « vouloir chercher un soulagement dans la contemplation de la nature sauvage [*the wild scenes of Nature*] » (457). Il s'agit d'une transgression et d'une métamorphose du réel qui ne peuvent se parfaire qu'au sein de la *wilderness* mythique.

Chez Poe, la création s'inscrit dans et sur la *wilderness*, de telle sorte que la nature semble étrangement contre-nature, c'est-à-dire signifiante. Les pages blanches des falaises nous offrent un langage fantastique qui parvient à « parfaire l'illusion » (491), par exemple celle d'une construction humaine en pleine nature. En plaçant le langage dans le vide de la nature sauvage, Poe crée un « labyrinthe sans fin » de hiéroglyphes, aussi illisibles que les arcanes gothiques de la *wilderness* chez Brown. L'île de Tsalal de *Pym* est également striée de gouffres qu'on peut rapprocher des *pages-falaises* de *Rodman*, les murailles abyssales, constituant « un mot-racine éthiopien, [...] être téné-

*breux* » (351). Comme dans *Rodman*, s'esquisse l'hypothèse d'une œuvre humaine ou artistique, même si Pym s'y refuse. Comme Huntly, face à la *wilderness*, Pym est en quête de *sens*, c'est-à-dire d'une *direction* qui puisse assurer son salut, mais il est aveugle au sens, à la *signification* de cette page hiéroglyphique lisible mais incompréhensible. Pym et Rodman laissent derrière eux le langage, figuré par les murailles insondables. On pense à l'analyse de Jean Ricardou à propos de *Pym*, selon laquelle l'aventure finale de Pym serait un « voyage au bout de la page ». Le même constat s'appliquerait à *Rodman*. Au bout de la quête des origines gît l'horreur indicible ou l'horreur de l'indicible, qui embrasse à la fois le vide et toute la réalité. Une fois encore chez Poe, le surnaturel est affaire de langage, une exploration des « frontières du discours », comme dans l'œuvre de Brown (13, 109).

Il est lisible, comme le fait S. Mainville, de voir dans les paysages poésques une frontière « gothique », inter-espace producteur de texte et de prétexte, de nature et de surnature (201). Cette démonstration mérite d'être appliquée à Brown (voir Guillaud 2) et sans doute aux premiers fantastiqueurs américains, Irving, Austin et Hawthorne. Le plus souvent, l'espace américain est abyssal, aussi fermé que l'histoire en cours. L'histoire et le sol se dérobent, aussi impénétrables l'un que l'autre, comme « l'espace-temps infigurable de la recreation du monde à partir des États-Unis, cette aporie américaine de la représentation » (Terramorsi 1, 127).

L'espace brownien est fluctuant, aussi fuyant que le cœur des hommes, aussi fermé que l'histoire en cours. « Brown est anti-réaliste sur toute la ligne, écrit Leslie Fiedler, déplaçant des protagonistes hésitants et inconséquents dans un temps et un espace mal définis et qui n'auraient que de très capricieuses ressemblances et ce très accidentellement, avec les faits réels de l'histoire et de la géographie » (Fiedler 1, 78). Inutile de localiser précisément la frontière brownienne, de même que la frontière poésque. Ce qu'écrit Alain Jaubert peut s'appliquer à Brown : « La vraie frontière chez Poe est géodésique de l'imaginaire » (51).

Lauric GUILLAUD

## NOTE

1) Cooper himself complained of the absence of « annals for the historian », « eccentricities for the satirist », « manners for the dramatist », and of « legends for the writer of romances » (cité par Cabau, 15).

## OUVRAGES CITÉS

- Les aventures de Sindbad le Marin*. Trad. R. Khawam, Paris : Editions Phébus, 1985.
- AXELROD, Alan. *Charles Brockden Brown, An American Tale*, Austin, Texas : U of Texas P, 1983.
- BROWN, Charles Brockden. 1. *Edgar Huntly*. New York : Penguin Classics, 1988.
- . 2. *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist*. New York : Penguin Classics, 1991.
- . 3. *Wieland, ou la Voix mystérieuse*. Présenté par Liliane Abensour et Françoise Charras. Paris : José Corti, 1990.
- CABAU, Jacques *La Prairie perdue*. Coll. Pierres Vives. Paris : Le Seuil, 1966.
- CARROLL, P. N. *Puritanism and the Wilderness*. New York & London : Columbia UP, 1969.
- DUCLOS, D. *Le Complexe du loup-garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*. Paris : La Découverte/Essais, 1994.
- FIEDLER, Leslie. 1. *Love and Death in the American Novel*. New York : Anchor Book, Doubleday, 1992.
- . 2. « Gothique américain ». *Le Romantisme noir, Cahiers de l'Herne* 34. Paris, 1978. 72-81.
- GUILLAUD, Lauric. *Histoire secrète de l'Amérique*, Ed. Philippe Lebaud, 1997.
- . « *Wieland*, de C. B. Brown, paradoxe de modernité fantastique », *Les Cahiers du CERLI*, nouvelle série, n° 7 et 8, Université de Nantes, 1998. 121-130.
- HINDS, Elizabeth Jane Wall. « Charles Brockden Brown and the Frontiers of Discourse », in *Frontier Gothic and Wonder at the Frontier in American Literature*. Ed. David Mogen, Scott P. Sanders et Joanne B. Kar-

- pinski. Fairleigh Dickinson. London & Toronto : Fairleigh Dickinson UP, 1993. 109-125.
- JAUBERT, A. Préface à *Ne pariez jamais votre tête au diable*, E. A. Poe, Paris : Gallimard, 1989.
- MAINVILLE, S. « Language and the Void : Gothic Landscapes in the Frontiers of Edgar Allan Poe », in *Frontier Gothic*, op. cit. 188-201.
- MARIENSTRAS, Elise. *Les Mythes fondateurs de la nation américaine*. Paris : Maspéro, 1976.
- POE, Edgar Allan. *Contes, Essais, Poèmes*. Paris : Bouquins, R. Laffont, 1989.
- RICARDOU, Jean « Le caractère singulier de cette eau », *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Le Seuil, 1967.
- SLOTKIN, Richard. *Regeneration through Violence*. Middletown, Conn. : Wesleyan UP, 1973.
- TERRAMORSI, Bernard. 1. *Le mauvais rêve américain*. Paris : L'Harmattan, 1994.
- . 2. A. Poe : avancée scientifique et voyage fantastique Actes du troisième Colloque de science-fiction de Nice, *Métaphores* 15-16, U de Nice. 117-127.
- . 3. « Le rêve américain ». *Le Fantastique américain*. *Europe* 707 (mars 1988). 13-26.
- WATTS, Steven. *The Romance of Real Life : Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture*. Baltimore and London : John Hopkins UP, 1994.





## Les romans de Charles Brockden Brown

Bulletin Bibliographique Livres Etrangers : *The Novels of C.B.B. 1830*, 7 vol. Goodrich.

... Ceux qui les [Washington Irving et Fennimore Cooper] ont précédés sont non venus, et cependant il y a plus de trente ans qu'un roman de Brown, traduit en français, je crois, par M. Pigault de Mont-Baillard, sous le titre de *la famille Wieland*, révéla un talent original et profond. Ce n'était pas le reflet des objets extérieurs, mais l'étude consciencieuse du cœur de l'homme, de ses mystérieuses frénésies, de ses mouvemens désordonnés. C'était de la métaphysique développée par des incidens terribles, par une croyance exaltée, par une idée fixe dominant toute la vie, se rapprochant de la folie par ses actes, et conséquent dans ses raisonnemens. De même que les romans de Godwin, qu'ils ont précédés pour la plupart, ceux de Brockden Brown se refusent à toute analyse. Les détails en font seuls les mérites. C'est un acheminement progressif vers un but qu'on n'a pu prévoir, une sorte de fatalité logique à laquelle on ne peut échapper : une pensée ayant accès à l'âme, s'y enracinant chaque jour davantage, d'abord spéculativement et en longues rêveries, puis, forte, arrivée à sa maturité, débordant sur l'existence, passant de la vie spéculative à la vie réelle, dévastant tout ce qui lui fait obstacle, avançant toujours en remorquant à sa suite l'homme qu'elle domine, et qui marche comme dans un rêve, faisant de lui sa dupe ou sa proie, le poussant au crime avec tout le délire de la vertu. Cette disposition qui fait les fanatiques en politique et en religion est admirablement comprise par l'auteur américain : il l'a reproduite deux fois, toujours avec une égale force. Dans *Wieland* son héros, homme pieux, doux, bon mari et bon père, devient sous l'empire d'une préoccupation religieuse, l'assassin de sa femme et de ses enfans. Dans *Ormond*, un de ces jeunes et ardens rêveurs, tels que dut en enfanter la révolution de 89, et tels que nous en voyons aujourd'hui, veut abolir les

institutions établies, pour reconstruire la société tout entière sur un nouveau plan. Il conspire à la fois contre les religions, contre tous les gouvernemens. Il dévoue à cette œuvre de destruction ses richesses, ses talens ; mais il a ses faiblesses ; il est libertin, et meurt de la main d'une femme. La première donnée du caractère est très remarquable : on ne peut en dire autant du développement. Il semblerait que le modèle a manqué à l'auteur. Il y a dans ce livre le germe d'un ouvrage de notre époque.

Arthur Mervyn et Edgar Huntly, ou les Mémoires d'un Somnambule, méritent aussi une mention particulière. Ils ont, de plus que les autres, le ton local, le pittoresque des descriptions, et la variété des incidens, qui en rendent la lecture amusante ; mais le véritable caractère du talent de Brown ne s'y trouve pas au même degré que dans ceux que j'ai cités plus haut. A présent que l'on traduit tant, il y aurait bien certainement un choix à faire dans les six romans de Brown.

A. M.

[Adélaïde MONTGOLFIER]

*Revue encyclopédique*, Mars 1831, vol. 49 pp. 625-627

## Variations et anamorphoses sur le mode gothique : les traductions en français de *Wieland* au XIX<sup>e</sup> siècle

C'est en français, semble-t-il, que l'œuvre de Charles Brockden Brown paraît pour la première fois en traduction. En effet, *Wieland* et *Arthur Mervyn* ne seront traduits en allemand qu'en 1858 à Leipzig<sup>1</sup>. Récemment encore les bibliographies de Brown signalaient quatre traductions en français avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. De celles-ci, deux seulement sont effectivement recensées aujourd'hui : *La famille Wieland, ou les prodiges, traduction libre d'un manuscrit américain* par Pigault-Maubailarcq (Paris 1808)<sup>3</sup> et, d'Auguste Callet et Javelin Pagnon, *Wieland ou la voix mystérieuse, par Brockden Brown* (Paris 1841)<sup>4</sup>.

Il est regrettable qu'aucune trace matérielle ne subsiste des traductions en français de *Wieland* et d'*Ormond* annoncées par le premier éditeur de Brown, Hocquet Caritat. Bien qu'indiquées dans le recensement des œuvres de cet auteur publié par S. J. Krause et Jane Nieset en 1966, ces deux traductions ne sont mentionnées dans aucune des trois monographies que George Gates Raddin consacrait en 1953 à cet éditeur<sup>5</sup>. Selon toute vraisemblance, l'annonce de la publication en français de *Wieland* et d'*Ormond* à New York, un an à peine après la parution de ces deux romans, faisait partie de la stratégie commerciale de Caritat qui, en venant à Londres en 1800, espérait lancer l'un des premiers romanciers américains sur le marché britannique et le faire alors éditer par Minerva Press<sup>6</sup>. Mais elle relevait sûrement aussi du projet du libraire-éditeur français à New York, qui souhaitait ainsi œuvrer à l'établissement de liens entre la France et les Etats-Unis, ces deux nations qui, à ses yeux, incarnaient les idées des Lumières<sup>7</sup>. Caritat, dont le nom évoque Condorcet (Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Marquis de Condorcet, 1743-1794, en fait un lointain cousin) eut une vie mouvementée dont les péripéties

auraient constitué une ouverture pittoresque au récit des traductions en français des romans de Brown que je vais essayer de retracer ici<sup>8</sup>. Compte tenu des idées et de la personnalité de cet éditeur, la traduction française qu'il en aurait proposée aurait peut-être mis en lumière cette dimension philosophique et socio-politique que l'on veut y lire aujourd'hui. Les deux traductions de *Wieland* en français connues à ce jour mettent en évidence sa dimension gothique, jusqu'à l'extravagance dans le cas de Pigault-Maubailarcq<sup>9</sup>, à un degré moindre dans le texte de Callet et Pagnon.

En raison du statut et de la nature de la traduction au XIX<sup>e</sup> siècle, et ce tout particulièrement en ce qui concerne Pigault-Maubailarcq, mon propos n'est pas de tenter ici une analyse de stylistique comparée entre ces versions différentes du roman de Brown. Par contre, de même que l'on a pu parler de « The French Face of Edgar Allan Poe »<sup>10</sup>, les textes en français de *Wieland* publiés au XIX<sup>e</sup> siècle révèlent une autre face de Charles Brockden Brown qui surgit du processus de naturalisation et d'actualisation dans la langue et la culture françaises auquel le roman a ainsi été soumis. Ces deux traductions, telles qu'elles ont été conçues et écrites par leurs auteurs respectifs, permettent non seulement de cerner ce qui du roman de Brown s'inscrit dans la vogue gothique telle qu'elle se dessine à l'époque de part et d'autre de l'Atlantique, mais elles donnent aussi à voir combien dans *Wieland*, tirant parti des potentialités inhérentes à ce mode, l'écrivain en transgresse et en transcende les limites. Il n'est pas question de rallumer ici le débat sur les vertus comparées du romantisme et du gothique qui, en son temps, opposa R. Hume et R. Platzner (1969 et 1971). Cependant, il semble difficile d'ignorer le contexte gothique qui constituait le dessein premier du roman à ses origines et que l'on voit surgir à nouveau dans ses traductions.

C'est la raison pour laquelle, avant d'aborder certains des problèmes soulevés par ces traductions, je reviendrai sur le contexte gothique dans lequel s'inscrit le roman de Brown. La traduction *sauvage* de Pigault-Maubailarcq occupera la majeure partie de cet article car elle pose des problèmes originaux d'interprétation, à l'inverse du texte relativement exact publié plus de trente ans plus tard par Callet et Pagnon.

Pigault-Maubailarcq, en effet, interprétant librement le roman américain, en caricature les aspects gothiques dans ce qui pourrait paraître, à certains égards, une parodie du genre. Se substituant peu à peu à l'auteur, il crée à son tour un roman sur Carwin, comme si, à l'instar de Brown, il ne pouvait résister au désir de donner corps à ce personnage, *a priori* secondaire dans *Wieland*. La

traduction de 1841, au contraire, n'est pas de ces belles infidèles qui trahissent et abandonnent l'auteur, ne lui accordant même pas l'honneur d'une paternité signalée. Elle a sûrement bénéficié de ce début d'intérêt que l'on portait à l'époque en France à la littérature américaine<sup>11</sup>. Le roman de Brown, comme d'autres textes américains de cette première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, contribuera en France à la découverte de voies nouvelles dans l'exploration du fantastique naissant. Cependant, là aussi, malgré l'effacement des auteurs de cette dernière traduction derrière une réécriture relativement attentive et fidèle du texte de *Wieland*, un investissement, une appropriation subreptices du texte se font jour dans le déplacement du motif central à nouveau sur le personnage de Carwin, signalé encore une fois par le titre second de cette nouvelle traduction du roman en français, *Wieland, ou la voix mystérieuse*.

\*

Comme en témoignent les différentes bibliographies du roman gothique et du premier roman américain, ainsi que la publication aux Etats-Unis des *Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe en 1794 et de *The Monk* de M. G. Lewis en 1799, et comme vient également l'attester *a contrario* la préface d'*Edgar Huntly*<sup>12</sup>, les premiers romans de Brown participent de ce mode gothique qui, en cette fin de siècle, est l'un des signes avant-coureurs du romantisme en Europe et aux Etats-Unis<sup>13</sup>. C'est dans ce contexte littéraire que paraît, en 1798, le premier roman de Brown chez Caritat. Le catalogue de sa bibliothèque de prêt est encore aujourd'hui l'indicateur des goûts du nouveau lectorat américain en matière de roman, ainsi que par ailleurs des intérêts francophones de cet éditeur<sup>14</sup>.

Dans l'introduction à sa « Bibliographie du roman *gothique* anglais en traduction française (1767-1827) », Maurice Lévy propose diverses explications (sur lesquelles je ne reviendrai pas ici) à l'extravagante folie pour les romans noirs ou frénétiques à la manière anglaise, qui saisit alors la France. En 1797, *Udolpho* et *Le Moine* paraissent en traduction à Paris et Lévy recense, pour cette même année, ainsi que pour 1798, quelque dix traductions de romans gothiques anglais. Comme on peut le constater dans cette bibliographie, quand est publiée, en 1808, *La famille Wieland, ou les Prodiges*, ces traductions sont déjà moins nombreuses. Le gothique est venu se fondre en France dans le roman populaire qui a commencé à se développer au lendemain de la Révolution<sup>15</sup>. Pour J. C. Vareille, cette littérature populaire est « la mar-

ginalité, la toujours différente, ce qui excède, la transgression et le mauvais goût, la part tabou, le refoulé et le refusé de la culture. » (10) On retrouve dans cette définition les échos de l'enthousiasme manifesté déjà par les Surréalistes à la découverte de ces romans noirs devenus livres rares, objets de collection. En effet, comme l'indique encore Lévy, « La nature même de ces récits à sensation explique leur disparition : lus avec frénésie par les uns, et jugés indignes par les autres de retenir l'attention du public cultivé, ils ont non seulement été mis en pièces par les abonnés des cabinets de lecture de l'époque, mais encore écartés, le plus souvent, des grandes bibliothèques nationales » (*Romantisme Noir* 365). Ce problème se retrouve en effet pour la première traduction en français de Brown, bien que ce texte ne semble pas avoir joui d'un énorme succès.

Il est intéressant de rappeler que le premier biographe et ami de Brown, William Dunlap, est aux Etats-Unis l'un des auteurs les plus populaires de ces drames gothiques inspirés de l'anglais ou de l'allemand<sup>16</sup>. M. Redden signale par ailleurs l'apparition, dès 1785, des deux premiers textes gothiques américains dans le *Boston Magazine*<sup>17</sup>. Je m'y attarderai un peu ici dans la mesure où, paradoxalement, ce gothique en raccourci soulève une problématique sensiblement similaire aux longs développements imaginés par Pigault-Maubailarcq.

« Reverie Occasioned by Reading The Vision of Mirza » est la description d'un paysage qui met en évidence les liens que le gothique entretient avec les autres arts, l'architecture, la peinture et, tout particulièrement, l'art des jardins. Cette composition, qui se présente comme une vision teintée d'un certain état d'âme, révèle l'essence littéraire du paysage gothique, comme son titre le souligne. Le deuxième texte, « The Castle of Costanzo », est une sorte de « digest », où le gothique est défini dans le titre même comme étranger au sol américain par sa référence à un passé historique européen. Ce gothique « en concentré », où l'histoire se présente comme une sorte de synopsis, n'est pas encore une nouvelle. Il n'offre qu'une caricature des péripéties de l'intrigue dont les ressorts se seraient en quelque sorte cassés.

Les dimensions abrégées de ces textes tiennent sans doute à l'espace limité dont disposaient leurs auteurs dans les magazines<sup>18</sup> ; cependant, telles quelles, ces compositions se présentent plutôt comme des exercices stylistiques, des variations sur le mode gothique. Sous la forme de fragments, d'extraits (dans le sens où l'on parle d'un extrait de plante), ces textes, où le suspens est même libéré du point d'appui que lui apporte traditionnellement la

résolution du mystère ou le dénouement, manifestent encore une fois combien le gothique est lié à une esthétique de l'effet. Quand la composition devient *sketch*, description en forme de narration, parfois présentée comme une vision, l'action, alors affranchie de l'intrigue, est dramatisation d'une émotion, d'un effet de gothique. Parfois vision d'un rêve prémonitoire, le surnaturel s'offre comme une allégorie dont l'aspect puritain autorise une incursion dans le domaine de l'imaginaire pur.

Ces textes, souvent anonymes, donnent, malgré leurs maladresses, l'impression d'ébauches non sans intérêt littéraire en ce qu'elles constituent une sorte de creuset où va se forger le roman. Fonds collectif de sujets, de thèmes et d'expressions auquel viendront puiser les romanciers<sup>19</sup>, ils participent de cette élaboration collective et anonyme de la création romanesque à ses débuts qui est aussi caractéristique du roman populaire<sup>20</sup>. Brown lui-même contribue à cette production en publiant dans divers magazines des fragments ou, sous forme de feuilleton, des parties de ses romans. Citant à nouveau J. C. Vareille, on peut dire

[...] que la frontière qui sépare [la littérature populaire] et l'exclut est tracée en pointillés, à peine visible et sensible, et qu'en somme, elle contribue à écrire avec la Reconnue, l'Officielle, un seul et unique texte où circulent et s'échappent en tous sens tropes et *topoi*, idéologies et mentalités, techniques et structures. Comment pourrait-il en être autrement ? Elle accompagne l'Histoire, la grande et la petite : elle est elle-même histoires et Histoire, *stories* et *history*. (10)

Ces premiers essais d'une littérature de fiction américaine à l'état naissant révèlent la difficulté de leurs auteurs à créer un lieu du roman qui ne dissocierait pas la part d'un imaginaire relevant d'un au-delà *européen*, d'une part *réelle*, *historique*, enracinée dans le présent américain. Cette difficulté, que Brown exprime dans la préface d'*Edgar Huntly* et qui se retrouve en une formulation inversée dans la préface de Sarah Wood à *Julia, and the Illuminated Baron* (1800)<sup>21</sup>, suggère une aporie que reprendront à leur tour Nathaniel Hawthorne et Henry James.

Ces premières tentatives révèlent aussi la littérarité du genre gothique qui se manifeste dans les tensions générées par un ancrage dans un réel social et politique et une mise en scène qui s'organise autour de multiples référents littéraires. L'intertextualité, qui souvent se nourrit d'imitation et de plagiat, est fondée sur la répétition d'expressions codifiées, de références ou d'allusions

plus ou moins précises, plus ou moins tronquées<sup>22</sup>. *Wieland* en propose une démonstration élaborée, tant dans l'identification des héros éponymes (bizarrement doubles en tant qu'ancêtres littéraires mais doubles aussi dans la fatale destinée qui unit père et fils), que dans les références ou allusions littéraires qui parsèment le roman. Les lieux du récit sont autant d'espaces scéniques, autant de signaux dans la mise en place d'une symbolique du décor littéraire et esthétique : le temple transformé en salon d'été par la deuxième génération Wieland (en français respectivement *rotonde* et *belvédère* dans l'une puis l'autre traduction), la grotte ou le pavillon (en anglais « summer house »). A chacun de ces espaces correspond un référent littéraire : celui du discours du fanatisme religieux ou politique en lutte contre le rationalisme des Lumières et marqué de la rhétorique cicéronienne, celui du rêve prémonitoire et symbolique. Ce référent littéraire peut en lui-même constituer une mise en scène comme le suggère la lecture à plusieurs voix du mélodrame préromantique germanique<sup>23</sup>. La maison, l'espace domestique américain, inscrit dans un présent familial, devient alors le lieu de cette « autre scène » où s'exprime l'horreur humaine qui soudain fait irruption, bouleversant la représentation symbolique spatio-temporelle du gothique<sup>24</sup>. Car c'est en Europe que l'héroïne ira se réfugier, à Montpellier, lieu de villégiature pour la littérature britannique au XVIII<sup>e</sup> siècle, comme l'explicite la première version de *Wieland* en français<sup>25</sup>. C'est dans ce lieu de repos, où l'on vient se purger des atteintes du *spleen*, que peut se reconstruire une sorte d'ordre familial et domestique fondé sur la raison, loin de ces passions humaines qui, surgies du passé gothique, imprègnent le présent américain et les visées utopiques qu'il suscite.

Cet effondrement du symbolisme de l'Amérique comme espace de l'utopie sociale et politique à l'épreuve d'un présent personnel et familial, qui sous-tend le roman de Brown, se trouve caricaturé dans la première version française imaginée par Pigault-Maubailarcq. L'œuvre de M. G. Lewis ou celle d'E. A. Poe illustrent bien d'ailleurs comment caricature et parodie du gothique, en retraçant et renforçant à grands traits les lignes de sens du dessin littéraire original, viennent se confondre à s'y méprendre avec leur modèle. Il est difficile de discerner ce qui du roman-fleuve de Pigault-Maubailarcq relève de l'imitation naïve, de la supercherie littéraire ou de la parodie. Le texte de *La famille Wieland*, déjà dans la partie qui peut être considéré comme une traduction *stricto sensu*, fausse et dévoie le projet du roman. L'ambiguïté, centrale au texte de Brown, tant dans le titre second (*The Transformation*) que dans la narration et dans les personnages, s'articule ici en une



dichotomie bien/mal, victime passive/séducteur libertin, dans un roman populaire sentimental à la française où la séduction est le motif central<sup>26</sup>. Pigault-Maubailarcq efface d'ailleurs de la préface non seulement tout ce qui s'adresse à un lectorat américain, mais aussi le dernier paragraphe qui place Clara au cœur de la narration. Il omet également le projet de publication des mémoires de Carwin, auxquelles il va lui-même donner corps.

Progressivement Carwin, qui est non seulement ventriloque mais possède ici en outre le don d'hypnotisme<sup>27</sup>, devient le héros du roman (à partir du tome III chapitre 6 qui correspond au chapitre XX de *Wieland*) ainsi que d'un récit d'aventure qui s'étire sur deux volumes. S'emparant de la narration, il nous entraîne sous d'autres cieux littéraires<sup>28</sup>, du Portugal en Abyssinie et en Orient, pour revenir enfin dans une Amérique fantasmagorique et souterraine<sup>29</sup> où Clara, après un bref retour au texte de Brown (chap. XXI), se retrouve captive ainsi que Pleyel. Cet univers souterrain, qui explicitement évoque le mythe de l'Atlantide<sup>30</sup>, est très précisément situé en Pennsylvanie, au nord-ouest de Philadelphie près du fort de Shamokin, au confluent du Susquehanna jusqu'aux cataractes de Wyoming. Carwin est souverain des « sauvages » d'Amérique. Toutes les tribus indiennes qui ont participé aux récentes « Guerres franco-indiennes » contre les Anglais sont ici nommément recensées<sup>31</sup>. Ces indications géographiques et historiques, qui dénotent une connaissance manifeste de la topographie et de la géographie des lieux, deviennent en fait le support d'un référent mythique : dans cette nature sauvage tout « [...] annonce à la fois le tombeau de la nature et le berceau de son enfance. » Une note vient en apporter la justification philosophique, sinon scientifique : « Un auteur célèbre, Raynal, s'est servi des mêmes couleurs pour peindre en philosophe cette intéressante partie du monde »<sup>32</sup>.

La clef de toute cette fantasmagorie est sans doute difficile à trouver. Qu'est-ce qui a bien pu pousser Pigault-Maubailarcq à se lancer dans de telles aventures ? Dans une longue dédicace en tête du premier volume, l'auteur dédie ce roman à son frère, Pigault-Lebrun, le célèbre romancier :

Tu m'as tant de fois engagé à écrire que, cédant à ce conseil, je me suis déterminé à te présenter ce premier essai [...]. J'ai résisté longtemps, parce que Piron a dit qu'on pouvait être le frère d'un homme d'esprit et n'être cependant qu'un sot ; et je devais craindre de voir renouveler la plaisanterie, en paraissant vouloir établir entre nous un point de comparaison.

S'instituant Jean-qui-pleure face à ce Jean-qui-rit, il dit se contenter de vouloir faire pleurer les gens : « les auteurs de nos mélodrames assurent que ce n'est pas si difficile. »

Doit-on lire dans cette préface l'annonce d'un jeu auquel l'auteur-traducteur se serait laissé lui-même prendre : transformer le roman de Brown pour en faire un Pigault-Lebrun de style larmoyant ? Ou bien encore voir dans ces développements grandguignolesques un projet autrement plus ambitieux ?

L'avertissement en tête du tome I justifie le titre second, *Les prodiges*. L'épigraphe en exergue, « Lisez et frémissiez, il n'y a rien ici de fabuleux », y est développée : « Les événements qu'il [ce roman] présente sont certainement très extraordinaires ; mais quoiqu'ils approchent du merveilleux, on verra qu'ils correspondent cependant, par leurs résultats, avec les principes connus qui régissent la nature. » Ici encore s'opère un renversement par rapport au roman initial. La terreur ou l'horreur gothiques dans le texte de Brown étaient supposées puiser leur origine dans des phénomènes physiques ou mentaux scientifiquement avérés, surnaturels en apparence seulement. Elles ne prenaient tout leur sens que dans cette « transformation » qui ébranle les certitudes de la raison. Dans la traduction de Pigault-Maubailarcq, l'étonnement est premier, les références littéraires ou historiques venant corroborer ensuite la plausibilité de ce qui reste décrit comme des « prodiges ».

La suite de l'avertissement explique sans doute que l'on ait voulu lire dans *La famille Wieland* une élucubration à la manière d'Ann Radcliffe et de Baculard d'Arnaud. Il y est, en effet, recommandé aux âmes trop sensibles, « à qui les romans d'Anne Ratcliffe [sic] ont fait trop d'impression », de « fermer ce livre ; car l'ébranlement moral que leur en ferait éprouver la lecture, serait sans doute d'un effet incalculable et terrible. » Les quelques critiques qui se sont risqués à la découverte du roman semblent en tous cas s'être arrêtés à cet avertissement et, de ce fait, n'ont pu que tirer des conclusions quelque peu hâtives sur son contenu<sup>33</sup>.

On ne peut cependant s'empêcher de penser à une parodie de ces mêmes romans populaires en lisant les dernières lignes de *la Famille Wieland* où Clara, victime d'un naufrage près de Cette, entreprend de rédiger ses mémoires à Montpellier et rend l'âme en même temps que la plume au terme de cette dernière épreuve. Car le roman se conclut sur une note de l'éditeur : « Tous ceux qui figurent dans cette désastreuse histoire, périrent malheureusement. On espère que le lecteur évitera ce sort funeste, à moins toutefois qu'il ne périsse d'ennui, ce dont l'éditeur n'ose prendre sur lui de le garantir<sup>34</sup>. »

Pigault-Maubaillarcq semble pourtant avoir été, à l'inverse de son célèbre frère, un bourgeois de Calais occupé de transactions commerciales avec l'Angleterre, comme l'était son père. Il se déclare même, sur la page de garde de l'ouvrage, « Membre correspondant de la Société de Philotechnique », société qui, fondée en 1795 par Hector Chaussier, était un « groupement fraternel de littérateurs, de savants et d'artistes [...] Fourcroy, Cuvier, Lacépède, Collin d'Harville, Andrieux, Villevoye, en ont été les membres fondateurs à ses débuts » (*Dictionnaire Encyclopédique Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*). Faut-il alors voir dans le refus du fabuleux, dans l'insistance sur l'aspect prodigieux de ces aventures, une intention plus sérieuse qui utiliserait (en le parodiant) le goût populaire pour le roman sentimental, gothique, orientaliste ou/et historique ?

Il est certes tentant de proposer ici, au risque de l'affabulation, une lecture du roman reposant sur des traces littéraires qui donneraient un sens aux folles inventions de Pigault-Maubaillarcq. Outre les genres dont il s'inspire manifestement, se devine la référence au *Voyage en Abyssinie* du père jésuite Jeronimo Lobo en 1625-27, d'abord traduit du portugais en français par le Prieur Joachim Le Grand en 1728 et ensuite « librement » du français en anglais par Samuel Johnson en 1735. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* reprendra d'ailleurs ce même contexte en 1759. Le texte de Pigault-Maubaillarcq réintègre le thème de « la vallée heureuse » dans le roman historique que constitue le récit des aventures de Carwin du Portugal en Abyssinie jusqu'au Levant et dans le contexte des rivalités hégémoniques coloniales européennes<sup>35</sup>. Faut-il alors lire dans *La Famille Wieland* les préoccupations d'un Français sur la question coloniale dans le contexte historique des guerres napoléoniennes, comme le donnerait aussi à penser la référence à l'*Histoire philosophique des deux Indes* de l'Abbé Raynal ? Le problème du pouvoir politique<sup>36</sup> et colonial est en effet explicitement mentionné dans le texte. Ecrivain au Gouverneur de Pennsylvanie, Carwin alors « ruiné par son penchant pour les femmes » (il s'agit ici de sa passion pour Clara), révèle son projet de « rendre aux sauvages de cette contrée la libre possession d'un pays qui leur appartient, et que rien ne vous autorisait à envahir » (III, chap. 5). Faut-il voir ici l'expression d'un nationalisme anglophobe ou bien un écho des observations de Johnson sur le massacre des Abyssiniens par les Portugais et le traitement des nations dites « sauvages »<sup>37</sup> ? Les deux derniers volumes du texte de Pigault-Maubaillarcq viendraient, dans ce cas, prolonger et élargir la réflexion concernant l'effet des passions sur la destinée humaine (que l'on peut lire dans le roman de Brown), en s'appuyant sur les deux textes de Johnson : sa

traduction du voyage de Lobo et *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (traduit en français en 1760). L'être humain est le jouet des passions qui l'agitent, comme le montre, à une autre échelle, l'histoire de l'humanité – à la folie meurtrière de Wieland, viennent s'ajouter la destruction par explosion de l'Atlantide souterraine et le naufrage final sur les rivages de la Méditerranée qui fait sombrer le roman dans le mélodrame et met fin aux chimères et illusions qu'il avait évoquées.

Le deuxième et dernier roman de Pigault-Maubailarcq (dédié à sa fille, Mme Power) pourrait venir confirmer cette hypothèse dans la mesure où, dans sa deuxième partie, ce roman sentimental épistolaire dénonce le traitement de ces autres « sauvages » que sont les esclaves africains dans ce qui restait alors de l'empire français outre-Atlantique.

Aussi abracadabrante qu'apparaisse l'histoire de Carwin proposée par Pigault-Maubailarcq, elle serait alors, dans ses intentions, plus proche des préoccupations de Brown en 1808 que le récit inachevé, *Memoirs of Carwin the Biloquist*, imaginé quelque dix ans plus tôt par notre auteur lui-même. Brown avait en effet, dès 1803, renoncé à ses ambitions « littéraires » pour se consacrer à des questions plus politiques et, quatre ans avant la traduction de Pigault-Maubailarcq, publiait une traduction critique en américain du texte de C. F. Volney, *Tableau du climat du sol des Etats-Unis d'Amérique* (Paris 1803)<sup>38</sup>.

Mais c'est peut-être là accorder trop d'importance au personnage et au roman de Pigault-Maubailarcq qui occupent une place somme toute infime dans l'histoire littéraire et qui ont si peu contribué à la renommée de Brown en France. Fort heureusement le texte de *Wieland, ou la Voix Mystérieuse* ne nous entraînera pas dans des sentiers aussi tortueux.

Auguste Callet et Javelin Pagnon n'étaient pas vraiment des inconnus quand, en 1841, ils publient ensemble leur traduction. Originaires tous les deux de Saint-Etienne, ils se retrouvent à Paris où Callet va faire la connaissance de Victor Hugo et collaborer à la *Gazette de France*. A la demande de son « inséparable et inaltérable ami<sup>39</sup> » qui avait entrepris une traduction de Chatterton, il rédige en introduction une biographie de cet écrivain. L'ouvrage, publié en 1839, reçoit un accueil plus que favorable, en particulier d'Alfred de Vigny. Un roman, *Allan Cameron*, publié en 1841 sous le pseudonyme de *Walter Scott*, vient continuer cette collaboration entre les deux amis. Dans une lettre publiée dans la biographie que Charles Callet consacre à son oncle, Auguste Callet évoque ces « temps heureux d'autrefois, quand nous attendions

un à un les numéros de *la France* et où ce bon M. d'Arincourt s'évertuait à garantir l'authenticité du roman inédit » (28). Du dernier roman, publié sous ce même pseudonyme, *Aymé Verd, roman inédit de Walter Scott, précédé d'une lettre du capitaine Clutterbuck* (Paris 1842), Jules Janin dira : « Je connais bien peu de gens aujourd'hui capables de mettre dans un livre cette vivacité, sans compter que c'est un livre qui sent le terroir, qui parle son patois ; des héros qui mangent le fromage du pays, qui boivent du vin du crû [...] » (*ibid.* 28). Révélant dès l'introduction leur véritable identité, les deux auteurs signeront ensemble pour la dernière fois. De cette collaboration, qui se termine en raison du retour de Javelin Pagnon à Saint-Etienne, Auguste Callet dira plus tard, « Nous pouvions à nous deux faire des chefs d'œuvre. Comment cela ? Je ne saurais le dire. C'est un mystère pour moi que la manière dont nous opérions. Nous étions comme deux cailloux qui, en se frottant l'un contre l'autre, jettent des étincelles » (C. Callet 39).

La carrière littéraire d'Auguste Callet semble donc placée sous le signe de la supercherie littéraire, bien que Javelin Pagnon et lui-même aient argué de leur bonne foi en empruntant, par pur sentiment d'admiration et sans désir de tromper, le nom d'un auteur aussi célèbre que Walter Scott. Curieusement Auguste Callet sera à son tour victime d'un larcin littéraire quand le duc de Noailles, « après avoir pillé Mme de Staël » (C. Callet 47), s'appropriera *Anne Paule Dominique de Noailles*, la biographie que Callet venait de rédiger à la demande de la famille (*De la Propriété littéraire. Un procès contre M. Le duc de Noailles, [...] et consorts, ou fin de l'histoire de la marquise de Montagu, par Auguste Callet* (Paris, 1865).

De la traduction de *Wieland* il n'est nullement fait mention dans la biographie que C. Callet publie après la mort de son oncle. Pourtant cette traduction (comme signalé plus haut) n'omet ni le nom de Charles Brockden Brown ni ceux des deux traducteurs, qui là aussi travaillaient en collaboration. Je ne dirai pas grand chose de cette traduction qui a, tout à la fois, le charme et l'élégance stylistique qui caractérisent les ouvrages traduits au xix<sup>e</sup> siècle, et suit de très près, ce qui est à l'époque moins fréquent, le texte original. L'ouvrage s'appuie en tous points sur l'édition anglaise de 1822 (la présentation en deux tomes exceptée), comme son titre l'indique aussi, y compris pour ce qui concerne la notice biographique qui précède le roman. La préface de Brown est tronquée comme dans l'édition anglaise et le roman s'achève sans que soit donné le dénouement de l'intrigue secondaire, suivant encore en cela le texte anglais<sup>40</sup>.

A son tour Auguste Callet va, cependant, s'emparer du roman de Brown pour le marquer de son sceau. Le titre français, comme indiqué plus haut, signale un déplacement sur le personnage de Carwin alors que le sous-titre donné originellement par Brown, *The Transformation*, en faisant abstraction, par sa forme nominalisée, de l'objet et de l'agent de ce processus, introduisait une ambiguïté par rapport au sens du roman. Du récit de Carwin, Brown n'offrait qu'une ébauche, laissant encore dans les limbes les « Mémoires à paraître » annoncées dans la préface. Dans sa formulation française, le sous-titre, *La voix mystérieuse*, en revanche, renvoie très explicitement au personnage de Carwin, soulignant les tensions et l'imbrication des deux thématiques développées dans le roman.

Ce nouveau titre, ou le personnage de Carwin lui-même, impressionnera tant Auguste Callet que, quelque onze ans plus tard, au sommet d'une carrière politique sans grand éclat (son neveu dit de lui qu'il « parlait peu faute d'organe » (35), ce qui n'était évidemment pas le cas de Carwin), il le reprendra à son compte pour lui donner un regain de publicité. Après avoir été député en 1848, réélu en 1849, Auguste Callet, exilé à Bruxelles après le coup d'état de Napoléon le petit, publiera quatre essais politiques sous le titre : *La voix mystérieuse : Les proscrits. Le scrutin du 20 décembre. La Constitution de 1852. Les conseillers de M. Bonaparte* (1852). Ces textes seront fortement applaudis par les opposants au régime, en particulier par Victor Hugo. Leur popularité sera la cause de l'expulsion de Callet, qui quittera alors la Belgique pour se réfugier en Angleterre. Il parviendra cependant à revenir en France en 1855 avec un passeport régulier, « inconnu de tous excepté de la police impériale », dit son neveu, qui rappelle que A. Callet fut arrêté dès son retour à Paris pour avoir publié trois pamphlets hostiles à Napoléon III, dont *La voix mystérieuse* (C. Callet 39).

Doit-on voir là une ironie du sort, l'esprit vengeur de Carwin s'insurgeant contre l'usurpateur de ce nouvel acte de ventriloquisme ? Il est amusant de constater que l'effet rhétorique majeur de ces essais repose sur les invocations à cette *voix mystérieuse*. Je ne résiste pas au plaisir d'en citer pour exemple quelques extraits (et souligne la répétition de ces mots dans le texte) :

Ne cherchez pas à me connaître.

Le nom le plus illustre n'ajouterait rien à la lumière de cet écrit [...] A quoi bon me demander mon nom ?

Je suis la Vérité, la Vérité profonde et persécutée [...].

Tout ce qui souffre, tout ce qui gémit, tout ce qui espère, tout ce qui croit en dieu, tout ce qui doute ni de l'honneur français, ni de la liberté, ni de la justice éternelle, trouvera dans ce livre *une voix amie* (Epigraphe « Au Lecteur »).

Taisez-vous *voix mystérieuse* ! Tout ce que vous blâmez, la France l'approuve, elle a béni ce que vous maudissiez [...]. *Voix mystérieuse*, taisez-vous ! La France a parlé. Taisez-vous, dit l'urne du 20 Décembre (II, « Le Scrutin du 20 Décembre » 54).

Que me dis-tu *voix importune* ? A quoi bon évoquer de tels souvenirs ? O jour de honte ! Jour de colère (47) [...]. Ah *voix importune*, tais-toi ! laisse-moi oublier, laisse-moi dormir ; le sommeil est doux ! [...] N'est-ce pas assez *voix importune* ? Que faut-il de plus à une nation ? (III, « La Constitution de 1852 » 48)

Eh ! ne le savions-nous pas, *voix terrible* ? ne le savions-nous pas ? La Constitution de 1852 n'a rassuré personne [...]. (79)

Tu te ris de moi, *voix railleuse* [...].

Plus bas *voix mystérieuse* ! *Voix de l'honneur, voix de la religion, voix de la patrie*, oh ! je t'en conjure, plus bas ! Ne livre pas aux vents ces secrets redoutables. (IV, « Les Conseillers de Bonaparte » 91)

La référence à Carwin, à laquelle renvoyait le sous-titre de la deuxième traduction de *Wieland*, est naturellement absente de l'invocation réitérée à cette voix qui dénonce le nouvel ordre politique établi.

D'Antoine Callet, les notices biographiques diverses ne retiendront que sa carrière politique et ses débuts littéraires avec Javelin Pagnon. Malgré la qualité de cette deuxième traduction de *Wieland*, la réputation littéraire de Charles Brockden Brown en France au XIX<sup>e</sup> siècle est quasiment nulle. L'auteur de *Wieland* n'est évoqué en France que dans les commentaires que porteront sur lui d'autres auteurs américains comme Poe ou Hawthorne. Aucun de ses autres romans ne sera traduit en français. Il faudra attendre le regain d'intérêt pour le genre gothique aux Etats-Unis dans les années 1960, avec les études de Leslie A. Fiedler et de Richard Chase, pour que les critiques universitaires français commencent à s'intéresser à l'auteur de *Wieland*<sup>41</sup>. Puisse ce détour par les traductions en français de ce roman venir éclairer d'une autre lumière l'œuvre de l'écrivain ou, du moins, aider à la découverte de ces curio-

sités littéraires qui donnent une image plus pittoresque des relations littéraires entre la France et les Etats-Unis.

Françoise CHARRAS

#### NOTES

Je souhaite remercier ici toutes les personnes qui m'ont aidée dans ces recherches hétéroclites dans des domaines qui m'étaient assez étrangers, en particulier les professeurs Henri Michel, Schanen, Vanoosthuyse, ainsi que P. Digby-Smith qui m'a mise sur la piste de Samuel Johnson.

1) Mentionnées dans la bibliographie de D. A. Ringe. Ici, comme pour toutes les autres références dans le texte, les indications bibliographiques précises sont données en fin d'article.

2) L. Abensour et moi-même avions d'ailleurs repris cette indication dans *Romantisme Noir* et dans nos traductions de Brown en français.

3) Calais, imprimerie Moreau, 4 volumes in 12°.

4) W. Cocquebert, 2 volumes in 8° (traduction faite sur la dernière édition de Londres, avec une notice sur la vie de l'auteur).

5) En particulier, il n'en est pas fait mention dans le chapitre IV, consacré à C. B. Brown, de *Hocquet Caritat and the New York Literary Scene*.

6) Comme me l'ont successivement confirmé T. Knoles (American Antiquarian Society), S. Krause et W. Joyce, ces ouvrages mentionnés dans la bibliographie d'Evans n'ont pas, à ce jour, été localisés.

7) « He believed the two nations to be bound together by common interests. Paris was the light of a new republican civilization in Europe; under his leadership New York would become the light of America » (*Hocquet Caritat and the New York Literary Scene*, ch. 2). Raddin rapporte aussi qu'il était ami de Thomas Paine, mais également d'Alexandre Hamilton.

8) Selon Raddin encore, Caritat vécut des mésaventures qui, pour être moins fantasques que celles de Pigault-Lebrun, romancier et frère célèbre de Pigault-Maubailarq, n'en sont pas moins fortement romanesques. Caritat, s'il ne se trouve pas officiellement déclaré mort par son père et ainsi privé d'identité comme le romancier populaire, se voit, en raison d'accusations portées par sa femme après son départ aux Etats-Unis, « proscrit » et donc interdit de séjour en France (1795-97). Il y reviendra cependant définitivement en 1801-2. Poursuivant son projet initial, il ouvrira un cabinet de lecture et éditera une revue, *le Journal de l'Amérique du Nord, ou le Correspondant des Etats-Unis* (*The New York of Hocquet Caritat and his Associates*).

9) Le catalogue de la Bibliothèque Nationale de France, suivant sur ce point la description donnée par les catalogues de libraire, indique Pigault-Maubailarq comme auteur de ce *Wieland* en français.

10) C'est le titre du livre de Patrick F. Quinn publié en 1957.

11) Comme en témoignent l'article d'Adélaïde Montgolfier dans la *Revue Encyclopédique* en 1831 ainsi que l'article de Philarète Chasles dans *La Revue des Deux Mondes* en 1835



(III, 4<sup>e</sup> série) où il est dit : « Les Anglais ont de l'estime, et non sans raison pour un ou deux romanciers secondaires ; pour Charles Brockden Brown, auteur de *Carwin* et de *Wieland*, écrivain assez énergique, qui imite l'anatomie sentimentale et l'énergie concentrée de Godwin ; et pour Miss Sedgwick [sic], auteur de *Hope Leslie* » (192). Ces deux références sont signalées et commentées par Harold Elmer Mantz, dès 1917. Comme l'orthographe Pigault Mond-Baillard semble le montrer, c'est sur cette œuvre de pionnier que se sont appuyées les mentions ultérieures à cette traduction en français de *Wieland*. Mantz lui-même avoue connaître à peine l'existence de C. B. Brown (« hardly more than a name »), dont il dit : « he is credited with genuine penetration as an analyst of certain of those workings of the mind that impel—we may say—the futilityless victim of an initial conviction to the logical acted conclusion that may be contrary to all the instincts of the doer, and many have felt, in the description of those sombre undercurrents of thought, a master's talent in the elements of mystery and terror. » Il ajoute que Brown est perçu comme un disciple de Godwin qui, comme c'est le cas pour Cooper par rapport à Walter Scott, surpasse le maître dont il s'inspire. (*French Criticism of American Literature before 1850*, 58-59).

12) Je ne mentionnerai pas le texte en entier. Il s'agit naturellement du passage souvent cité : « One merit the writer may at least claim : —that of calling forth the passions and engaging the sympathy of the reader by means hitherto unemployed by preceding authors. Puerile superstitions and exploded manners, Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end. The incidents of Indian hostility and the perils of the western wilderness, are far more suitable. » Il ne me semble pas que Brown ici récuse le gothique lui-même mais, dans un roman qu'il veut *américain*, se refuse à utiliser les paraphernalia que, à l'inverse de Maurice Lévy et de Marc Amfreville, je ne peux considérer comme la seule marque du gothique.

13) Voir, en particulier, l'index chronologique des ouvrages publiés aux Etats-Unis dans *The Popular Book* de J. D. Hart. Comme on le sait, la vogue gothique se développe véritablement en Angleterre à partir de 1778 pour se prolonger jusque vers la fin des années 1820.

14) Dans sa présentation du catalogue de la bibliothèque de prêt de Hocquet Caritat, Raddin indique que, sur 1200 ouvrages présentés en anglais, 160 sont des traductions du français, et que sur les 250 romans en français (s'adressant sans doute à la population française émigrée de New York), 23 sont traduits de l'anglais et 21 de l'allemand. Seuls les ouvrages qui témoignent d'une moralité certaine font l'objet d'un commentaire publicitaire. Caritat annonce la parution de textes de Restif de la Bretonne et la version complète de *The Monk*, mais aussi sa version expurgée, *Ambrosio*. Nombreux sont les récits de voyage, très populaires alors en France, comme en témoigne *La famille Wieland* de Pigault-Maubaillarcq.

15) Comme le rappelle aussi Vareille, et ceci s'applique aussi bien au roman populaire américain à la même époque, ce roman populaire « fournit d'abord les cabinets de lecture, les journaux-romans, les livraisons périodiques, les publications et collections à bon marché. Il faut donc le concevoir comme un phénomène économique et social où l'histoire littéraire s'inscrit dans des mutations bien plus considérables, susceptibles de transformer un paysage mental et de bouleverser une culture » (9).

16) Dans la veine gothique, il écrit *Fontainville Abbey* (joué en 1794 et publié en 1795), drame inspiré de *The Romance of the Forest*, ainsi que *The Mysterious Monk*. Il est aussi l'auteur d'une histoire du théâtre américain. C'est d'ailleurs à travers sa biographie de C. B. Brown, publiée par Colburn en 1822 dans son édition des œuvres de Brown, qu'il est fait référence à notre auteur en France (voir n. 11 les références à Philarète Chasle et à la *Revue Encyclopédique*).

17) A la suite de Brauchli, M. Redden définit le genre à partir d'un répertoire des éléments de la panoplie gothique et en propose une classification qui lui permet d'inclure dans son recensement certains textes qui semblent relever plutôt du genre sentimental, comme leurs titres souvent l'indiquent. Elle dénombre ainsi 76 textes gothiques, dont certains paraissent à plusieurs reprises dans différents magazines.

18) Selon R. D. Mayo, pour arriver à publier un roman gothique anglais de volume habituel dans un magazine à la même époque, il faudrait compter environ onze ans. C. Davidson rappelle cependant que le roman américain à cette époque dépasse rarement 150 pages.

19) Selon M. Radden, ce serait le cas, par exemple, de « *The History of Cyrillo Padovano* », publié sous différentes formes en 1790, 1796 et 1798, qui est souvent considéré comme l'une des sources dont C. B. Brown se serait inspiré pour créer son personnage de somnambule dans *Edgar Huntly*.

20) Bien qu'elles ne traitent pas spécifiquement des magazines, les analyses présentées par C. Davidson apportent un éclairage très intéressant sur ce premier roman populaire américain et son lectorat essentiellement féminin. J'insisterai moins cependant sur l'aspect mimétique de ces textes que sur leur littérarité. Comme l'indique Vareille : « [...] poussant jusqu'à leurs conséquences extrêmes des procédés et des techniques qui appartiennent à tous, du coup, [le roman populaire] les amène au grand jour, faisant apparaître la littérature pour ce qu'elle est, une écriture et une pratique. » (10)

21) « It may perhaps be objected that the annals of our own country display a vast field for the imagination, and that we need not cross the Atlantic in search of materials to found the moral tale or amusing story upon [...]. But an aversion to introduce living characters, or those recently dead, rendered Europe a safer, though not a more agreeable theatre. »

22) Selon Vareille, « l'emploi des adjectifs, des épithètes de nature, des comparaisons obligées, des clichés au sens large du terme (tropes et stéréotypes, formules ritualisées et lexicalisées, lieux communs) va dans le même sens que celui des superlatifs et hyperboles précédemment relevé, mais nous permet de faire un pas dans la voie de l'interprétation. Ils ne sont pas là en effet pour particulariser, et donc introduire une nuance et un indéci, suggérer un ineffable, mais bien pour faire entrer dans une classe, permettre moins de connaître que de reconnaître. » (88) J'irai même plus loin. Cette codification relève, dans le cas du gothique, d'une sorte de plagiat « innocent », car l'expression « à la manière de [...] » vient souvent suivre le titre. Il s'agit d'un phénomène qui renvoie à une esthétique antérieure à celle du romantisme, où l'imitation détient un statut privilégié.

23) Situé au chapitre IX, premier paragraphe, cette référence littéraire anonyme, bien que très précise, évoque un épisode historique qui représente, dans sa dimension héroïque et épique, le fanatisme religieux et révolutionnaire, mais dans un lieu autre, celui de la tragédie romantique allemande. Le décor sauvage et le désordre littéraire annoncent, proleptiquement et sur un autre mode, les événements « inouïs » du roman (proposant un référent littéraire à ce qui ailleurs trouve son explication dans la référence scientifique), et justifient métaphoriquement la structure et le style du roman.

24) Pour ce qui concerne la fonction de l'espace, voir C. Davidson et aussi L. Abensour dans sa postface à *Wieland ou la Voix mystérieuse* (Paris, 1990).

25) « [...] Montpellier, où les médecins l'avaient conseillé de me conduire, en l'assurant que j'étais dans un état de dépérissement tel que le climat de cette partie de la France pouvait seul

offrir l'espoir de me rétablir » (Pigault-Maubailarcq II, 174). Les récits de voyage britanniques sur le continent signalent bien que Montpellier est jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle un lieu de villégiature climatique qui offre aussi l'avantage de se trouver dans une région riche en architecture romaine. Nice viendra lui prendre cette place vers la fin des années 1780 (M. Sacquin, *Dix-huitième siècle*, n° 13, 1981, 289-296). Un certain nombre d'écrivains britanniques y ont séjourné et Jefferson, qui s'intéressait au vignoble languedocien, y fera un court passage en mai 1787 (*The Papers of Thomas Jefferson*, vol. 11). La rumeur veut qu'à cette occasion il y aurait aussi consulté la Faculté (*Montpellier Notre Ville*, journal de la municipalité de Montpellier, septembre 1999).

26) Je voudrais encore ici citer Vareille : « Assignant chacun à sa place, le roman populaire est nostalgique d'un Ordre. Pas de vacillement ni d'entre-deux. C'est bien pourquoi (sauf dans le cas du roman sentimental, et encore !) l'analyse psychologique ne l'intéresse guère, en tant que, prioritairement, s'attachant aux flottements, dilemmes et hésitations. Il ne cherche pas à saisir le passage ; il pose la stabilité de l'Être. Le manichéisme d'abord—l'ambivalence après, qui brouille les codes et introduit un facteur de confusion » (90). En effet, c'est à peine si on reconnaît la Clara de Brown dans la description qui suit : « Tremblante comme la colombe sous la serre du vautour, je me sentais non seulement en son pouvoir, mais encore hors d'état de lui opposer la plus légère résistance » (tome I, 198-99).

27) « C'était donc sur moi seule que Carwin exerçait son influence ; et si, arrêtée par une crainte secrète, et rappelant ma prudence et ma raison, je voulais résister à cette entraînant magie, et chercher à rompre ce charme incompréhensible, en établissant entre nous quelque distance ou quelque réserve, un seul de ses regards lui suffisait pour rétablir ma confiance, pour le rétablir dans la plénitude de ses droits, pour me soumettre et me ramener. Son œil étincelant d'un feu électrique, en paralysant toutes mes facultés, m'énervait et me forçait de baisser les yeux, le visage couvert d'une rougeur involontaire. Ces alternatives de combats et de défaites furent longues et multipliées. Il semblait se jouer de mes efforts pour lui échapper » (tome I, 161). On voit ici que la problématique a changé. Dorénavant Clara est prisonnière, non de ses pensées ou des troubles de sa psyché, mais assujettie à son propre désir et à celui de Carwin. Le gothique est ainsi rétabli en ses états.

28) La traduction s'inscrit bien dans la tradition du roman au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles. Une note annonce même le récit de ses aventures à paraître sous le titre : *Carwin ou l'homme prodigieux* (tome II p. 289).

29) Une note du « traducteur », dans le chapitre VIII tome IV, explique que malgré les richesses fabuleuses, il n'y a rien ici qui relève du merveilleux, car on retrouve dans d'autres civilisations des constructions aussi remarquables : Troglodytes en Afrique, les Guanches, Memphis et Thèbes, les mines de Suède et de Pologne et Salseberit. « Pour y arriver on descend perpendiculairement dans une machine, pendant plus d'une demi-heure. On y voit une ville d'argent souterraine, un peuple nombreux en mouvement, des fabriques, des spectacles, et même des moulins à vent mis en mouvement par des courants d'air » (IV ch. 9). Cette machinerie, qui relève d'une mise en scène baroque, vient étrangement s'intégrer dans le fantastique du roman populaire naissant.

30) « [...] le continent de l'Amérique a pu avant sa submersion, porter également de superbes cités, des palais somptueux, une race d'hommes civilisés et instruits, qui avaient porté les sciences, les arts et l'agriculture au plus haut point de perfection ; et les édifices parfaits que renferment ces immenses cavernes ne permettent pas d'en douter » (IV ch. 9).

31) Comme s'il y avait trahison des colons britanniques par rapport au projet utopique initial, les Indiens s'adressent à Carwin en ces termes : « Tu nous rappelles le bon Penn, qui vivra toujours dans notre mémoire, et qui, comme toi, nous aime et nous tint lieu de père » (IV ch. 8).

32) Il s'agit naturellement de l'*Histoire philosophique des deux Indes* de l'abbé Guillaume Raynal.

33) La seule notice biographique un peu détaillée que j'ai pu retrouver concernant Pigault-Maubailarcq se trouve dans la *Biographie universelle ancienne et moderne* de Michaud, vol. 33, p. 307: « Ces romans, composés dans un genre tout différent de Pigault-Lebrun, n'eurent cependant un peu de succès qu'à la faveur de son nom. Ils sont écrits à la manière sentimentale d'Arnaud-Baculard ou de la sombre Radcliffe, dont les romans avaient alors un grand succès. » Cette description a été reprise par J. M. Quérard (*La France littéraire* VII, 164) et André Monglond (*La France Impériale* VIII, 539) qui n'ont apparemment pas poussé plus loin la lecture de ces aventures.

34) Barba avait sans doute accepté de publier ce texte parce qu'il était écrit par le frère de Pigault-Lebrun, dont il éditait les romans et dont il devait plus tard écrire la biographie (*Vie et œuvre de Pigault Lebrun, 1753-1835*, Paris, 1836). Arrivé au terme de ce quatrième volume d'un roman qui semble n'avoir eu qu'un succès très limité, il est possible que l'éditeur ait regretté cette erreur. Il n'en éditera pas moins le second roman de Pigault-Maubailarcq, en 1812, *Isaure d'Aubignie. imitation de l'anglais par Pigault-Maubailarcq, Correspondant de la Société Philotechnique, auteur de la famille Wieland ou les Prodiges*.

35) Je m'appuie ici sur l'introduction très documentée de Joel J. Gold à *A Voyage to Abyssinia*, traduction (libre) en anglais proposée en 1735 par Samuel Johnson à partir de la traduction en français du manuscrit du Père jésuite Jeronimo Lobo par le Prieur Joachim Le Grand publiée en 1728. Gold explicite les fondements du débat politique et religieux qui accompagna ces différentes traductions (en allemand et en hollandais également) du texte de Lobo. On retrouve d'ailleurs dans le récit de Carwin les divers personnages qui apparaissent dans la relation par Lobo de l'intervention des Jésuites et du pouvoir portugais en Ethiopie. Voir aussi, Yves Bénot, *La démenche coloniale sous Napoléon* (Paris 1992), le chapitre 3 tout particulièrement.

36) Le roman de Pigault-Maubailarcq suggère une critique de la Révolution et de la démocratie (« le peuple trompé qui, toujours, de l'avis de ceux qui parlent le plus haut et instrument aveugle de leurs passions, finit par être dupe des troubles dont ces meneurs plus adroits ont su le rendre l'artisan et la victime. »), ainsi que la nécessité d'un pouvoir fort (tome III ch. 5).

37) Gold cite l'introduction de Johnson à *The World Displayed* : « We are openly told, that they had the less scruple concerning their treatment of the savage people, because they scarcely considered them as distinct from the beasts ; and indeed the practice of all the European nations, and among others of the English barbarians that cultivate the Southern islands of America proves, that this opinion, however absurd and foolish, however wicked and injurious, still continues to prevail. Interest and pride harden the heart, and it is in vain to dispute against avarice and power » (Gold).

38) *A View of the Soil and Climate of the United States of America*. Dans sa thèse sur Volney (Beyrouth 1951), Jean Gaulmier résume l'opinion de Brown sur cet ouvrage : « En Amérique, le livre de Volney est aussi mal accueilli qu'en France. Brockden-Brown qui, dès 1804, en donne une traduction, lui adjoint une préface où il souligne les 'taches et les absurdités' qui déparent l'ouvrage. Il reproche à Volney d'avoir ramassé des faits douteux, médit du climat américain,

calomnié Philadelphie en attribuant les épidémies de fièvre jaune à la saleté de la ville. Les questions que se pose le philosophe français lui semblent oiseuses ou absurdes. Pourquoi se demander si les sauvages peuvent être améliorés par la civilisation ? Problème sans intérêt puisque les sauvages disparaissent [...] Pourquoi gaspiller les crédits de l'état à recueillir les dialectes indiens ? » (481). Le grand œuvre de Volney, *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires* (Paris 1792) avait déjà été largement traduit et publié aux Etats-Unis même (New York 1796, Philadelphie 1799 et, à Paris en 1802 par Jefferson et Joel Barlow, (voir la bibliographie de Gaulmier)). On en retrouve peut-être un écho dans la fin de l'empire de Carwin, les revendications des tribus indiennes étant alors suggérées par les remarques de Brown sur le texte du *Tableau*. « On sait que ces sauvages sont pourvus d'une pénétration et d'une sagacité surprenante, que leur langage est plein d'expressions, d'images et d'énergie, et que pendant les beaux jours de Rome aucun orateur n'atteignit peut-être jamais la perfection d'éloquence dont ils sont doués » (IV, chap. 8). Voir aussi S. Krause dans les notes historiques de son édition d'Ormond (note 191 et pp. 443-445), où il mentionne l'intérêt que Brown portait à Volney et aux études sur le Moyen Orient, ainsi que A. Weber (247, note 22 et 264-274) et Axelrod (7, 21-22, 157).

39) Je m'appuie essentiellement ici sur la biographie en forme de panégyrique de Charles Callet, *Histoire littéraire. Un oublié du XIX<sup>e</sup> siècle, Auguste Callet* (Paris 1909).

40) Concernant les variantes textuelles selon les différentes éditions, voir les deux essais d'Alexander Cowie et de S. W. Reid dans l'édition du bicentenaire, sous la direction de S. Krause.

41) Voir la bibliographie présentée en fin de ce numéro.

## OUVRAGES CITÉS

- ABENSOUD, Liliane. « Transformations » in *Wieland ou la Voix mystérieuse, suivi des Mémoires de Carwin le Ventriloque*. Présentation Abensour Liliane et Françoise Charras. Paris : José Corti, 1990.
- AMFREVILLE, Marc. « Le courant gothique et ses avatars dans la littérature anglo-américaine ». *Annales du Monde Anglophone* 4, octobre 1996, ed. Max Duperray, 21-32.
- AXELROD, Alan. *Charles Brockden Brown. An American Tale*. Austin : U of Texas Press, 1983.
- BARBA, Nicolas. *Vie et œuvre de Pigault Lebrun, 1753-1835*. Paris, 1836.
- BÉNOT, Yves. *La démence coloniale sous Napoléon* (Paris 1992), Paris : La Découverte, 1992.
- BRAUCHLI, Jakob. *Der Englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannteren Bücher*, Weida i. Thür, 1928 et 1979.

- BROWN, Charles, Brockden. *A View of the Soil and Climate of the United States of America with supplementary upon Florida*. Philadelphie : 1804.
- . *Wieland, or the Transformation. Memoirs of Carwin*. (Vol I). *The Novels and Related Works*. Bicentennial Ed.. Kent : Kent State UP, 1977.
- CALLET, Auguste. *La Voix Mystérieuse : Les proscrits. Le scrutin du 20 décembre. La Constitution de 1852. Les conseillers de M. Bonaparte*.
- CALLET, Auguste et Pagnon, Javelin. *Allan Cameron, par Walter Scott*. Paris, 1841.
- . *Aymé Verd, roman inédit de Walter Scott, précédé d'une lettre du capitaine Clutterbuck*.
- . « Vie de Chatterton. » in *Œuvres complètes de Chatterton*.
- . *Wieland ou la voix mystérieuse, par Brockden Brown, traduction faite sur la dernière édition de Londres, avec une notice sur la vie de l'auteur*. Paris : W. Cocquebert, 1841. 2 volumes in 8°.
- CALLET Charles. *Histoire littéraire. Un oublié du XIX<sup>e</sup> siècle, Auguste Callet*. Paris : H. Daragon, 1909.
- CHASE, Richard, *The American Novel and Its Tradition*. New York : Doubleday, 1957. Trad. française, Paris : Seghers, 1965.
- CHASLES, Philarète, *La Revue des Deux Mondes*, 1835 III, 4<sup>e</sup> série.
- DAVIDSON, Cathy N. *Revolution and the Word. The Rise of the Novel in America*. New York : Oxford UP, 1986.
- Dictionnaire Encyclopédique Larousse du XIX<sup>e</sup> siècle*.
- DUNLAP, William. *The Life of Charles Brockden Brown*, Philadelphie, 1815.
- . *A History of the American Theatre*, New York 1832.
- EVANS, Charles. *American Bibliography: Early American Imprints*. 1941.
- FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. 1960. London : Paladin, 1967.
- GAULMIER, Jean. *L'idéologue Volney 1757-1820. Contribution à l'histoire de l'Orientalisme en France*. Beyrouth, 1951.
- HART, James David. *The Popular Book : a History of America's Literary Taste*. New York : Oxford UP, 1950.
- HUME Robert D. et Robert L. PLATZNER, « Gothic v Romantic : A Rejoinder », *PMLA* 86, 1971.
- HUME, Robert D. « Gothic v Romantic, a Revaluation of the Gothic Novel », *PMLA* 84, mars 1969.

- JEFFERSON, Thomas. *The Papers of Thomas Jefferson*. Vol. 11. Ed. Julian Boyd, P. Princeton, New Jersey. 1955.
- JOHNSON, Samuel. *A Voyage to Abyssinia*. 1735. Ed. Joel J. Gold, New Haven : Yale UP, 1985.
- . *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*. 1759. Londres : Penguin, 1984.
- KRAUSE, Sydney J. and Nieset, Jane. « A Census of the Works of Charles Brockden Brown. » *SERIF*, III, 4. December 1966.
- LE GRAND, Joachim. *Relation historique d'Abissinie du R. P. Jérôme Lobo de la Compagnie de Jésus. Traduite du Portugais, continuée et augmentée de plusieurs Dissertations, Lettres et Mémoires*. Paris : Veuve d'Antoine-Urbain Coustellier. 1728. Paris : Hachette, 1974.
- LÉVY, Maurice « Bibliographie du roman gothique anglais en traduction française (1767-1827) », *Romantisme Noir. Cahiers de l'Herne*. Liliane Abensour, et Françoise Charras, édts. Paris : l'Herne, 1978.
- . *Le Roman « Gothique » Anglais, 1764-1824*. Toulouse : Imprimerie de la Faculté de Lettres, 1968
- MANTZ, Harold Elmer. *French Criticism of American Literature before 1850*. New York : New York College UP, 1917.
- MAYO, Robert D. *The English Novel in the Magazines, 1740-1814*. Londres : Oxford UP, 1962.
- MICHAUD. *Biographie universelle ancienne et moderne*, vol. 33. Paris : Desplaces et Michaud, 1953.
- MONGLOND, André. *La France Révolutionnaire et Impériale*, VIII. Paris : Imprimerie Nationale, 1935.
- MONTGOLFIER, A. « Les romans de Charles Brockden Brown. » *Revue Encyclopédique, ou analyses et annonces raisonnées des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*. XLIX mars 1831 (625-27, exemplaire de la Bibliothèque des Arts et Métiers. Paris).
- PIGAULT-MAUBAILLARCQ. *La famille Wieland, ou les prodiges, traduction libre d'un manuscrit américain*. Paris : Barba, 1808. 4 vol.
- . *Isaure d'Aubignie. Imitation de l'anglais*. Paris : Barba, 1812.
- QUÉRARD, J. M. *La France littéraire*. Paris : Firmin Didot, 1834.
- SACQUIN, Michèle. « Les Anglais à Montpellier et à Nice pendant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. » *Dix-huitième siècle*. 1981, n° 13, 289-296.

- RADDIN, George Gates. *An Early Library of Fiction*. New York : Wilson, 1940.
- . *Caritat and the Genet Episode*. Dover : Dover Advance Press, 1953.
- . *Hocquet Caritat and the Early New York Literary Scene*. Dover : Dover Advance Press, 1953.
- . *The New York of Hocquet Caritat and his Associates (1797-1817)* Dover : Dover Advance Press. 1953.
- RAYNAL Guillaume, (Abbé). *Histoire philosophique des deux Indes*.
- REDDEN, (Sister) M. H. *The Gothic Fiction in the American Magazines. 1765-1800*. Washington, 1930.
- RINGE, Donald A. *Charles Brockden Brown*. New York : Twayne, 1966.
- VAREILLE, Jean-Claude, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques*. Limoges : PULIM, 1994.
- VOLNEY, C.F. *Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*. Paris : Desenne, Volland et Plassan, 1791.
- . *Tableau du climat du sol des Etats-Unis d'Amérique*, Paris : Courcier, 1803. 2 vol.
- WOOD, Sarah. *Julia, and the Illuminated Baron*. Portland, 1800.



## **Charles Brockden Brown and Contemporary Theory: A Review of Recent Critical Trends in Brown Scholarship**

In the last twenty years, particularly since publication of Paul Lauter's *Reconstructing American Literature* (1983) and the appearance of several revisionist studies, scholars of early American literature have been occupied with the business of "expanding the canon," i.e., of reassessing those principles by which we define American literature.<sup>1</sup> Correspondingly, as inquiry into matters of gender, race, and class has enabled scholars and teachers to rethink the canon of American literature, so interest in the writings of Charles Brockden Brown has steadily risen.<sup>2</sup> Since publication in fact of Sydney Krause's and S. W. Reid's Bicentennial Edition of *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown* (1977-87) and Alfred Weber's *Somnambulism and Other Stories* (1987) and *Literary Essays and Reviews* (1992), scholars have not only had increasing access to Brown's writings but have come to see his novels and other writings as a touchstone for understanding the cultural politics of the early national period.<sup>3</sup>

Scholarly studies continue to point to previously unidentified influences on Brown or assess the stylistic dimensions of his work,<sup>4</sup> yet assessments of Brown's writing have increasingly focused on a series of issues regarding early American literature and culture. Chief among these, of course, has been the debate about the nature and function of "republicanism" and related concepts such as "civic virtue" and "self-interest." Scholarship has focused its attention on several other political, economic, or ideological fronts as well. Such issues include competing views of the material and ideological production of cultural values in the 1790s; the role of authority and authorial agency; representation of racial and gendered "Otherness," especially as constructions of identity

become metaphors for the body politic; and the status of Brown's writing and "later conservatism" as measured against his earlier writings and other discourses of the day. Several ongoing discussions then, some of which have attracted interdisciplinary interest, situate Brown as a focal point of early American studies and scholarship.

In responding to such issues, Brown scholarship has utilized new historicist principles and a range of poststructural and cultural methodologies,<sup>5</sup> inviting readers of his fiction and non-fiction to become acutely aware of the cultural and ideological importance of his writings as well as the discursive contexts within which they were produced. Such critical developments have also prompted consideration of the ways Brown's writings help us to reflect on our own theoretical positions and approaches. In what follows, I not only identify major issues of critical concern for both Brown specialists and early Americanists, but I assess how interest in "rehistoricizing" Brown as well in using recent narrative discourse, postcolonial, and gender theories engages these issues and promises to alter the landscape of Brown scholarship.<sup>6</sup>

\*

## HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXTS

Since publication of the Bicentennial Edition of Brown's novels (1977-87) and the various historical essays which accompanied them, there has been a renewed interest in Brown's writing and the historical period in which he wrote. Although a steady stream of publications historicizing Brown's career and canon began to emerge somewhat earlier, it was not until the time that scholarly editions of Brown's novels were published that his writings began to be more closely examined in their historical and cultural contexts.

Appearing in the mid 1980s, publications by Jane Tompkins and Cathy N. Davidson were among the first to make a significant impact on both early American studies and Brown scholarship. Tompkins's *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860* (1985) reflects what Steven Watts calls the "turn for the historical" in Brown studies—a "sensitivity to the unsettled historical conditions of the late eighteenth-century American Republic" (233). Responding to questions about how the early republic perceived and represented itself in print, Tompkins's study examines *Wieland*, *Arthur Mervyn*, and several other publications as "examples of the way a

culture thinks about itself, articulating and proposing solutions for the problems that shape a particular historical moment” (xi).<sup>7</sup> She reads the sensational plot in *Wieland*, for example, as a political tract, as a “direct refutation of the Republican faith in men’s capacity to govern themselves without the supports and constraints of an established social order” (49). Cathy N. Davidson’s *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America* (1986), on the other hand, called attention to the processes of “cultural production” which informed the early American novel (viii). She re-examines *Arthur Mervyn* in light of eighteenth-century practices of reading and interpretation, arguing that Brown’s novel invites the republican reader into the production of cultural meaning.

Introductions to various paperback editions of Brown’s novels also took a “turn for the historical” at this time, paying close attention to Brown’s cultural milieu. For example, just as Sydney Krause included significant historical material in his “Historical Essay” for *Edgar Huntly* (1987), so Norman Grabo in the Penguin edition of *Edgar Huntly* (1988) provides cultural background to readers when he reminds us of the “context of concerns at the moment—the viability of the New Federal Constitution, prison and hospital reform, the enduring Indian question” (xxiii). Jay Fliegelman, in the Penguin edition of *Wieland* (1991), posits that Brown’s novel dramatizes a singularly important issue during the post-Revolutionary period: “the conflicting claims of authority and liberty” (vii). He observes that Brown’s novel probes the shifting relations between rhetorical and political structures in a world impacted by material and philosophical change. Brown’s novel of “authority misrepresented and authority imagined,” writes Fliegelman, is “a terrifying post-French Revolutionary account of the fallibility of the human mind and, by extension, of democracy itself” (x).

As introductions began to contextualize Brown’s novels to a greater degree, studies such as Michael Warner’s *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America* (1990) focused on how Brown contributed to the emergence of a “bourgeois public sphere” and the discourse and ideology of republicanism. In contrast to Tompkins’s and Davidson’s focuses on the historical situation of the individual or collective reader, Warner uses Jürgen Habermas’s concept of the “public sphere” and the way he sees printed bourgeoisie public discourse distancing itself from the discourses of the state and civil society to posit that the print medium available to citizens played a central role in the transformation and

construction of the early republic (x). As such, argues Warner, novels like *Arthur Mervyn* may be seen as “features of a republican public sphere” (152), as performing the same kind of political intervention as other types of texts, i.e., as inviting readers to consider how the acquisition and disclosure of knowledge represent “virtuous action” (162).

Just as Warner’s study historicizes or further contextualizes the relationship between print discourse and early republican self-image and identity, so several other studies address Brown’s assumptions about authorship and the public sphere. For example, Kenneth Dauber’s *The Idea of Authorship in America: Democratic Poetics from Franklin to Melville* (1990) reassesses Brown’s writing in the context of changing definitions of “authorship” and authority, arguing that loose plot lines and rhetorical inconsistencies in Brown’s novels might more accurately be viewed as “the struggles of an author against authorship as his age was defining it” (xviii). If, observes Dauber, authorship had become commodified and the authority of the author was “no longer freely granted but something that must be purchased by a contraction of the sphere of his activity” (42), Brown’s contribution lies in his “refusal to give the dream up”—in his rejection of authorial “transcendence” (43). In *Writing in the New Nation: Prose, Print, and Politics in the Early United States* (1991), Larzer Ziff sees the emergence of American political and print culture as paralleling one another, particularly in the ways that both respond to a “shift in the economic sphere from real to personal—or represented—property” (x). This is particularly evident, he remarks, in Arthur Mervyn’s ability to construct and capitalize on his reputation.

Peter Kafer’s “Charles Brockden Brown and Revolutionary Philadelphia: An Imagination in Context” (1992) historicizes the “circumstances” of Brown’s youth. He places particular emphasis on the Pennsylvania Revolution of 1776 and the historical religious-ethnic dynamics of 1770s and early 1780s Philadelphia which shaped Brown’s memory and imagination (479).<sup>8</sup> Pamela Clemit’s *The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley* (1993), on the other hand, addresses late enlightenment transatlantic contexts for understanding Brown’s fiction and focuses more on the manner in which the Godwinian novel informs texts such as *Arthur Mervyn* and the ways Brown increasingly moved toward moral and political conservatism (118).<sup>9</sup>

Bill Christophersen’s book-length study *The Apparition in the Glass: Charles Brockden Brown’s American Gothic* (1993) also makes the case for

reading Brown's major novels in a "historical framework" and relating their symbolic representations to central issues and events of the 1790s (x). Brown, argues Christophersen, was attuned to post-Revolutionary anxieties, particularly as they were intertwined with "doubts about the broader philosophical premises of the age"(2). As such, his major novels self-consciously engage post-Revolutionary concerns about "the dangers of freedom, individualism, rationalism, and self-assertion" (25). Thus, in the way a novel like *Wieland* suggests that our benevolent or enlightened impulses are often "sordid at the core" (166), Christophersen reads Brown's major novels as a revealing "reflection of the nation's identity" (170), as responding to a series of spiritual and social doubts, dilemmas, and tensions.

Further highlighting the historical-cultural circumstances which informed Brown's writing, Steven Watts's study *The Romance of Real Life: Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture* (1994) regards Brown's career as illustrative of one man's engagement with an emerging liberal republic. Watts reads Brown's novels and other writings amidst an expanding market economy of the post-Revolutionary era. He argues that Brown "embodied many of the social and psychological pressures resulting from the wrenching development of market relations in the post-Revolutionary decades" and that he became "an exemplary and pivotal figure in the articulation of American 'culture' in the early years of nationhood" (xviii). Updating our understanding of both the early and later writings of Brown, Watts traces the ways a "shift from republicanism to liberalism" triggered changes in perceptions about "authority, citizenship, and individual agency" and influenced Brown's writings (xvi). However, while Watts provides readers with insightful interpretation, for example, of how liberalizing influences of the post-revolutionary Republic affect "traditional family structures," particularly in a novel like *Arthur Mervyn* (112), his study also sees the later Brown as becoming a "stodgy middle-age conservative" (25) and a mouthpiece for the "boisterous rhetoric of manifest destiny" (177), a view which has been complicated by other recent scholarship.

Like Watts's study, Shirley Samuels's *Romances of the Republic: Women, the Family, and Violence in the Literature of the Early American Nation* (1996) also situates Brown amidst the "political and religious controversies of the 1790s."<sup>10</sup> In one chapter, she shows how *Arthur Mervyn* indexes anxieties about both the yellow fever epidemic in Philadelphia and "Democracy run amuck" in France (Samuels 21). Building on Norman

Grabo's "Historical Essay" in the Bicentennial Edition and identifying anxieties produced by the French Revolution, she argues that *Arthur Mervyn* "documents the rise of institutions of social order—and particularly the institution of the family—that counter the linked threats of revolution, contagion, and political and sexual infidelity" (30). Unlike Watts's discussion of the plague metaphor, particularly his argument that *Arthur Mervyn*'s main theme concerns the ways in which "traditional family structures" were "crumbling" or being "stretched to the breaking point" by the emerging forces of bourgeois liberalism (112-115), Samuels sees Brown as "centrally concerned with restoring families" and "present[ing] the story of the family as a story of social and institutional reorganization" (37-38). In a chapter on *Wieland*, she discusses how that novel "locates danger at once in religious extremism and the intrusion of an 'alien' force into the family" (20); in particular, she shows how the novel can be read as "novelistic response" to the Alien and Sedition Acts and the dangers that democracy poses (44-45). Together, her chapters comment on Brown's own "profit motive" and carefully investigate the "issue of familial and national history" in his major novels (46).<sup>11</sup>

Just as Paul Downes's "Constitutional Secrets: 'Memoirs of Carwin' and the Politics of Concealment" (1997) focuses post-Revolutionary tensions and on the role of secrecy in shaping the democratic subject, so Elizabeth Jane Wall Hinds's *Private Property: Charles Brockden Brown's Gendered Economics of Virtue* (1997) historicizes Brown's fiction "in the shifting contingencies of culture and class during an era of volatile politics and economics" (13).<sup>12</sup> In examining the "double standard of virtue" (12) Brown assigns to male and female characters, Hinds argues that Brown's novels reflect "a contradictory set of social attitudes on the part of their author along with differing prescriptions for economic, social, and personal success" (13). In particular, argues Hinds, shifts and changes in early Republican definitions of "virtue" play themselves out in the ways male characters in Brown's fiction gain financial stability and independence and female characters such as Constantia Dudley in *Ormond* represent increasingly conservative definitions of female "virtue" and reap the rewards of domestic duty (121-22). As such, Hinds's study provides an insightful interpretation not only of Brown's perception of gender roles and "virtue" but also of changing conceptions of "private" and "public" activity at the end of the eighteenth century. More recently, Mary Chapman's engaging introduction to the Broadview edition of

*Ormond; or the Secret Witness* (1999) historicizes the cultural politics of the 1790s. It reassesses the Gothic novel and how Brown's uses "gender, racial, and class masquerade" to interrogate a series of "conventional boundaries—between male and female, foreign and domestic, working class tenant and property owner, self and other—in the decade following the drafting of the American constitution" (16).

Taken as a whole, studies by Tompkins and Davidson and continuing through with Watts, Samuels, Hinds, and Chapman have increasingly directed attention to some of the more immediate historical and cultural circumstances which influenced Brown's writing. In particular, their attention to events of the 1790s and the institutional and ideological structures which were in place enables us to more clearly see how Brown's writings intersect with a host of post-Revolutionary circumstances. In other words, such scholarship rehistoricizes Brown's writing according to various historical and political contexts which existed during the revolutionary and early national periods, focusing on a range of issues from authorial "agency" and how individuals negotiated shifting economic, social, and political structures to the manner in which changing definitions of "public" and "private" reflected—and influenced—institutional and ideological structures.

While the extent to which Brown successfully engaged contemporaries or intervened in competing interpretations of liberty and authority is a matter of debate, his writing nevertheless continues to invite inquiry. In the last decade, scholarship has increasingly focused not only on the historical or cultural circumstances in which he wrote but also on the discursive or performative aspects of his work, i.e., on the ways his novels manage both to render and destabilize narrative meaning.<sup>13</sup>

## POST-STRUCTURALIST NARRATIVE DISCOURSE AND PERFORMANCE THEORIES

Just as there have been numerous studies which reconnect Brown's novels to their historical, socio-economic, and political contexts, so another trend in Brown scholarship has been to use post-structuralist narrative discourse theories to understand the discursive and performative dimensions of Brown's writing, especially as they relate to a particular cultural context.<sup>14</sup> That is, if scholars have been interested in issues of authorship and agency after the revolution, so they have engaged a series of issues relating to

epistemological uncertainty and representation in Brown's day. Such problems include "representation" and discursive change; the role of vocality or performance versus print discourses; questions about how different modes of expression reference authority; and debate about whether or not the Gothic is an inherently radical discourse. Since the publication of Davidson's *Revolution and the Word*, which spearheaded analysis of the cultural role of reading and the "carnavalesque" character of Brown's fiction, several studies have further examined the discursive and performative qualities of his writing and the ways, in particular cultural contexts, his narratives create meaning.

One early study which applied post-structural principles in its assessment of Brown's narrative structures is Philip Barnard's "Charles Brockden Brown: Early Romantic Literature in the United States" (1987). Using Brown's neglected *Historical Sketches* to frame discussion of narrative meaning and related textual issues, his dissertation not only calls attention to Brown's lifelong interest in the "concept of history" (7) but the ways "omissions, gaps, and contradictions" (12) in Brown's fragmented histories complicate issues of narration, representation, and interpretation in his other writings.<sup>15</sup> Another study, Peter J. Bellis's "Narrative Compulsion and Control in Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly*" (1987) has a psychoanalytic component and uses Gérard Genette's concepts of "extradiegetic" and "intradiegetic" narrator to explain how Huntly's voice becomes increasingly unreliable (43) as it "strives to alter or defer its own traumatic content" (44). For Bellis, narrative inconsistencies in Brown's novel are consistent with the structure of "all intradiegetic narration" (55). Also concerned with issues of narrative and textuality, but drawing on previous work by Norman Grabo, Cynthia Jordan, and William Scheick, Roland Hagenbüchle's "American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology: The Example of Charles Brockden Brown" (1988) makes the case that Brown's *Wieland* illustrates a late eighteenth-century "epistemological crisis" in the way it undercuts optimism and certainty about narrative truth (122). Brown, he argues, is an early practitioner of the "unreliable narrator" (133) and "the originator of the limited point-of-view technique in American literature" (135).<sup>16</sup>

Less concerned with deconstructive strategies, Robert Levine concentrates on ways Bakhtin's ideas about language and indeterminacy complicate traditional notions of narrative stability and meaning. His books, *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*



(1989) is one of the earliest studies to acknowledge that “Bakhtin’s ideas on ‘dialogic’ intertextuality” have influenced his reading of the American romance in general and Brown’s *Ormond* in particular (235). In reassessing Brown’s novel through the lens of “countersubversive” discourses associated with the Illuminati conspiratorial fear of 1798-99 and other events (17), he identifies in Brown a conservatism which he suggests continues with the “alarmist” rhetoric of political pamphlet such as *An Address to the Government of the United States, on the Cession of Louisiana to the French* (1803) (59).<sup>17</sup> Janet Gabler-Hover concurs, in part. Although she makes less use of narrative discourse theory and is interested in challenging deconstructive readings of the text, she agrees with Levine’s assessment insofar as she reads *Wieland* as a “steady discourse on ethics” or a warning a contemporary audience not to indulge in “the trend in popular rhetoric” (60).

In yet another study “Charles Brockden Brown and the Frontiers of Discourse” (1993), Elizabeth Jane Wall Hinds makes the case for seeing Brown’s unstable narrative or discursive landscapes as reflecting irrationality and disintegration at the thematic level. Focusing on the literal frontier landscape of *Edgar Huntly*, the metaphorical urban wilderness in *Arthur Mervyn*, and the psychologically open spaces of *Wieland* and *Ormond*, Hinds suggests that the discursive form of Brown’s narration becomes a gothic frontier of terrifying incoherence. Like Hinds’s study, Steve Hamelman’s essay “Rhapsodist in the Wilderness: Brown’s Romantic Quest in *Edgar Huntly*” (1993) leans toward a psychological interpretation of Brown, particularly in the way it reads Brown’s desire to transcend conventional captivity narrative discourse, but it also re-conceptualizes narrative aspects of Brown’s work, arguing that Brown operates as a “self-reflexive ‘metafictionist’” (175). Nicholas Rombes’s “‘All was lonely, darksome and waste’: *Wieland* and the Construction of the New Republic” (1994), on the other hand, examines narrative performances in *Wieland* and “calls into question the true nature of Federalist authority” (37). The fact, he argues, that there are “so many competing narratives in the novel (Clara, Pleyel, *Wieland*, and Carwin are all provided space to tell their tales) does not, as some suggest, indicate anarchic abandon but, instead, the potential for radical democracy” (44). As such, he says, the dialogic quality of Brown’s novel invites the “possibility for new political relations in the republic—relations based not upon Federalist metaphysics of opposing parties, but instead upon assimilation and plurality” (38).

Wil Verhoeven's "Displacing the Discontinuous; Or, The Labyrinths of Reason: Fictional Design and Eighteenth-Century Thought in Charles Brockden Brown's *Ormond*" (1993) provides a useful assessment of scholarly trends with Brown but, more importantly, investigates what "accounts for the notorious self-reflexivity, circularity, paradox, ambiguity and inconclusiveness that are so characteristic of Brown's Gothicism and narrative design" (206). Brown, as Verhoeven adeptly illustrates with *Ormond*, ends his narrative with "faith in human trust and solidarity" (225) but "expose[s] the inadequacy of the eighteenth-century, positivistic view of historical exploration as a search for origins and ideal continuities" (210-11). In another study "Persuasive Rhetoric': Representation and Resistance in Early American Epistolary Fiction" (1996), Verhoeven confirms Rombes's observations, arguing that a "dialogic framework of signification" (159) exists in Brown's epistolary novels, a framework which in a novel like *Jane Talbot* causes the reader to question familiar referents and representations of meaning (164). Verhoeven's assertion that Brown's epistolary writing "constitutes a species of Foucauldian 'effective history'" and "seeks to preserve discontinuity and disruption" (156) makes the case that Brown subverts the "Lockean epistemology of stable meaning and identity" (156) and creates "America's first authentic counter-discourse" (129).<sup>18</sup>

Equally attendant to issues of perception, representation, and knowledge yet problematizing studies such as Warner's which privilege early print culture and the ideological aspects of republican rhetoric, Christopher Looby's *Voicing America: Language, Literary Form, and the Origins of the United States* (1996) examines performative elements in Brown's writing, i.e., the "politics of voice" in *Wieland* and the way "the rational-legal foundation of the United States could seem dangerously inadequate by virtue of neglect of the visceral need of citizens for more psychically compelling modes of attachment to their nation" (5). In that novel the "fetishness of voice," argues Looby, "obscurely registers this sense of the weakness and inadequacy of a nation embodied in print." That is, because Brown believes "knowledge is uncertain" and "language untrustworthy," the "social realm is desperately fragile," especially so in a nation "founded on faith in reasoned discourse, rather than historical custom" (149). As such, voices in *Wieland*, particularly through the character of Carwin, speak to the "subjectivities" of speaking and hearing and, by extension, political "instabilities" which may appear as a result of multiple voices in the republic trying to be heard (169, 174). From this point of view,

writes Looby, Brown not only “criticizes the foundational epistemological assumptions of his society” (186) but projects a “counter-revolutionary” voice on to the emerging political order (202).

Just as Ralph Bauer’s “Between Repression and Transgression: Rousseau’s *Confessions* and Charles Brockden Brown’s *Wieland*” (1996) argues that transatlantic dialogues—and dialogics of Rousseauian confessional discourse—influenced the narrative form and content of *Wieland*, so Russell Reising’s chapter on Brown in *Loose Ends: Closure and Crisis in the American Social Text* (1996) reads *Wieland* in the context of “various pertinent ‘extraliterary’ discourses” (viii), discourses which reference a “textual milieu” within which historicizing can occur (61). Situating his reading of Brown’s novel relative to Derrida’s remark that “Il n’y a pas de hors Texte” and subsequent uses of Derrida which “refetishize textual boundaries,” Reising argues that the “many narrative moments, citations, footnotes, appendixes, symbiotically related works (“Memoirs of Carwin the Biloquist,” and perhaps even *Alcuin*) exist as complex deictic gestures to a realm beyond putative narrative boundary” (29). Revising Derrida’s credo concerning texts, Reising posits that “there is nothing *within* the text, that any literary meaning is, strictly speaking, impossible without recourse to a transliterary world of ordinary language and ordinary experience” (30). *Wieland*, he argues, ultimately, becomes a “‘deconstructive’ drama” (71), a dialogically destabilized text where rhetorical or textual “loose ends,” such as the way Clara’s voice obliquely references the sermons of Jonathan Edwards, invite further inquiry into a “panoply of discursive sites” (61).<sup>19</sup>

Lastly, while Paul Downes’s article “Sleep-walking Out of the Revolution: Brown’s *Edgar Huntly*” (1996) uses modern “political philosophy” as a backdrop for attending to “the paradoxes, incoherences, and divisions at work in the revolutionary period” (414), he closely examines the narrative’s “aporetic antitheses” (415). In tracing the text’s narrative detours and postponements, he argues that Brown’s novel “dramatize[s] the continuities between a sentimental radicalism and an autocratic conservatism” and comments on the “antagonistic politics in the new constitutional democracy” (414). In the “uncertain space of oppositions under deconstruction,” suggests Downes, Edgar, like Clithero, plays out his confusion (423) and registers some of the transformative implications of revolution. In contrast, Teresa Goddu’s chapter on *Arthur Mervyn* in *Gothic America: Narrative, History and Nation* (1997) examines how Brown’s novel integrates narratives of Enlightenment

progress and success with a gothic “counternarrative of disease, degeneracy, and decay” which warns of the corrupting effects of commerce (32). In coming to see language as “diseased and disruptive” or capable of both reforming and undermining the nation (50), Brown’s novel enacts negative narrative closure. “Silence, not storytelling,” observes Goddu, “is the text’s final prescription” (50). Brown not only reveals the “illusory foundations of Enlightenment narrative,” but arrives self-consciously at the conclusion that “language itself is diseased and partakes in, rather than purges, disorder” (51).

In short, from deconstructive readings of Brown’s texts and identification of “carnavalesque performance” in *Arthur Mervyn* to readings of *Wieland* and *Edgar Huntly* which investigate the ideological and performative dimensions of “voice,” scholars have increasingly found Brown’s texts receptive to the techniques of narrative discourse and performance theory. In particular, the trend of assessing Brown’s narratives in light of their self-referential or self-conscious verbal gestures, philosophical and textual aporias, and heteroglossic references has increasingly yielded readings of Brown which enable us to better understand both him and his immediate culture as subjects—as categories of rhetorical and ideological construction. Indeed, our understanding of how Brown’s novels carnivalize through the diversity of speech and voice and resist monologic readings enables us to more readily understand how his texts record a range of other—racialized, gendered, and class-related—semantic positions and points of view.

### (POST)COLONIAL SUBJECTS

If issues of “representation” and rhetorical negotiation have been of increasing interest in early American studies, so also has representation of the racial or ethnic Other. Several significant studies in the last several years have focused on race and ethnicity in early American literature, engaging questions about empire, how one constructs the Other or even defines “postcolonial,” and the manner in which the processes of decolonization become recognizable in early American texts. Some studies more than others though have used recent postcolonial theory to interrogate categories or representations of racial identity and resistance.<sup>20</sup> In reviewing Brown scholarship, one finds that Brown’s appropriation of colonial discourses has increasingly been the subject of postcolonial analysis and commentary, casting revisionist light not only on Brown’s own constructions of the Other but on the history of decolonization in

early America. That is, even though some scholarship continues to focus on Brown's capacity to denigrate the Indian, Brown's writings, particularly his novel *Edgar Huntly*, have increasingly been viewed as sites of "Otherness" and for contesting native displacement or expressing resistance to colonial discourses of the day.<sup>21</sup>

To illustrate: Carrol Smith-Rosenberg's "Captured Subjects/Savage Others: Violently Engendering the New American" (1993) addresses colonial aspects of Brown's writing. Brown's *Edgar Huntly*, she argues, compares with constructions of the Other in Mary Rowlandson's famous captivity narrative. Despite its "regendering" of Rowlandson's narrative, Brown's novel "preserves structures of racial antithesis and antagonisms" (188). Eve Kornfeld also examines Brown's representation of racial Others.<sup>22</sup> In "Encountering 'the Other': American Intellectuals and Indians in the 1790s" (1995), she draws conclusions about Brown's own subjectivity which are consistent with earlier interpretations of Brown. She observes, for example, that "[t]he modern complexity of characterization of his white hero depends on Brown's simple, traditional representation of the dark savage Other" and that "The Indian as savage Other becomes an essential(ist) anchor for Brown's novelistic, and perhaps his personal, psychological explorations in the 1790s" (293). While Kornfeld's essay excludes any reference to Old Deb and overlooks related discourse which speaks to the dispossession of indigenous peoples, her essay re-examines "representation of the Other" in Brown's writing. In using post-colonial assumptions and apparatus for assessing racial and cultural difference, it "offers historians new perspectives on the process of the creation of identities, knowledge, and power" (288).<sup>23</sup>

Jared Gardner's "Alien Nation: Edgar Huntly's Savage Awakening" (1994) focuses on how the "tropes and metaphors of race serve the political and literary project of constructing national identity" (430). Specifically, Gardner examines debates which grew out of the Alien and Sedition Acts and identifies how immigrant classes, namely the Irish, were perceived as "alien" and, therefore, as a threat to national security. Connecting such threats with fears and news of slave revolts and publications such as William Cobbett's alarmist *Detection of a Conspiracy, Formed by the United Irishmen* (1798), Gardner argues that "Like the tribes in the western territories long suspected of leaguings with European nations against the United States, the Irish are described as a secret nation-within-the-nation [...]" (436-37). It is in *Edgar Huntly*, in fact, that Brown "literalizes to the point of equivalence the

association implied by Cobbett and others between Irish and Indian.” Brown’s novel, concludes Gardner, answers the question that “framed the Alien and Sedition Acts: What does an alien in disguise look like?—and answers, like an Indian” (453-54). As such, Gardner’s essay focuses on representations of race which cut across ethnic lines, and concerns itself with imperialist discourses and expressions of national identity as they intersect with the (dis)appearance of racial and ethnic others.<sup>24</sup>

If Gardner reminds us of Brown’s “imperialistic rhetoric” and his nationalist impulses (452), Scott Bradfield’s *Dreaming Revolution: Transgression in the Development of American Romance* (1993) makes the useful and interesting observation that Brown’s view of authorship itself was colonial. Brown, he suggests, viewed authorship and the act of reading in colonial terms, as (to quote Brown) an “exercise of the deepest penetration” (19). The extent, however, to which Brown may have begun to self-consciously reflect on colonial assumptions and actions related to the Other is examined in Sydney Krause’s provocative essay “Penn’s Elm and *Edgar Huntly*: Dark ‘Instruction to the Heart’” (1994), where he argues that part of the ignored context for reading Brown’s novel was the story of a treaty William Penn made with the Delawares by an elm tree in the autumn of 1682. “In the case of *Huntly*,” contends Krause, “an awareness of meanings available to Brown’s readers regarding the Penn connections,” particularly as it is contextualized by Brown’s “Memorandums” in his *Literary Magazine*, point to Brown’s “emotional indictment of the white man’s victimization of the Indian” (464). While, as Krause rightly notes, these sentiments clearly suggest how Brown could be ambivalent or of “two minds about the Indian” (474), his essay compares with those of other postcolonial critics who concern themselves with issues of race, nation, empire, and subjected or displaced peoples. Indeed, insofar as Krause identifies Brown’s willingness to symbolically deconstruct imperial discourses in the context of the novel, we may see Brown’s sympathetic view of subject peoples not only as mere sentiment about the vanishing Indian but as an early expression of a postcolonial ethos.

Just as my own study, “The ‘Novel’ Historicism of Charles Brockden Brown” (1996), focuses on Brown’s “Annals of Europe and America” in the *American Register; or General Repository of History, Politics and Science* (1807-09) and the ways he interrogates the discourses of turn-of-the-century European empire building and expressions of American imperialism (229), Edward Watts and Steven Frye also engage reading strategies associated with

postcolonial studies. Watt's chapter, "The Reputation of Literature and Opulence: Charles Brockden Brown's *Arthur Mervyn*" in *Writing and Post-colonialism in the Early Republic* (1998), uses Second World postcolonial theory and is especially useful.

Situating his reading of Brown's novel amidst the discourses and ideologies post-revolutionary "stratification and greed," an atmosphere Brown associates with a "sordid colonial character" (95), Watts argues that the "fiction of authorship" (96) in *Arthur Mervyn* becomes a means by which Brown negotiates "the remnants of colonial dominion and the emergent national character" (98) and imparts to readers that "participating in a decolonized democracy requires a complex attitude toward language and authority" (99). By having Arthur appropriate various forms of authority, which are then undercut, for example, by Wortley's and Steven's opposing interpretations of Arthur, Brown invites readers to not only interrogate the "authorial voice" of Arthur and other characters but also the colonizing elements of republican ideology as expressed by the nation's political and economic elite (104-05). That is, by representing Arthur as virtuous and materially successful yet, at the same time, capable of committing crimes and misrepresenting himself for personal gain, Brown, suggests Watts, creates a text which interpolates the colonial values which "threaten[ ] the integrity of the revolutionary enterprise"—and thereby alerts readers to the limitations of the rhetorical and ideological base of the early republic (119-120). Ultimately, concludes Watts, Brown "asks readers to reject that subject position and authorize themselves to think independently, to decolonize themselves" (121). Steven Frye concurs. In "Constructing Indigeneity: Postcolonial Dynamics in Charles Brockden Brown's *Monthly Magazine and American Review*" (1998), he argues that during this period "the cultural phenomena theorized as 'postcoloniality' are clearly operative, as Brown's literary efforts reveal noticeable conflicts between the hegemonic discourses of the imperial power and the emerging counter-narratives of the new nation" (71).<sup>25</sup>

In short, Brown's writings lend themselves to postcolonial criticism because of the concurrent interests of recent scholarship in representations of "the Other" and the processes of decolonization. Brown's novels, *Edgar Huntly* in particular, have been increasingly viewed in this way. From Smith-Rosenberg's and Krause's observation of how Brown could be ambivalent or of "two minds about the Indian" to Edward Watts's reading of how *Arthur Mervyn* represents Brown's negotiation of "the remnants of colonial dominion

and the emergent national character,” Brown scholarship has increasingly used postcolonial and subaltern theories to engage issues of race, nation, empire, and subjected or displaced peoples. Postcolonial analysis and conceptualizations, in other words, about race, nation, and empire have deepened our understanding the ideological contexts and structures of power which inform colonial discourses and constructions of the Other and reflect a growing recognition that Brown’s writing is central to our understanding of how the early republic negotiated and defined national identity. Thus, just as Brown’s appropriation and negotiation of colonial discourses has come under increasing scrutiny, so it has also cast light not only on Brown’s—and the nation’s—often ambivalent rendering of the Other but, more significantly perhaps, the beginnings of decolonization in early America.

#### POLITICS OF GENDER AND THE BODY

If, as Eve Kosofsky Sedgwick points out, “‘gender studies’ can sometimes be used as an alternative name for feminist studies” and “one of its subtexts is gay and lesbian criticism,” Brown scholarship has been particularly productive in these areas, especially in recent years.<sup>26</sup> Aside from Fritz Fleischmann’s *A Right View of the Subject Feminism in the Works of Charles Brockden Brown and John Neal* (1983), which assessed “the male feminist as author” (14) and, more recently, Anita Vicker’s “‘Pray, Madam, are you a federalist?’: Women’s Rights and the Republican Utopia of *Alcuin*” (1998), which sees Brown as “examining and questioning the validity of Godwin’s more radical ideas while still offering support for women’s rights” (102), “feminist” readings of Brown have shifted toward considerations of gender.<sup>27</sup> That is, several studies have appeared which reassess issues of gender and identity and remap the body as a site of cultural negotiation and productivity, especially as it concerns relations between the discourses and ideologies of sentiment, same sex desire, and early republican citizenship. Besides Hinds’s *Private Property: Charles Brockden Brown’s Gendered Economics of Virtue*, other studies which investigate Brown’s representation of gender and difference are Cynthia Jordan’s chapter on *Wieland* in *Second Stories: The Politics of Language, Form, and Gender in Early American Fictions* (1989) and Andrew J. Scheiber’s “‘The Arm Lifted Against Me’”: Love, Terror, and the Construction of Gender in *Wieland*’ (1991).<sup>28</sup>



In her essay, Jordan examines Brown's narrative endings, arguing that the "fiction making" (97) of Clara speaks to the "folly of precipitate conclusions" (79). If Clara murdered her brother, she argues, Brown's feminism is limited, consisting of the belief that "women are equal to men in their capacity to experience and to act upon the full range of human passions and that American daughters have much to learn from their fathers' ability to conceal the darker side of their nature beneath artful fictions" (97). Such a reading, as Steven Watts points out, complicates earlier readings of Brown as "the profeminist" (237). Scheiber, on the other hand, argues that the contradictory nature of the text or narration in *Wieland* is related to Clara's "ambiguous and precarious status" in relation to "the patriarchal family, the life of the intellect, and the religion of her ancestors" (174). Her paradoxical position, he suggests, is tied to the patriarchal and religious institutions which "at once subsume and marginalize her identity as a woman" (174).

Paul Lewis's "Charles Brockden Brown and the Gendered Canon of Early American Fiction" (1996) responds to Elaine Showalter's and Judith Fetterly's call for "studying American women's fiction in connection with the work of contemporary male writers" (167); he argues that feminist criticism during the couple of decades has tended to marginalize Brown's writings, despite the commitment by feminists toward revising the early American literary canon and the multiple ways Brown's fiction interrogates patriarchal structures (168). "One point is clear," observes Lewis, "if Brown's first name had been Charlotte, as the creator of our first utopian feminist dialogue (*Alcuin*, 1798) and of fictions that explore the widest imaginable range of woman's lives and lifestyles, (s)he would now be the early American author most studied and revered by canon revisers" (170). While Lewis goes on to note how feminist critics such as Susan Harris and Nina Baym have either denigrated Brown's writing or simply excluded it from canonical reconsideration, he more importantly reminds us of how female characters such as Clara Wieland and Constantia Dudley represent "strategies not only of reform but of active resistance to both individual men and the legal structures that empower their tyranny" (182). As such, Lewis's article underscores earlier observations about Brown's feminism and asks us to reconsider him not as America's first feminist but as a deeply speculative thinker about "gender politics" (183).

Heather Smyth's "Imperfect Disclosures': Cross-Dressing and Containment in Charles Brockden Brown's *Ormond*" (1998) also examines constructions of gender in early America. The cross-dressing of Martinette and

her brother in *Ormond* (1799), she argues, offers a view on eighteenth-century sexual norms and values, and shows how Brown was willing to “explore, but in the end not an endorse, an interpretation of republican discourse that imagines fluid boundaries between sexual roles or divisions of class” (254). Brown, she remarks, is willing to imagine “certain transgressions of gender and class: fuller education for women, more equitable marriages, perhaps greater class mobility,” but the “icons” of this transgression are “frightening in their implications of social chaos” (255).

Similar to Smyth’s study, Julia Stern’s *The Plight of Feeling: Sentiment and Dissent in the Early American Novel* (1998) examines Brown’s fiction as a counter to republican visions of individual and national identity, but she more closely considers the subject of sentiment in the early republic and the ways that Brown’s novels appropriate the discourse of “sympathy” for purposes of cultural intervention (153). Arguing that early republican fiction records a steadily “narrowing, darkening vision of republican fellow feeling,” Stern sees Brown’s use of the female voice in *Ormond* as exposing the ways “brotherhood, masculinity, and affect itself” become “perilous liabilities” in a republic of increasingly constituted by racial, ethnic, and gendered “others.” By using a female narrative voice and juxtaposing resourceful female characters with “naive and self-destructive delusions of sympathy” on behalf of men (154), Brown, writes Stern, challenges established notions of agency and liberty. Beyond, for example, the ways in which Sophia Westwyn Courtland registers “dissent from ‘the regime of the brother’” and relates a “damning account” of Ormond’s behavior (236), Brown, observes Stern, uses “female homoeroticism” as a “counternarrative” to patriarchal constructions of authority and national identity (158). Remarking that “female-female love proves strong enough to foil the machinations of heterosexual violence” in the novel, Stern reads *Ormond* as a novel where characters “embrace unconventional gender and sexual affiliations” and where female desire and relationships become a “pliant medium for Brown’s investigation of republican fraternity’s failure” (159). While Stern questions whether the union of Constantia and Sophia can serve as a “viable model for the renovated social body” (231), her study’s reassessment of the role of sentiment in the “cross-dressed” novels of *Wieland* and *Ormond* (291) raises important questions about how we understand sympathy relative to gender, racial Otherness, and the construction of national identity.

If Dana Luciano's article "'Perverse Nature': *Edgar Huntly* and the Novel's Reproductive Disorders" (1998) focuses careful attention on the body as a site of rationality and on its potential to "turn rationality against itself" (23) and undermine the political stability of the nation, Bruce Burgett's book-length study *Sentimental Bodies: Sex, Gender and Citizenship in the Early Republic* (1998) more broadly interrogates bodily and political meaning, calling particular attention to the cultural origins and implications of male sentimentalism in Brown's later novels, *Clara Howard* and *Jane Talbot*.<sup>29</sup> Situating his argument amidst recent debates about the "public sphere" and "relations among sentiment, embodiment, and citizenship" in post-revolutionary America, Burgett argues that the discourse of sentimentalism identified the bodies of readers as both "pre-political sources of personal authenticity *and* as public sites of political contestation" (3). These contradictory uses, he suggests, invite inquiry into the ways the discourses of sentimentalism bridge the "boundaries that divide private from public life, civil from state authority, subjection from citizenship, in post-revolutionary political theory and cultural practice" (4). If, says Burgett, we want to respond to the main question of the novel—Why does Brown flout Godwinian, and more generally, Enlightenment conventions by gendering reason female and sentiment male? Why does he place his male character's 'over-responsive sensibility' under the rational authority of his female character's abstract law? (115)—then we might consider how Brown's novel reflects a "transition from a theoretically ungendered eighteenth-century republic of letters to a theoretically gendered nineteenth-century empire of the mother" (115). Burgett answers his question in part by interpreting the figure of Clara Howard as embodying an "Enlightenment feminist attack on the engendering logics of embodiment" (132). However, at the same time he acknowledges how Brown's "masochistic 'male complaint' both resists and reinscribes the logic of embodiment," he also suggests how the discourse of sentimentalism embodies the "prehistory of (hetero and homo) sexuality."

Finally, if histories and issues of sexuality and, more specifically, "male desire" have been of increasing interest in American scholarship, Stephen Shapiro's "'Dread and Curious Alteration': Republican Panic and Personal Intimation in Early American Fiction" (1995) and Caleb Crain's "American Sympathy: Friendship in Early U.S. Literature" (1999) offer provocative insights into the Brown canon and early American culture. Shapiro's dissertation, for instance, historicizes same-sex desire in mid-Atlantic cities of

the 1790s, paying close attention to Anglo-Jacobin contexts and to the economic and social opportunities available to young immigrant men—and Brown himself—amidst a “dominant, heteronomic society” (35). Using Raymond Williams’s “historiographic analysis of ‘structures of feeling’” (222) and the apparatus of Queer theory, Shapiro clarifies relations between Brown’s personal history and friendships and his fiction of “disclosure” (225). In his analysis of *Edgar Huntly* and related works, for example, Shapiro argues that Brown explores the possibilities for male-male erotic affiliations, particularly in scenes or incidents of emotional exchange, violence, and alienation, and “configure fear and guilt of the closet, its hesitant or reckless abandonment, and reinscription” (226). As such, Shapiro’s study provides insight into early American fiction and the ways it encodes alternative personal and national identities. Crain, on the other hand, focuses his dissertation on the contexts for and dynamics of male friendship in early American literature. His chapter on Brown’s friendship with and love for William Wood Wilkins sheds fresh light on how Brown’s relationship with Wilkins enabled Brown to work out his ambivalence about his emergent identity as a literary author.<sup>30</sup>

In short, recent studies of Brown using theories of gender and, more specifically, gay and lesbian theory to further historicize and interrogate how the body was rationalized and objectified during the late enlightenment and early national periods. Additionally, recent scholarship concerning heterosocial or heterosexist assumptions during Brown’s time has increased our understanding of how such categories might be mapped against marginalized homosexual discourses. The study of “identity politics” then, particularly as it pertains to sexual identity, is integral to how we read and understand the cultural relations between individual and national identity. If, as Michel Foucault has described, the history of sexuality and power are inextricably linked to each other and hegemonic institutional discourses, Brown’s writing importantly explores and denaturalizes then existing categories of sexual identity, possibly performing the kind of political or reproductive intervention associated with more modern French theorists such as Guy Hocquenghem and Gilles Deleuze.<sup>31</sup>

\*

As scholars over the last decade continue to embrace various post-structural and cultural readings of Brown in order to historicize their subject

matter, their methods have become increasingly more interdisciplinary and self-conscious, reflecting a general belief that narrative meaning, whether in Brown's novels or a particular critical theory, cannot always be restricted to or referenced within predetermined textual and ideological categories. As such, the recent trends in Brown scholarship—an emphasis on rehistoricizing cultural contexts, interrogating narrative authority and forms of discursive meaning, and applying the principles and strategies of postcolonial, gender, and other theories—are themselves contingent upon a particular critical moment and subject to revision and change. However, even as scholarship on Brown continues to explore these avenues of critical thought, one can identify still other promising sites and methods of critical inquiry.

Among these is the need to re-examine Brown's various short stories, novels, and pamphlets in light of periodical literature of the day and to identify more fully those writings and "subjects" which hitherto have not been included as part of the Brown canon. That is, in addition, to important revisionist scholarship by John R. Holmes and Edwin Saeger and others concerning Brown's personal correspondence, further investigation is needed into Brown's other writings.<sup>32</sup> In particular, his political pamphlets, late historical narratives, and geographical interests invite further inquiry.<sup>33</sup> Also, further investigation is needed with contemporary periodical publications in order to more completely identify Brown's writings, particularly as they exist in Philadelphia area newspapers such as *Poulson's American Daily Advertiser* and E. Bronson's *United States Gazette*, both of which published from 1800 to the early 1840s.<sup>34</sup> The recent recovery work by Alfred Weber, e.g., with Brown's short fiction, and others promises to provide a more comprehensive canon of Brown's writings and therefore the possibility for approaching his work and the early national period in more ideologically and rhetorically sophisticated ways.

In addition to taking more complete account of the Brown canon and its intratextual contexts, further inquiry is needed into the transatlantic circumstances and discourses which inform Brown's thinking and writing, much of which is still limited to the circulation of texts and ideas within early republican national boundaries. That is, even as recent scholarship has been reassessing Brown's Quaker family background and the radical discourses of the 1790s, e.g., the ways Godwin's influence mingled with early republican constructions of moral and political identity, scholarship concerning other forgotten or "neglected" oppositional discourses, particularly as they relate to late eighteenth-century European events and struggles, seems appropriate.

Brown scholars might further consider, for example, the extent to which Franco and Anglo-Jacobin developments abroad influenced Paineite radicals—and vice-versa—and inspired debates among Brown and his friends about various legal, medical, and social reforms. Likewise, it seems appropriate to reconsider not only how Brown's writings intersect with events and political discourses in this hemisphere, e.g., slave revolts in Santo Domingo and elsewhere in the Americas, but how debates about democracy in this country shaped and were shaped by political events and economic policies in other hemispheres. To what degree, we might ask, do discourses about and from "other hemispheres," e.g., or the Far East, inform Brown's late historical writings and then extant conceptions of American identity?

Lastly, just as Brown's own inquiry into constructions of gender and identity, the colonized Other, and narrative "meaning" may be seen as further contextualizing our own debates about the history and nature of identity politics or postcolonialism, so the changing Anglicist canon and recent developments in poststructural and cultural theories invite further use of feminist, psychoanalytic, and other ethnic approaches to elucidate our understanding of Brown's writing. As scholars reconceptualize and apply work, for example, by Edward Said, Abdul JanMohamed, and others to identify and interrogate representations of racial and ethnic Otherness in Brown's writing, so they might more productively examine matters of class difference and struggle in urban Philadelphia or along the eastern seaboard at the end of the eighteenth century. Similarly, scholars interested recent research on "cultural memory" or in psychoanalytic approaches might use French feminist theory, such as Julia Kristeva's work on the subject as a site of meaning, to further develop Lacanian ideas and illustrate how unconscious thought disrupts male-dominant discourse in Brown's writings. Also, as evidenced by recent discussions, further inquiry is needed into the politics of aesthetics or the discourses of imagination and judgment which informed Brown's writings and, as Wolfgang Schäfer points out, the ways Brown himself—as America's first literary critic—assessed narrative discourse in his day.<sup>35</sup> In short, just as Brown scholarship and even the "romantic era novel" seem ready to benefit from a variety of readings and recent developments in critical theory both here and abroad, so Brown's various writings and self-reflexive commentaries invite us to cross disciplinary borders and address contemporary negotiations between "history" and "fiction"—to revisit, for instance, assumptions about

eighteenth-century enlightenment thinking and the epistemological claims of postmodernism.

To conclude, recent trends in Brown scholarship increasingly involve a range of new historicist and poststructural critical responses to his writing and the cultural issues of his day. As scholars reconsider Brown's relation to the North Atlantic cultural and intellectual contexts of the 1790s and the early 1800s or how the Brown canon might be expanded, the use of poststructural and cultural theories is central to revising our understanding of Charles Brockden Brown and the cultural, ideological, and discursive contexts in which he wrote. Indeed, engaging with Brown's writings in these ways is essential for the larger recovery and revisionist project of early American studies.<sup>36</sup>

Mark KAMRATH

#### NOTES

1) In addition to the ways various anthologies have caused us to rethink the American literary history, individual studies by feminist, African American, and Native American scholars have also paved the way for canon revision. Significant synthetic studies include Tzvetan Todorov's *The Conquest of America: The Question of the Other*. Trans. Richard Howard. (New York: Harper and Row, 1984); Jane Tompkin's *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860* (New York: Oxford UP, 1985); David Reynolds *Beneath the American Renaissance* (Cambridge: Harvard UP, 1989); William C. Spengemann's "Early American Literature and the Project of Literary History" in *Prospects: A Conference on Early American Literature* (Chapel Hill: U of North Carolina, March 30 April 1, 1989:1-58). Finally, in a more recent study Sharon M. Harris insightfully articulates reasons for bringing contemporary theories and vocabularies to the study of early American literatures. See "Contemporary Theories and Early American Literature." *Early American Literature* 29 (1994): 183-188.

2) In addition to the "Recent Charles Brown Bibliography," "Charles Brockden Brown in Italy" and "Charles Brockden Brown en France" point to a rapidly growing international body of scholarship on Brown—studies which Brown scholars everywhere will want to take into account.

3) The Bicentennial Edition was published by Kent State University Press. Other important publications on Brown in the last decade or so include John Seelye's chapter "Charles Brockden Brown and Early American Fiction" in Emory Elliott's *Columbia Literary History of the United States* (New York: Columbia UP, 1988:168-186) and Donald A. Ringe's *Charles Brockden Brown, Revised Edition*. Ed. Pattie Cowell. Boston: Twayne Publishers, 1991.

4) Since publication of the Bicentennial Edition, the following are representative of those studies which identify sources of influence or examine various aesthetic aspects of Brown's novels: Warren F. Broderick's "Fiction Based on 'Well-Authenticated Facts'" Documenting the

Birth of the American Novel" *Hudson Valley Regional Review* 4 (1987): 1-37; Beth L. Lueck's "Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly*: The Picturesque Traveler as Sleepwalker" *Studies in American Fiction* 15 (1987): 25-42; Tomasz Warchol's "Formal and Thematic Patterns in *Edgar Huntly*." *Ball State University Forum* 28 (1987): 16-24;; Michael Clark's "Charles Brockden Brown's *Wieland* and Robert Proud's *History of Pennsylvania*" *Studies in the Novel* 20 (1988): 239-48; David M. Larson's "Arthur Mervyn, *Edgar Huntly*, and the Critics" *Essays in Literature* 15 (1988): 207-19; Alfred G. Litton's "The Failure of Rhetoric in Charles Brockden Brown's *Wieland*" *Lamar Journal of the Humanities* 16 (1990): 23-40; Harald Kittel's "Free Indirect Discourse and the Experiencing Self in Eighteenth-Century American Autobiographical Fiction: The Narration of Consciousness in Charles Brockden Brown's *Wieland*." *New Comparison: A Journal of Comparative and General Literary Studies* 9 (1990): 73-89; G. St. John Stott's "Second Thoughts about *Ormond*" *Etudes Anglaises* 43 (1990): 157-168; my own "Brown and the Enlightenment: A Study of the Influence of Voltaire's *Candide* in *Edgar Huntly*." *The American Transcendental Quarterly* 5 (1991): 5-14; Paul J. Vatalaro's "Edgar Huntly. Charles Brockden Brown's Early American Fairy Tale." *Journal of Evolutionary Psychology* 15 (1994): 259-68; Robert Carballo's "Another Look at Shakespearean Tragedy as Proto-Text for *Wieland*." *Neohelicon* 22 (1995): 75-85; Susan L. Manning's "Enlightenment's Dark Dreams: Two Fictions of Henry Mackenzie and Charles Brockden Brown." *Eighteenth-Century Life* 21 (1997): 39-56; Marshall N. Surratt's "The Awe-Creating Presence of the Deity': Some Religious Sources for Charles Brockden Brown's *Wieland*." *Papers on Language and Literature* 33 (1997): 310-24; and Harvey L. Gable Jr.'s "*Wieland*, *Othello*, *Genesis*, and the Floating City: the Sources of Charles Brockden Brown's *Wieland*." *Papers on Language & Literature* 34 (1998): 301-18.

5) Although psychoanalytic approaches to Brown have been less prominent in the last several years, they continue to be useful in the way they draw on earlier works such as Grabo's or illuminate aspects of Brown's authorial identity or literary subconscious. See, for example, Bill Christophersen's "Picking Up the Knife: A Psycho-Historical Reading of *Wieland*." *American Studies* 27 (1986): 115-26; Beverley R. Voloshin's investigation of narrative coherence and consciousness in "Edgar Huntly on the Coherence of the Self." *Early American Literature* 23 (1988): 262-80; Louis Gross's *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*. Ann Arbor: UMI Research P, 1989; Marietta Patrick's "The Transformation Myth in *Edgar Huntly*." *Journal of Evolutionary Psychology* 10 (1989): 360-71; Douglas Anderson's "Edgar Huntly's Dark Inheritance." *Philological Quarterly* 70 (1991): 453-73; Joel Porte's *In Respect to Egotism: Studies in American Romantic Writing* (New York: Cambridge, 1991), which examines Brown's appropriation of Calvinistic language for "purely psychological purposes" (40); Michael Schnell's focus on human impulses and family psychology in "'The Sacredness of Conjugal and Parental Duties': the Family, the Twentieth-Century Reader, and *Wieland*." *Christianity & Literature* 44 (1995): 259-73; and Jochen Achilles's observations about Brown's early modernist aesthetics and response to culture in "Composite (Dis) Order: Cultural Identity in *Wieland*, *Edgar Huntly* and *Arthur Gordon Pym*." Ed. Kevin L. Cope and Laura Morrow. *Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*. New York: AMS, 1997. 251-70.

6) For an earlier and more general overview of Brown scholarship, see Steven Watts's "Bibliographic Essay" in *The Romance of Real Life: Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994. 225-241. Also see Nicholas Rombes's



"Charles Brockden Brown as Metaphor" in *American Studies* 36 (1995): 137-39 and William J. Scheick's annual reviews of early American scholarship in *American Literary Scholarship*.

7) Studies of this type which were published before Tompkins's include Jay Fliegelman's *Prodigals and Pilgrims: The American Revolution Against Patriarchal Authority, 1750-1800* (Cambridge: Cambridge UP, 1982); Edwin S. Fussell's "Wieland: A Literary and Historical Reading," *Early American Literature* 18 (Fall, 1983): 171-86; and Robert S. Levine's "Arthur Mervyn's Revolutions," *Studies in American Fiction* 12 (Autumn 1984): 145-160.

8) Kafer, like Paul Downes, Jared Gardner, Nicholas Rombes, and Julia Stern, has published a revised part of his dissertation on Brown. Rather than citing both the dissertation and the published (revised) version of that material, I reference the published material only.

9) A study which examines the transatlantic context of Brown's writing, particularly in regard to *Arthur Mervyn* and "Brown's commercial need to be both British and American" (69), is Dorothy J. Hale's "Profits of Altruism: Caleb Williams and Arthur Mervyn." *Eighteenth-Century Studies* 22 (1988): 47-69. Writing a more traditional "intellectual history," John Limon examines Brown's major novels in light of scientific and epistemological developments of the day, namely Lockian empirical doctrine and Descartes's rationalism and the philosophies of Hume and Kant. See *The Place of Fiction in the Time of Science: A Disciplinary History of American Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

10) Earlier versions of Samuels's argument concerning familial and social order in the early republic may be found in "Plague and Politics in 1793: *Arthur Menyn*." *Criticism* 27 (1985): 225-46; "Infidelity and Contagion: The Rhetoric of Revolution," *Early American Literature* 22 (1987): 183-91; and "*Wieland*: Alien and Infidel," *Early American Literature* 25 (1990): 46-66.

11) Gregory Eiselein's "Humanitarianism and Uncertainty in *Arthur Mervyn*," *Essays in Literature* 22 (1995): 215-26, investigates the cultural contexts for Brown's own inquiry into "the impulses that drive humanitarian behavior" (221) and offers a useful perspective on Watts's and Samuels's positions concerning alienated families and individuals.

12) In an earlier essay, a portion of which appears in chapter five of Hinds's book, Hinds argues that the novel's revenge elements both "establish the basis for Edgar's actions and enter the current dialogue about economic policy and practice, a discussion registering the shift in power, during the American 1790s, from a landed to an entrepreneurial class" (51-52). See "Charles Brockden Brown's Revenge Tragedy: *Edgar Huntly* and the Uses of Property." *Early American Literature* 30 (1995): 51-70.

13) Although the following list is not comprehensive, some recent dissertations which situate Brown in various historical and cultural contexts include: Mary Catherine Cappello's "Writing the Spirit/Reading the Mind: Representations of Illness and Health in Nineteenth Century American Literature" (State U of New York at Buffalo, 1988), which examines representations of illness and health, particularly as embodied by "idlers" in Brown's fiction; Carolyn Ruth Kyler's "Democracy and Sentiment in the Early American Novel" (State U of New York at Buffalo, 1989), which reads *Ormond*, *Arthur Mervyn*, and other early novels against conventional discourses and history of American home life; Kathleen Mary Healey's "Picturing Utopia: A Cultural and Literary Analysis of the Iconology of Landscape in Selected American Paintings and Works by Charles Brockden Brown, Caroline Kirkland, Margaret Fuller and Henry David Thoreau" (Pennsylvania State U, 1995), which argues that Brown, among others, used descriptions of landscape as a means of commenting on contemporary cultural renderings of American destiny

and purpose; Elizabeth M. Lamont's "Pathologies of the Postrevolutionary American Soul: The Function of Disease in the Major Novels of Charles Brockden Brown" (U of Tennessee, 1995), which examines the "medico politics" and implications of religious enthusiasm, yellow fever, sleepwalking, etc. in Brown's novels (iv); Douglas Levin's "Figure Out: The Politics of Textuality in Early American Fiction" (Yale U, 1997), a study which examines the writing of Brown and others as a unique response to developments in print culture; and Robert Samuel Aronds's "'An Architecture of its Own'" Material Correspondence of Literature and Architecture in Antebellum America" (New York U, 1998), which argues for seeing the novels of Brown and others as inventing what will be America's prototypical literary manifestation of architectural correspondence.

14) By "narrative discourse theory," I refer primarily to studies which use elements of French deconstruction and its interrogation of textual representation but also, more importantly, Mikhail Bakhtin's ideas about the dialogic or polyphonic nature of written and spoken language. Other studies which investigate the ways narratives function and the codes and tropes which govern them include Gerard Genette's *Narrative Discourse: An Essay in Method* (New York: Cornell UP, 1980), Paul Ricoeur's *Time and Narrative* (Chicago: U of Chicago P, 1984), and Hayden White's *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987). By "performative," I mean those narrative sites or discourses where discursive conventions are actively disrupted and alternative meanings and desires are re-presented. See, for example, Elin Diamond's "Introduction" in *Performance and Cultural Politics*. Ed. Elin Diamond (London: Routledge, 1996).

15) More recent dissertations which use narrative discourse and performance theory to further investigate cultural and ideological concerns include: John Paul Tassoni's "'A Thousand Conversations': Genre Placement and Social Relations in American Sentimental Narratives" (Indiana U of Pennsylvania, 1992), which uses Stephen Mailloux's "rhetorical hermeneutics" and various poststructural theories to disclose the "intra-and extra-textual" discursive strategies which "undermine and facilitate affectual dialogue" (6) in sentimental narratives such as *Clara Howard*; Colin Jeffrey Morris's "Virtuosity and Theatricality: A Study of William Dunlap and Charles Brockden Brown" (U of Rochester, 1994), which argues that the main tension in post-Revolutionary writing was "not the competition between 'aristocratic' and 'democratic' idioms of sympathy, but rather that between theatricality and virtuosity, between the sympathetic self (whether aristocrat or democrat) and the republican ideal of the public performer" (vi); Dingquan Zhang's "The Ideological Polyphony in the Fictional World of Charles Brockden Brown" (Indiana U of Pennsylvania, 1995), which examines the ways Brown's novels serve as "dialogic interventions in an ongoing debate on the constitution of republicanism" (199); Jennifer Dilallia Toner's "Imaginary Portraits: The Fictional Life-Narrative in America from Brown to Melville" (Johns Hopkins U, 1996), a study which contextualizes "memoirs" and how authors such as Brown produced novels which became a type of "metabiography"—a narrative record of how they imagined the public self being produced, disseminated, and received during their time; and Merav E. Gold's "Facing Both Ways: Conducting the Politics of Narrative" (Brandeis U, 1998), which examines narrative contradiction in work by Brown and others, particularly as it references a fissured bourgeois consciousness.

16) See Grabo's *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown* (1981); Jordan's "On Rereading *Wieland*: 'The Folly of Precipitate Conclusions.'" *Early American Literature* 16

(1981): 154-74; and William J. Scheick's "The Problem of Origination in Brown's *Ormond*." *Critical Essays on Charles Brockden Brown*. Ed. Bernard Rosenthal. Boston: Hall, 1981. 126-41. Also, Michael Sullivan argues that the "gaps and lapses" in Brown's narrative reflect the "partial knowledge we all have of ourselves" (7) and indirectly contribute to the ways Brown's novel "subverts conventional notions of benevolence, love, and marriage" (21). See "Reconciliation and Subversion in *Edgar Huntly*." *American Transcendental Quarterly* 2 (1988): 2-21.

17) Although less theoretical, Toni O'Shaughnessy argues that narrative or interpretive meaning is ultimately up to the reader and that language itself serves as an "active agent" of social meaning (52). See "'An Imperfect Tale': Interpretive Accountability in *Wieland*," *Studies in American Fiction* 18 (1990): 41-54. Focusing more on narrative discourse, particularly in *Arthur Mervyn*, and its relation to "epidemic studies" (10) is Arthur Thomas Robinson's dissertation "The Third Horseman of the Apocalypse: A Multi-Disciplinary Social History of the 1793 Yellow Fever Epidemic of Philadelphia" (Washington State U, 1993). It pays particular attention to "polyphonic voicing" (10) and to the discourses of "factual newspaper accounts, oppositional accounts of African American relief efforts, [and] competing medical theories" as they intersect with Brown's own fictional rendering of the epidemic (405).

18) Verhoeven, like Hinds, Samuels and others, has published regularly on Brown. In another essay, for example, "Opening the Text: The Locked-trunk Motif in Late Eighteenth-Century British and American Gothic Fiction" Verhoeven traces transatlantic transformations of the Gothic, arguing that Brown, particularly in *Edgar Huntly*, "introduces an epistemological element into the discourse of the Gothic that was altogether absent from his British modes" (208). As such, he argues, Brown's novels do not necessarily seek to titillate or shock readers or even promote moral reflection; rather, they seek to "undermine the readers' imaginative effort to read the text as an epistemological unit of meaning, purpose and design" (216). See *Exhibited by Candlelight Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Ed. Valeria Tinkier-Villani and Peter Davidson, with Jane Stevenson. Amsterdam: Rodopi, 1995: 205-19.

19) In a related study, David Seed argues that the "proliferation of narrative sources inevitably muffles the novel's progression toward explanatory closure..." (110), making *Wieland* and the *Memoirs* part of a "line of American fiction which revolves around hermeneutic uncertainty" (122). See "The Mind Set Free: Charles Brockden Brown's *Wieland*." *Making America/Making American Literature: Franklin to Cooper*. Ed. A. Robert Lee and W. M. Verhoeven. Amsterdam: Rodopi, 1996: 105-122.

20) Among those that address postcolonial issues are studies by Lawrence Buell, Frank Shuffleton, Richard McLamore, and Laura Murray. Edward Watts identifies the following as significant: Buell's "American Literary Emergence as Postcolonial Phenomenon," *American Literary History* 4 (1992): 411-42; McLamore's "Postcolonial Columbus: Washington Irving and *The Conquest of Grenada*," *Nineteenth-Century Literature* 23 (1993): 26-43; Murray's "The Aesthetic of Dispossession: Washington Irving and the Ideologies of (De)Colonization in the Early Republic," *American Literary History* 8 (1996): 205-31; and Gary Richardson's "The Drama of Royall Tyler and William Dunlap as Post-Colonial Phenomena," in *Making America/Making American Literature*. Ed. A. Robert Lee and W. M. Verhoeven. Amsterdam: Rodopi, 1996. 221-48.

21) See Robert D. Newman's "Indians and Indian-hating in *Edgar Huntly* and *The Confidence Man*." *MELUS* 15 (1988): 64-74.

22) Smith-Rosenberg also argues that *Edgar Huntly* “rends the cohesion of the Euro-American male subject, foregrounding the tensions that divide and refuse his colonizing and post-colonial selves” (496). See “Subject Female: Authorizing American Identity.” *American Literary History* 5 (1993): 481-511.

23) Maureen L. Woodward examines “how the language of ‘Otherness’ or racial difference is incorporated into urban-centered novels by both Rowson and Brown’.” Even within the “‘civilized’ setting of *Wieland* and *Charlotte Temple*,” she argues, “the image of the captive female continues to evoke the challenges to a stable Euro-American selfhood defined by difference” (116). See “Female Captivity and the Deployment of Race in Three Early American Texts,” *Papers on Language and Literature* 32 (1996): 115-46. Gesa Mackenthun also follows this trend, arguing that rhetorical inconsistencies in *Edgar Huntly* reference specific historical conditions and the “discourses of Otherness” (24). Brown’s novel, she argues, is similar to other fictional narratives in post-revolutionary America in that it is “determined by a dialectic of remembering and forgetting” (26). See “Captives and Sleepwalkers: The Ideological Revolutions of Post-Revolutionary Colonial Discourse.” *Native American Studies* 11 (1997): 19-25.

24) A later version of Gardner’s essay is included in *Masterplots: Race and the Founding of American Literature 1787-1845*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.

25) Dissertations which examine Brown’s representation of racial and national subjects as they intersect with the discourses, ideology, and history of American imperialism are: David Case Kazanjian’s “Racializing Nation/Nationalizing Equality: A Genealogy of Imperial United States Citizenship before the Civil War” (U of California—Berkeley, 1997); Renee Louise Bergland’s “Possession and Dispossession: Native American Ghosts and the Haunted National Imagination” (Columbia U, 1997), which argues that the representation of Indians as ghostly figures by Brown and other authors removes Indians from American territory by internalizing them within the white imagination; and Charles Keene Bultman’s “Economies of Violence: Race, Property, and the Rewriting of History in Post-revolutionary America” (U of California at Berkeley, 1998), which analyzes how Brown and other authors rendered the impact of destructive economic circumstances on native populations.

26) See “Gender Criticism” in *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. Ed. Stephen Greenblatt and Giles Gunn. New York: Modern Language Association of America, 1992: 271-302.

27) Other feminist studies include Kathleen Nolan Monahan’s examination of the role of female characters in “Brown’s *Arthur Mervyn* and *Ormond*.” *Explicator* 45 (1987): 18-21, and Marietta Patrick’s exploration of classical mythology and maternal roles in Brown’s novel in “Myth Images in Charles Brockden Brown’s *Ormond*.” *The University of Mississippi Studies in English* 11-12 (1993): 294-302. Vickers’s dissertation, “From Godwinism to Radical Federalism: The Developing Political Agenda in the Fiction of Charles Brockden Brown” (Purdue U, 1992), uses a cultural-feminist approach with Brown’s fiction.

28) Some other recent dissertations which focus on gender issues in Brown’s writing include: Sharon Ann Delmendo’s “Engendering the American Domestic: Domestic Politics and Domestic Literature, 1787-1868” (State U of New York at Buffalo, 1993), which focuses on the “engendering” of domestic concepts and literature, especially how Brown’s *Arthur Mervyn* articulates anxiety over “insur[ing] domestic [t]ranquility”; Bryce Gordon Traister’s “Sentimental Revolution: American Masculinity and Scenes of Writing, 1790-1860” (U of California at

Berkeley, 1996), which examines the context of periodical writing about libertines and Brown's role in producing male authored sentimental fiction; Karen Weyler's "Intricate Relation: The Regulation of Wealth and Sexuality in Early American Fiction" (U of North Carolina, 1996), which focuses more on gender and how Brown's fiction relates to sexual and economic paradigms in the early republic; Alix Aurora Casteel's "'Man and Wife': Gender-Roles and Family-Roles in Antebellum American Literature" (U of Michigan, 1997), which distinguishes between gender roles and family roles for men and women and how they mark changes and conflicts in gender construction; and Gretchen Elspeth Digeronimo's "Transactional Bond in the Novels of Charles Brockden Brown" (U of New Hampshire, 1998), which examines various human relationships in Brown's novels and argues that transactional bonds in Brown's novels are explorations of gender, authority, and autonomy.

29) Burgett's chapter on *Clara Howard*, "Masochism and Male Sentimentalism: Charles Brockden Brown's *Clara Howard*, first appeared in *Arizona Quarterly* 52 (1996): 1-25.

30) Steven Watts also observes "homoerotic overtones" in Brown's letters (175), but does not develop this line of inquiry in his study *The Republic Reborn: War and the Making of Liberal America, 1790-1820*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

31) See, for example, Hocquenghem's *Homosexual Desire*. 1972. Trans. Daniella Dangoor. London: Allison & Busby, 1978, and Deleuze's *Desire and Pleasure*. Trans. Daniel W. Smith. Chicago: U of Chicago P, 1997.

32) See, for instance, John Holmes's "Charles Brockden Brown's Earliest Letter." *Early American Literature* 30 (1995): 71-77.

33) In addition to James Dillon's dissertation "Educational Novels, Novelistic Education: The Case of the Early Republic" (U of Texas at Austin, 1996), which examines relations between novels and educational literature of the day—textbooks, geographies, letter writing guides, etc.—and how such discourses informed Brown's novels and the cultural nationalism of the early republic, Martin Brückner's recent dissertation "Models of World-Making: the Language of Geography in American Literature" (Brandeis U, 1997) focuses on American demographics and Brown's interest in political geography, and the ways popular maps and geography textbooks informed both the early American novel and the memory of American citizens.

34) One recent dissertation which has gone this direction is David Elliot Erickson's "Republican Fictions in Search of an Audience: The Works of Charles Brockden Brown" (U of Illinois, 1993); it pays close attention to how Brown negotiates a position between a "fading elite literary tradition" and a growing readership of periodicals and other popular literature (16). Another dissertation, in addition to my own, which focuses primarily on Brown's *American Register; or, General Repository of History, Politics and Science* (1807-09), is Michael Cody's "Charles Brockden Brown and the *Literary Magazine, and American Register*" (U of South Carolina, 1999), which reassesses Brown's writing; it analyzes Brown's roles as editor of and chief contributor to the *Literary Magazine, and American Register* and argues that Brown used the magazine from 1803-1807 to remain active in America's shifting ideological and cultural life.

35) Schäfer argues that Brown is America's first literary theorist. See *Charles Brockden Brown als Literaturkritiker*. Studien und Texte zur Amerikanistik, Studien Bd. 12. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991. Also, and I regret not being able to cite the many other fine papers presented at the "Revising Charles Brockden Brown" bicentennial conference, but see Edward Cahill's (unpublished) paper "Aesthetic Judgment and the Republican Novel: The Memoirs of

Stephen Calvert." The conference, the first one devoted solely to Brown's writings, was held on October 23-24, 1998, in Philadelphia and sponsored by the University of Pennsylvania Department of English and the McNeil Center for Early American Studies, with additional support from the Library Company of Philadelphia. It was organized by Christopher Looby and other Brown specialists.

36) In addition to Christopher Looby, I would like to thank Stephen Shapiro, Elizabeth Jane Wall Hinds, Philip Barnard, and my colleague Lisa Logan for their valuable comments and suggestions at various stages of this article.

### WORKS CITED

- BARNARD, Philip. "Charles Brockden Brown: Early-Romantic Literature in the United States." Diss. State U of New York, Buffalo, 1987.
- BAUER, Ralph. "Between Repression and Transgression: Rousseau's *Confessions* and Charles Brockden Brown's *Wieland*." *American Transcendental Quarterly* 10 (1996): 311-29.
- BELLIS, Peter J. "Narrative Compulsion and Control in Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly*." *South Atlantic Review* 52 (1987): 43-57.
- BURGETT, Bruce. *Sentimental Bodies: Sex, Gender, and Citizenship in the Early Republic*. Princeton: Princeton UP, 1998.
- CHAPMAN, Mary. Introduction. *Ormond; or, The Secret Witness*. 1799. By Charles Brockden Brown. Ontario, Can.: Broadview, 1999.
- CHRISTOPHERSEN, Bill. *The Apparition in the Glass: Charles Brockden Brown's American Gothic*. Athens: U of Georgia P, 1993.
- CRAIN, Caleb. "American Sympathy: Friendship in Early U.S. Literature." Diss. Columbia U, 1999.
- CLEMIT, Pamela. *The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley*. Oxford: Clarendon P, 1993.
- DAUBER, Kenneth. *The Idea of Authorship in America: Democratic Poetics from Franklin to Melville*. Madison: U of Wisconsin P, 1990. 39-77.
- DAVIDSON, Cathy N. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. New York: Oxford UP, 1986.
- DOWNES, Paul. "Constitutional Secrets: 'Memoirs of Carwin' and the Politics of Concealment." *Criticism* 39 (1997): 89-117.
- . "Sleep-Walking Out of the Revolution: Brown's *Edgar Huntly*." *Eighteenth-Century Studies* 29:4 (1996): 413-31.

- FLIEGELMAN, Jay. Introduction. *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist*. 1798. By Charles Brockden Brown. New York: Penguin, 1991. vii-xlii.
- FLEISCHMANN, Fritz. *A Right View of the Subject: Feminism in the Works of Charles Brockden Brown and John Neal*. N.p.: Verlag Palm and Enke Erlangen, 1983.
- FRYE, Steven. "Constructing Indigeneity: Postcolonial Dynamics in Charles Brockden Brown's *Monthly Magazine and American Review*." *American Studies* 39 (1998): 69-88.
- GABLER-HOVER, Janet. *Truth in American Fiction: The Legacy of Rhetorical Idealism*. Athens: U of Georgia P, 1990.
- GARDNER, Jared. "Alien Nation: Edgar Huntly's Savage Awakening." *American Literature* 66 (1994): 429-61.
- GRABO, Norman S. Introduction. *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Walker*. 1799. By Charles Brockden Brown. New York: Penguin, 1988. vii-xxiii.
- HAGENBÜCHLE, Roland. "American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology: The Example of Charles Brockden Brown." *Early American Literature* 23 (1988): 121-51.
- HAMELMAN, Steve. "Rhapsodist in the Wilderness: Brown's Romantic Quest in *Edgar Huntly*." *Studies in American Fiction* 21 (1993): 171-90.
- HINDS, Elizabeth Jane Wall. "Charles Brockden Brown's Revenge Tragedy: Edgar Huntly and the Uses of Property." *Early American Literature* 30:1 (1995): 51-70.
- . *Private Property: Charles Brockden Brown's Gendered Economics of Virtue*. Newark, DE: U of Delaware P, 1997.
- HOLMES, John R. and Edwin J. Saeger. "Charles Brockden Brown and the 'Laura-Petrarch' Letters." *Early American Literature* 25 (1990): 183-86.
- JORDAN, Cynthia S. *Second Stories: The Politics of Language, Form and Gender in Early American Fictions*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1989.
- KAFER, Peter. "Charles Brockden Brown and Revolutionary Philadelphia: An Imagination in Context." *The Pennsylvania Magazine of History & Biography* CXVI (1992): 467-98.
- KAMRATH, Mark L. "The 'Novel' Historicism of Charles Brockden Brown." Diss. U of Nebraska-Lincoln, 1996.

- KORNFELD, Eve. "Encountering 'the Other': American Intellectuals and Indians in the 1790s." *William and Mary Quarterly* 52 (1995): 287-314.
- KRAUSE, Sydney. "Penn's Elm and Edgar Huntly: Dark 'Instruction to the Heart.'" *American Literature* 66 (1994): 463-484.
- LEVINE, Robert. *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*. New York: Cambridge UP, 1989.
- LUCIANO, Dana. "'Perverse Nature': *Edgar Huntly* and the Novel's Reproductive Disorders." *American Literature* 70 (1998): 1-27.
- LEWIS, Paul. "Charles Brockden Brown and the Gendered Canon of Fiction." *Early American Literature* 31(1996): 167-88.
- LOOBY, Christopher. *Voicing America: Language, Literary Form, and the Origins of the United States*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- REISING, Russell. *Loose Ends: Closure and Crisis in the American Social Text*. Durham: Duke UP, 1996.
- ROMBES, Nicholas. "'All Was Lonely, Darksome, and Waste': Wieland and the Construction of the New Republic." *Studies in American Fiction* 22 (1994): 37-46.
- SAMUELS, Shirley. *Romances of the Republic: Women, the Family, and Violence in the Literature of the Early American Nation*. New York: Oxford UP, 1996.
- SCHEIBER, Andrew J. "The Arm Lifted against Me': Love, Terror, and the Construction of Gender in *Wieland*." *Early American Literature* 26 (1991): 173-94.
- SHAPIRO, Stephen. "'Dread and Curious Alteration': Republican Panic and Personal Intimation in Early American Fiction." Diss. Yale U, 1995.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll. "Captured Subjects/Savage Others: Violently Engendering the New American." *Gender and History* 5 (1993): 177-95.
- STERN, Julia Ann. *The Plight of Feeling: Sympathy and Dissent in the Early American Novel*. Chicago: U of Chicago P, 1998.
- TOMPKINS, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. New York: Oxford UP, 1985.
- VERHOEVEN, W. M. "Displacing the Discontinuous: or, The Labyrinths of Reason: Fictional Design and Eighteenth-Century Thought in Charles Brockden Brown's *Ormond*." *Rewriting the Dream: Reflections on the Changing American Literary Canon*. Ed. W.M. Verhoeven. Amsterdam: Rodopi, 1992.202-09.



- VERHOEVEN, W. M. "‘Persuasive Rhetorick’: Representation and Resistance in Early American Epistolary Fiction." Ed. Robert A. Lee and W. M. Verhoeven. *Making America/Making American Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1996.123-64.
- VICKERS, Anita M. "‘Pray, madam, are you a federalist?’: Women’s Rights and the Republican Utopia of *Alcuin*." *American Studies* 39 (1998): 89-104.
- WARNER, Michael. *Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- WATTS, Edward. *Writing and Postcolonialism in the Early Republic*. Charlottesville: U of Virginia P, 1998.
- WATTS, Steven. *The Romance of Real Life: Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
- WEBER, Alfred. *Charles Brockden Brown: Literary Essays and Reviews*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- ZIFF, Larzer. *Writing in the New Nation: Prose, Print, and Politics in the Early United States*. New Haven: Yale UP, 1991.



## Bibliographie sélective de Charles Brockden Brown jusqu'aux années 1980

### Œuvres de Charles Brockden Brown :

*Alcuin; a Dialogue*. New York : T. & J. Swords, 1798.

*Alcuin; a Dialogue, The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. 6, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1987.

*Wieland; or the Transformation; an American Tale*. New York : T. & J. Swords, pour le compte de H. Caritat, 1798.

*Wieland; an American Tale*. Londres : Minerva Press, pour le compte de Lane & Newman, 1803.

*Wieland; or, the Transformation (1798) et Memoirs of Carwin, the Biloquist (1803-1805)*. *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. I, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1977.

*Wieland; or, the Transformation*, dans *Three Gothic Novels*. Ed. et notes Sydney J. Krause. New York : The Library of America, 1998.

*Ormond; or, the Secret Witness*. New York : imprimé par G. Forman pour le compte de H. Caritat, 1799.

*Ormond; or, the Secret Witness*. Londres : Minerva Press pour le compte de William Lane, 1800.

*Ormond; or, the Secret Witness (1799)*. *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. 11, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid, Kent, Ohio : Kent State University Press, 1982.

- Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793*. Philadelphie : imprimé et publié par H. Maxwell, 1799.
- Arthur Mervyn. A Tale*. Londres : Minerva Press, pour le compte de Lane et Newman, 1803.
- Arthur Mervyn oder Die Pest in Philadelphia. Denkwurdichkeiten aus dem Jahre 1793*. Leipzig : C. E. Kollmann, 1859, 4 vols.
- Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793. The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. III, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1980.
- Arthur Mervyn; or, Memoirs of the Year 1793*, dans *Three Gothic Novels*. Ed. et notes Sydney J. Krause. New York : The Library of America, 1998.
- Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker*. Philadelphie : H. Maxwell, 1799, 3 vols.
- Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker*. Londres : Minerva Press, pour le compte de Lane & Newman, 1803, 3 vols.
- Edgar Huntly oder Der Nachtwandler*. Leipzig : C.E. Kollmann, 1857, 3 vols (Americanische Bibliothek).
- Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker. The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. IV. Edition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid, Kent, Ohio : Kent State University Press, 1984.
- Edgar Huntly; or; Memoirs of a Sleep-Walker*, dans *Three Gothic Novels*. Ed. et notes Sydney J. Krause. New York : The Library of America, 1998.
- "Memoirs of Stephen Calvert." Publié dans le *Monthly Magazine* 1 (1799), 191-215, 267-82, 350-59, 424-34. 11 (1800), 17-30, 256-84, 330-40, 415-23.
- Memoirs of Stephen Calvert. The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. VI. Edition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid, Kent, Ohio : Kent State University Press, 1987.
- "Memoirs of Carwin." Publié dans le *Literary Magazine*. 1 (1803-04), 100-104, 181-84, 255-59, 332-35, 412-16 ; 11 (1804), 3-7, 89-93, 243-52 ; 111 (1805), 110-14, 210-14.
- Carwin, the Biloquist, and Other American Tales and Pieces*. Londres : Henry Colburn & Co., 1822.

- [*Wieland; or, the Transformation, together with*] *Memoirs of Carwin the Biloquist, a Fragment*. New York : Harcourt, Brace & Co., 1926.
- Memoirs of Carwin, the Biloquist* (édité avec *Wieland ; or, the Transformation*). *The Novels and Related Works of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. I. Edition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1977.
- Jane Talbot, a Novel*, Philadelphie : John Bioron, pour le compte de John Conrad, 1801.
- Jane Talbot. A Novel*. Londres : Minerva Press, pour le compte de Lane, Newman & Co., 1804, 2 vols.
- Jane Talbot, a Novel. The Novels of Charles Brockden Brown*. Bicentennial Edition, vol. V, édition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1986.
- Clara Howard, in a Series of Letter*. Philadelphie : H. Maxwell pour le compte de Asbury Dickins, 1801.
- [*Clara Howard*] *Philip Stanley; or, The Enthusiasm of Love*, Londres, Minerva Press pour le compte de Lane, Newman & Co., 1807, 2 vols.
- Clara Howard; or, The Enthusiasm of Love. The Novels of Charles Brockden Brown*, Bicentennial Edition, vol. V. Edition établie et présentée par Sydney J. Krause et S. W. Reid. Kent, Ohio : Kent State University Press, 1986.
- An Address to the Government of the United States, on the Cession of Louisiana to the French; and on the Late Breach of Treaty by the Spaniards : Including the Translantion of a Memorial, on the War of St. Domingo, and Cession of the Missisipi [sic] to France, Drawn Up by a French Counsellor of State*. Philadelphie : H. Maxwell pour le compte de John Conrad & Co., 1803.
- Monroe's Embassy, or, the Conduct of the Government, in Relation to Our Claims to the Navigation of the Missisipi [sic]*. Philadelphie : H. Maxwell pour le compte de John Conrad & Co., 1803.
- A View of the Soil and Climate of the United States of America : with Supplementary Remarks upon Florida; and the French Colonies of the Missisipi and Ohio, and in Canada; and on the Aboriginal Tribes of America*, par C. F. Volney, traduction et notes de Charles Brockden Brown. Philadelphie : T. & G. Palmer pour le compte de J. Conrad & Co., 1804.

**Nouvelles et essais originellement publiés dans des magazines par ailleurs réédités dans des anthologies :**

- Somnambulism and Other Stories.* Textes rassemblés, présentés et annotés par Alfred Weber, Francfort, Berne, New York & Paris, Peter Lang, 1987. Ce volume comprend : “Somnambulism. A Fragment” (*Literary Magazine and American Register*, III. 20, mai 1805, 335-347) ; “Thessalonica : A Roman Story” (*Monthly Magazine, and American Register* I 2, mai 1799, 99-117) ; “Lesson on Concealment ; or, Memoirs of Mary Selwyn” (*Monthly Magazine, and American Review*, II 3, mars 1800, 174-207) ; “A Lesson on Sensibility” (*Weekly Magazine of Original Essays, Fugitive Pieces, and Interesting Intelligence*, II.16, 19 mai 1798, 71-76) ; “Portrait of an Emigrant, Extracted from a Letter” (*Monthly Magazine, and American Register*, I. 3, juin 1799, 161-164) ; “Death of Cicero, a Fragment” (publié avec *Edgar Huntly*, 1800) ; “The Trials of Arden” (*Monthly Magazine and American Register*, III.1, juillet 1800, 19-36) ; “Original Letters” (*Monthly Magazine, and American Review*, III 2, août 1800. 101-111) ; “The Romance of Real Life” (*Literary Magazine and American Register*. IV. 26, novembre 1805, 392-396) ; “Insanity : a Fragment” (*The Port-Folio*, I, février 1809, 165-168) ; “Omar and Fatima ; or, the Apothecary of Ispahan” (*Literary Magazine, and American Register*, VIII, 5-10, 46-49, 59-64, 136-142, 177-183, 291-301, juillet-octobre et décembre 1807) [attribution à Brown discutée par la majorité des spécialistes].
- The Rhapsodist and Other Uncollected Writings by Charles Brockden Brown.* Textes rassemblés et présentés par Harry Warfel. New York : Delmar, 1977.
- “The Rhapsodist.” Publié dans *The Universal Asylum, and Columbian Magazine*. Philadelphie : août-novembre, 1789, N° 1 (août ; III, 464-467), N° 2 (septembre ; III, 537-541), N° 3 (octobre ; III, 587-601), N° 4 (novembre ; III, 661-665)
- “The Man at Home.” Publié dans le *Weekly Magazine*, Philadelphie, 3 février-28 avril 1798, N° 1 (3 février, 1, 1-4), N° 2 (10 février, 2, 33-37), N° 3 (17 février, 3, 65-67), N° 4 (24 février, 4, 99-103), N° 5 (3 mars, 5, 133-136), N° 6 (10 mars, 6, 167-170), N° 7 (17 mars, 7, pp. 193-195), N° 8 (24 mars, 8, 225-226), N° 9 (31 mars, 9, 257-261), N° 10 (7 avril, 10,

- 289-291), N° 11 (14 avril, 11, 320-323), N° 12 (21 avril, 12, 352-355), N° 13 (28 avril, 13, 383-386)
- “A Series of Original Letters.” Publié dans le *Weekly Magazine*, 21 avril-2 juin 1798 : N° 1 (21 avril, n° 2, vol. I, 364-366), N° 2 (28 avril, n° 13, 389-393), N° 3 (28 avril, n° 13, 389-393), N° 4 (5 mai, n° 14, vol. 11, 8-12), N° 5 (5 mai, n° 14, vol. 11, 8-12), N° 6 (12 mai, n° 15, 46-47), N° 7 (19 mai, n° 16, 68-71), N° 8 omission de l’auteur, N° 9 (26 mai, n° 17, 103-105), N° 10 (2 juin, n° 19, 135-137)
- “Advertisement for ‘Sky-Walk.’” Publié dans le *Weekly Magazine*, 17 mars 1798 (vol. 1, 7, 202).
- “An Extract from ‘Sky-Walk.’” Publié dans le *Weekly Magazine*, 24 mars 1798 (vol. 1, 8, 228-231).
- “Walstein’s School of History.” publié dans le *Monthly Magazine, and American Review*, New York : août-septembre 1799 (vol. I, 335-338 et 407-411).
- Dunlap, William. *The Life of Charles Brockden Brown Together With Selections from the Rarest of His Printed Works, From His Original Letters, and From His Manuscripts Before Unpublished*. 2 vols., Philadelphie, James P. Parke, 1815 : “Adini”, fragment, II, 140-169, “Jessica”, I, 108-169, “Sketches of a History of the Carrils and Ormes”, quelques fragments, I, 263-331.
- [La liste ci-dessous donne uniquement les œuvres de Brown qui n’ont pas été reprises dans les anthologies de A. Weber et H. Warfel, plus faciles d’accès que la biographie écrite par William Dunlap.]

**Œuvres de fiction disponibles seulement dans les magazines originaux :**

- “Letters of a Brother to a Sister at Boarding-School. *Ladies’ Magazine*, I (1792), 20-22, 167-72, 231-34, 259-63.
- “Humour of the Card-Table ; or, a Silent Game of Whist.” *Ladies’ Magazine*, II (1792), 39-41.
- “On Music as a Female Accomplishment.” *PortFolio*, 2 (1802), 291-292, 307-308, 315-316.
- “On Painting as a Female Accomplishment.” *Port Folio*, 2 (1802), 321-322, 331-332.

**Articles de Brown disponibles seulement dans les magazines originaux :**

*Monthly Magazine*, 1 (1799) : “The Economist, n° 1.” (avril), 9-10 ; “On the Inequalities of Solar Light” (mai), 81-83 ; “On Almanacks” (mai), 85-88 ; “Parallel between Hume, Robertson and Gibbon” (mai) 90-94 ; critique de *Memoirs of Major General Heath, Written by Himself* (mai), 124-126 ; critique de *The Duty of Executors and Administrators* de John Faucheraud Grimke (mai), 127-128 ; critique de *The History of America*, livres IX et X, de William Robertson (mai) ; 130-132, critique de *Poems* de Robert Southey (mai), 135-137 ; critique de *The Naval Gazeteer, or Seaman’s Complete Guide*, par le Rev. John Malham (mai), 137, “Philadelphia Water-Works” (juin), 181-182 ; Critique de *An Oration Pronounced July 4th, 1798*, par Josiah Quincy (juin), 217-221 ; Critique de *Joan of Arc : An Epic Poem*, de Robert Southey (juin), 225-229. “On the Number of Printed Books” (sept. oct. nov. dec.) 415-417.

*Monthly Magazine*, 2 (1800) : “Remarks on the Russian Empire” (février), 99-102.

*Monthly Magazine*, 3 (1800) : “On the Prevailing Ignorance of Geography” (décembre), 410-412.

*Literary Magazine*, 1 (1803) : “Ascendency of the French Language” (octobre), 24-25 ; “Epithet Royal” (octobre), 25-26 ; Critique de *A View of South Carolina*, de John Drayton (octobre), 30-38 ; Critique de *Boston, a Poem*, de Winthrop Sargent (décembre), 190-191.

*Literary Magazine*, 3 (1805) : “Unequal Marriages” (février), 102-103 ; “On Mathematical Studies” (avril), 284-286 ; “Terrific Novels” (avril), 288-289 ; “Volcanoes” (avril), 290-291, “Government of Louisiana, as Organized by Law” (avril), 293 ; “Vanity” (avril), 294 ; “Women of the Romans” (mai), 331-332 ; “Alliance between Poverty and Genius” (mai), 333 ; “Law of Nations” (mai) 347-348 ; “Progress of Geometry” (mai), 348-349 ; “Literary Lady” (mai), 359 ; “On the Character of Sir William Jones” (mai) ; 360-362, “Goldsmith and Johnson” (juin), 403-404 ; “Ciceronians” (juin), 404-405 ; “Modern Sampson” (juin), 409-410 ; “Symptoms of Genius” (juin), 413-414 ; “Persian Poetry and Hafiz” (juin), 419-423 ; “Spenser’s Fairy Queen Modernized” (juin), 424-425 ; “Pope’s Universal Prayer Examined” (juin), 425-426.



*Literary Magazine*, 4 (1805) : "On Story-Stelling" (juillet), 17-19 ; "Translations" (juillet), 31-32 ; "Comparative State of Philadelphia" (août), 96-97 ; Critique de *The Lay of the Last Minstrel* de Walter Scott (août), 99-102, ; "On 'The Enlightened Public' and 'The Age of Reason'" (août), 111-114, "Jesuit's Bark" (août), 121-122, "Rustic Cemetery" (août), 127-128 ; "Polemical Passion" (août), 128-129 ; "Pennsylvania Academy of Fine Arts" (août), 129-130 ; "Impropriety of Burying in Churches" (août), 133 ; "Classical Learning No Anti-Christian Tendency" (septembre), 185-191 ; "Hannah-Moriana" (septembre), 208-209 ; "Education in Scotland" (octobre), 266-267 ; "Divisions of the Year" (octobre), 291 ; "On the Form of Transferring Property" (octobre), 291-293 ; "Names of the Days and Months" (octobre), 293-294 ; "The Latest Evidence Concerning the Authenticity of Ossian's Poems" (novembre), 354-365.

*Literary Magazine*, 6 (1806) : "On the Picturesque" (juillet), 6-8 ; "Funeral Customs and Ideas of the Greeks" (juillet), 23-26 ; "Poplar Worm" (juillet), 26-28 ; "On Translations of Horace" (août), 121-123 ; "Value of Beauty" (octobre), 243-245 ; "Philadelphie" (octobre), 261-262 ; "Remarks on Mysteries" (octobre), 262-263 ; "William Penn's Grave" (octobre), 290-291 ; "French Legislation" (octobre), 295-296. "Classical Obscurities" (novembre), 394-396. "On the Use of Almanacs" (décembre) 425-427. "Wisdom of Spiders" (décembre), 438-439 ; "Honest Man" (décembre), 459-461.

*Literary Magazine*, 7 (1807) : "On Fashion" (février), 117-118 ; "Desultory Observations on the Sensibilities and Eccentricities of Men of Genius : With Remarks on Poets" (avril), 294-296.

*Literary Magazine*, 8 (1807) : "Evening Meditations" (août), 67-68.

### **Monographies, biographies et ouvrages critiques sur Brown :**

Anon. "Charles Brockden Brown" *Appleton's Cyclopaedia of American Biography*. Edition établie par James Grant Wilson & John Fiske, New York : D. Appleton & Co., 1887.

Allen, Paul. *The Life of Charles Brockden Brown*. Edition établie d'après le manuscrit original et préfacée par R. E. Hemenway & J. Katz, Columbia, S.C. : J. Faust, 1976.

- Axelrod, Allan. *Charles Brockden Brown, an American Tale*. Austin, Texas : U of Texas P, 1983.
- Bell, Michael D. *The Development of the American Romance*. Chicago : U of Chicago P, 1980.
- Bennett, Charles E. *The Charles Brockden Brown Canon*. Thèse soutenue à l'Université de Chapel Hill, North Carolina (1974) : UMI Dissertation Services, 1992.
- Bernard, John. *Minor American Novelists*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1970.
- Charvat, William. *Literary Publishing in America*. Philadelphia : U of Pennsylvania P, 1959.
- Chase, Richard. *The American Novel and its Tradition*. New York : Doubleday, 1957.
- Clark, David Lee. *Charles Brockden Brown : A Critical Biography*. New York : Columbia UP, 1923.
- . *Charles Brockden Brown, Pioneer Voice of America*. Durham : Duke UP, 1952.
- Cowie, Alexander. *The Rise of the American Novel*. New York : 1951.
- Duydinck, Evert and George L. Duydinck. *Cyclopedia of American Literature*. New York : Charles Scribner, 1855.
- Dunlap, William. *The Life of Charles Brockden Brown : Together with Selections from the Rarest of His Printed Works, from His Original Letters, and from His Manuscripts before Unpublished*. 2 volumes, Philadelphia : James P. Parks, 1815.
- . *Memoirs of Charles Brockden Brown, The American Novelist. Author of Wieland, Ormond, Arthur Mervyn, & with Selections from his Original Letters and Miscellaneous Writings*. London : Henry Colburn & Co., 1822.
- . *Diary.*” *New York Historical Society Collections*, 1929.
- Ferguson, Robert A. *Laws and Letters in American Culture*. Cambridge : Harvard UP, 1984.
- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. New York : Criterion Books, 1960.
- Goodrich, S. G. *Recollections of a Lifetime, or Men and Things as I Have Seen*. New York : Miller, Orton & Mulligan, 1857.
- Grabo, Norman S. *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, Chapel Hill : U of North Carolina P, 1981.

- Hart, James D. *The Popular Book. A History of America's Literary Taste*. New York : Oxford UP, 1950
- Kimball, Arthur G. *Rational Fictions. A Study of Charles Brockden Brown*. McMinnville, Oregon : Linfield Research Institute, 1968.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York et Londres : Methuen, 1980.
- Lang, Wilbert Jason. "Charles Brockden Brown." Typescript, Houghton Library, Harvard University, 1925.
- Levin, Harry. *The Power of Blackness. Hawthorne, Poe, Melville*. New York : Alfred A. Knopf, 1958.
- Lewis, R. W. B. *The American Adam : Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago : U of Chicago P, 1955.
- Loshe, Lillie Deming. *The Early American Novel*. New York : Columbia UP, 1907.
- Miller Budick, Emily. *Fiction and Historical Consciousness. The American Romance Tradition*. New Haven et Londres : Yale UP, 1989.
- Mott, Frank Luther. *A History of American Magazines, 1741-1850*. New York : Appleton, 1930.
- Neal, John. *American Writers : A Series of Papers Contributed to Blackwood's Magazine (1824-25)*. Ed. by Fred Lewis Pattee. Durham, N.C. : Duke UP, 1937.
- Parker, Patricia L. *Charles Brockden Brown, a Reference Guide*. Boston : G.K. Hall, 1980.
- Petter, Henri. *The Early American Novel*. Columbus : Ohio State UP, 1971.
- Pochman, Henry A. *German Culture in America. Philosophical and Literary Influences*. Madison : U of Wisconsin P, 1957.
- Prescott, William H. "Life of Charles Brockden Brown." *Library of American Biography*. (1834). New York : Harper & Brothers, 1902, 117-80.
- Punter, David. *The Literature of Terror : A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. Londres : Longman, 1980.
- Redden, Sr Mary M. *The Gothic Fiction in American Magazines (1765-1800)*. Washington : Catholic UP, 1939.
- Ringe, Donald. *American Gothic : Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction*. Lexington : UP of Kentucky, 1977.
- . *Charles Brockden Brown*. New York : Twayne Publishers, 1966.
- Rosenthal, Bernard. *Critical Essays on Charles Brockden Brown*. Textes rassemblés et présentés par Bernard Rosenthal. Boston : Hall, 1981 :

- Baym, Nina. "A Minority Reading of *Wieland*." – Bennett, Charles E. "Charles Brockden Brown : Man of Letters." – Carpenter, Charles A. "Selective Bibliography of Writings about Charles Brockden Brown." – Davidson, Cathy N. "The Matter and Manner of Charles Brockden Brown's *Alcuin*." – Elliot, Emory. "Narrative Unity and Moral in *Arthur Mervyn*." – Krause, Sydney J. "*Clara Howard and Jane Talbot* : Godwin on Trial." – Rosenthal, Bernard. "The Voices of *Wieland*." – Scheick, William J. "The Problem of Origination in Brown's *Ormond*." – Witherington, Paul. "Not My Tongue Only : Form and Language in Brown's *Edgar Huntly*."
- Slotkin, Richard. *Regeneration though Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middleton, Conn : Wesleyan UP, 1973.
- Smith, Elihu Hubbard. *Diary*. Edition établie et préfacée par James E. Cronin, Philadelphie : American Philosophical Society, 1973.
- Snell, George. *Shapers of American Fiction. 1798-1947*. (1947). New York : Cooper Square Publishers, 1961.
- Van Doren, Carl. "Charles Brockden Brown." *The Cambridge History of America Literature*. New York : Putnam, 1917.
- . "Charles Brockden Brown." *Dictionary of American Biography*. New York : Scribner's Sons, 1929.
- Vilas, Martin Samuel. *Charles Brockden Brown, A Study of Early American Fiction*. Burlington, Vermont : Free Press Association, 1904.
- Warfel, Harry R. *Charles Brockden Brown American Gothic Novelist*. Gainesville : U of Florida P, 1949.
- Wiley, Lulu Rumsey. *The Sources and Influences of the Novels of Charles Brockden Brown*. New York : Vantage Press, 1950.
- Wright, Lyle H. *American Fiction 1774-1850. A Contribution toward a Bibliography*. San Marino, Cal. : Huntington Library, 1939.

### Articles

- Aldridge, Alfred Owen. "Charles Brockden Brown's Poem on Benjamin Franklin." *AL* 38 (mai 1966), 230-35.
- Bailey, Marcia, "A Lesser Hartford Wit : Dr. Elihu Hubbard Smith 1771-1798." *Maine Bulletin, University of Maine Studies*, 2e série 30 (juin 1928), 1-150 et suivantes.

- Barret, Joseph Hartwell. "Charles Brockden Brown." *American Whig Review*, nouvelle série 1 (mars 1848), 260-74.
- Beaver, Harold. "The Heart's Extremes." *Times Literary Supplement*, Londres (1 mai 1981), 490.
- Bell, Michael D. "The Double-Tongued Deceiver's : Sincerity and Duplicity in the Novels of Charles Brockden Brown." *EAL* 9 (automne 1974), 143-63.
- Bennett, Charles E. "Charles Brockden Brown's 'Portrait of an Immigrant'", *CLAJ* 14 (septembre 1970), 87-90.
- . "The Letters of CBB : An Annotated Census." *RALS* 6 (automne 1976), 127-42.
- . "A Poetical Correspondance among Elihu Hubbard Smith, Joseph Bringham, Jr. and Charles Brockden Brown in *The Gazette of the United States*." *EAL* 12 (hiver 1977), 277-85.
- Bennet, Maurice J. "A Portrait of the Artist in Eighteenth-Century America : Charles Brockden Brown's Memoirs of Stephen Calvert." *The William and Mary Quarterly* : Williamsburg 39 (juillet 1982), 492-507.
- . "Charles Brockden Brown's Ambivalence toward Art and Imagination." *Essays in Literature*, Macomb, 10 (printemps 1983), 55-69.
- Bernard, Kenneth. "Charles Brockden Brown and the Sublime." *Person* 45 (avril 1964), 235-49.
- . *Arthur Mervyn* : The Ordeal of Innocence." *TSSL* 6 (hiver 1965), 441-59.
- . "Edgar Huntly : Charles Brockden Brown's Unsolved Murder." *LC*, 33 (1967), 30-33.
- Berthoff, Warner B. "Charles Brockden Brown's Historical 'Sketches'. A Consideration." *AL* 28 (mai 1956), 149-54.
- . "Adventures of the Young Man : An Approach to CBB." *AQ* 9 (hiver 1957), 421-34.
- . "'A Lesson on Concealment' : Brockden Brown's Method in Fiction." *PQ* 37 (janvier 1958), 45-57.
- . "Brockden Brown : The Politics of the Man of Letters." *Serif*. 3 (décembre 1966), 3-11.
- Berthold, Dennis. "Charles Brockden Brown, *Edgar Huntly*, and the Origins of the American Picturesque." *William and Mary Quarterly* 41 (janvier 1984), 62-84.

- . "Desacralizing the American Gothic : An Iconographic Approach to *Edgar Huntly*." *SAF*, Boston, 14 (automne 1986), 127-138.
- Blake, Warren Barton. "A Novelist of Plague Days." *New York Evening Post* (19 mars 1910), 2.
- . "Brockden Brown and the Novel." *SR* 18 (octobre 1910). 431-43.
- . "Fiction and Yellow Fever." *Boston Evening Transcript* (26 février 1910), 2.4.
- Brancaccio, Patrick. "Studied Ambiguity : *Arthur Mervyn* and the Problem of the Unreliable Narrator." *AL* 42 (mars 1970), 18-27.
- Bredahl A. Carl. "Transformation in *Wieland*." *EAL* 12 (automne 1977), 177-92.
- . "The Two Portraits in *Wieland*." *EAL* 16 (printemps 1981), 54-59.
- Butler, Michael D. "Charles Brockden Brown's *Wieland* : Method and Meaning." *SAF* 4 (automne 1976), 127-42.
- Cairns, William B. "British Republication of American Writings, 1783-1833." *PMLA* 43 (mars 1928), 303-310.
- Carter, Boyd. "Poe's Debt to Charles Brockden Brown." *PrS* 27 (été 1953), 190-96.
- Christophersen, Bill. "Father of the American Novel : Brockden Brown in the 80's." *Western Humanities Review*, Salt Lake City, 39 (printemps 1985), 77-85.
- . "Picking up the Knife ; a Psychohistorical Reading of *Wieland*." *American Studies* 27 (printemps 1986), 115-26.
- Clark, Beverly Lyon. "Charles Brockden Brown's Contagious Unreliability." *International Fiction Review*, Fredericton : Canada, 8 (été 1981), 91-97.
- Clark, David Lee. "Brockden Brown and the Rights of Women." *University of Texas Bulletin*, n° 2212 (22 mars 1922), 1-48.
- . "Brockden Brown's First Attempt at Journalism." *University of Texas Studies in English* 7 (15 novembre 1927), 155-74.
- . "The Sources of Poe's 'The Pit and the Pendulum.'" *MLN* 44 (juin 1929), 349-56.
- . "Unpublished Letters of Charles Brockden Brown and W.W. Wilkins." *Texas University Studies in English*, 27 (juin 1948), 75-107.
- Clark, Michael. "Charles Brockden Brown's *Wieland* and Robert Proud's *History of Pennsylvania*." *SNNTS*, Denton, 20 (automne 1988), 239-248.

- Clema,, John. "Ambiguous Evil : A Study of Villains and Heroes in Charles Brockden Brown's Major Novels." *EAL* 10 (automne 1975), 190-219.
- Coad, Orla Sumner. "The Gothic Element in American Literature before 1825." *JEGP* 24 (1925), 72-93.
- Cohen, Daniel A. "Arthur Mervyn and His Elders : The Ambivalence of Youth in the Early Republic." *The William and Mary Quarterly.*, Williamsburg, 43 (juillet 1986), 362-380.
- Cohen, Ralph. "History and Genre." *New Literary History* 17 (Automne 1985), 203-218.
- Cole, Charles C. Jr. "Brockden Brown and the Jefferson Administration." *PMHB* 72 (juillet 1948), 253-63.
- Croft, Lee B. "Spontaneous Human Combustion in Literature : Some Examples of the Literary Use of Popular Mythology." *CLAJ*, Atlanta, 32 (mars 1989), 335-347.
- Cronin, James E. "Elihu Hubbard Smith and the New York Friendly Club, 1795-1798." *PMLA*, 64 5Juin 1949), 475-78.
- Dana, Richard H., Sr. "The Novels of Charles Brockden Brown." *United States Review* 2 (aout 1827), 321-33.
- Davies, Rosemary Reeves. "Charles Brockden Brown's *Ormond* : A Possible Influence upon Shelley's Conduct." *PQ* 43 (janvier 1964), 133-37.
- Dennie, Joseph. "Inquiries Respecting Dennie and Brown." *Port Folio*, 4<sup>e</sup> série 3 (juin 1814), 570-73.
- Edgett, Edwin F. "Writers and Books." *Boston Evening Transcript* (16 février 1907), 5.
- . "Fiction We Remember." *Boston Evening Transcript* (16 mai 1925), 6.
- Ellis, Harold Milton. "Joseph Dennie and his Circle. A Study in American Literature from 1792 to 1812." *Bulletin of the University of Texas* 40 (juillet 1915).
- Engel, Leonard. "The Role of the Enclosure in the English and American Gothic Romance." *Essays in Arts and Sciences*, West Haven, 11 (septembre 1982), 59-68.
- Feeney, Joseph J., S. J. "Modernized by 1800 : The Portrait of Urban America, Especially Philadelphia, in the Novels of Charles Brockden Brown." *American Studies*, Lawrence, 23 (automne 1982), 25-38.
- Ferguson, J. Delancey. "Death by Spontaneous Combustion." *Colophon* 9 (1932).

- Fleck, Richard F. "Symbolic Landscapes in *Edgar Huntly*." *RS* 39 (septembre 1971), 229-32.
- Frank, John G. "The Wieland Family in Charles Brockden Brown's *Wieland*." *Monatshefte* 42 (novembre 1950), 347-53.
- Franklin, Wayne. "Tragedy and Comedy in Brown's *Wieland*." *Novel* 8 (hiver 1975), 147-63.
- Fuller, Margaret. "Charles Brockden Brown." *New York Tribune* (21 juillet 1846).
- Fussell, Edwin Sill. "*Wieland* : A Literary and Historical Reading." *EAL* 18 (automne 1983), 171-186.
- Gardiner, William H. "*The Spy*, a Tale of Neutral Ground." *North America, Review* 15 (juillet 1822), 281.
- Garnett, Richard. "Alms for Oblivion. The Minor Writings of Charles Brockden Brown." *Cornhill Magazine*, nouvelle série 13 (1902), 494-506.
- Garrow, Scott. "Character Transformation in *Wieland*." *SoQ* 4 (avril 1966), 308-18.
- Gilmore, Michael T. "Calvinism and Gothicism : The Example of Brown's *Wieland*." *SNNTS* 98 (été 1977), 107-18.
- Greiner, Donald J. "Brown's Use of the Narrator in *Wieland* : An Indirect Plea for the Acceptance of Fiction." *CLAJ* 13 (décembre 1969), 131-36.
- Gummere, Richard Mott. "Apollo on Locust Street", *PMHB* 56 (1932), 68-92.
- Hamilton, Wynette L. "The Correlation between Societal Attitudes and those of American Authors in the Depiction of American Indians, 1607-1860." *AIQ* 1 (1974), 9-11.
- Harap, Louis. "Fracture of a Stereotype : Charles Brockden Brown's Achsa Fielding." *American Jewish Archives*, 24 (novembre 1972), 187-95.
- Haviland, Thomas P. "Préciosité Crosses the Atlantic." *PMLA* 59 (mars 1944), 131-41.
- Hedges, William L., "Benjamin Rush, Charles Brockden Brown, and the American Plague Year." *EAL* 7 (hiver 1973), 295-311.
- . "Charles Brockden Brown and the Culture of Contradictions." *EAL* 9 (automne 1974), 107-42.
- Heidler, Joseph Bunn. "The History, from 1700 to 1800, of English Criticism of Prose Fiction." *JSLI* 13 (mai 1928), 159.
- Hemenway, Robert. "Daniel Edwards Kennedy's Manuscript of Charles Brockden Brown." *Serif*, 3 (décembre 1966), 16-18.



- . "Charles Brockden Brown's Law Study : Some New Documents." *AL* 39 (mai 1967), 199-204.
- . "Brockden Brown's Twice Told Insanity Tale." *AL* 40 (mai 1968), 211-15.
- . "Fiction in the Age of Jefferson : the Early American Novel as Intellectual Document." *Midcontinent American Studies Journal* 9 (printemps 1968), 91-102.
- Hemenway, Robert & Dean H. Keller. "Charles Brockden Brown, America's First Important Novelist : A Check List of Biography and Criticism." *Bibliographical Society of America Papers* 60 (juillet-septembre 1966), 349-63.
- Hendrickson, James C. "A Note on *Wieland*." *AL* 8 (novembre 1936), 305-306.
- Hesford, Walter. "Do You Know the Author ? The Question of Authorship in *Wieland*." *EAL*, Chapel Hill, 17 (hiver 82-83), 239-248.
- Hill, Fred S. "Review." *Boston Lyceum* 1 (juin 1827), 324.
- Hirsch, David H. "Charles Brockden Brown as a Novelist of Ideas." *BBr* 20 (1965), 165-84.
- . "Another Source for 'The Pit and the Pendulum'", *Mississippi Quarterly* 23 (Hiver 1969-70), 35-43.
- Hobson, Robert W. "Voices of Carwin and Other Mysteries in Charles Brockden Brown's *Wieland*." *EAL* 10 (hiver 1975), 307-309.
- Hughes, Philip R. "Archetypal Patterns in *Edgar Huntly*." *SNNTS* 5 (1973), 176-90.
- Hume, Robert D. "Gothic versus Romantic : a Reevaluation of the Gothic Novel." *PMLA* 84 (1969), 282-290.
- . "Charles Brockden Brown and the Use of Gothicism : a Reassessment", *ESQ* 18 (1er trimestre 1972), 10-18.
- Jenkins, R.B. "Invulnerable Virtue in *Wieland* and *Comus*" *SAB* 38 (mai 1973), 72-75.
- Jordan, Cynthia S. "On Rereading *Wieland* : 'The Folly of Precipitate Conclusions.'" *EAL* 16 (automne 1981), 154-174.
- Justus, James H. "Arthur Mervyn, American." *AL* 42 (novembre 1970), 304-24.
- Katz, Joseph. "Analytical Bibliography and Literary History : The Writing and Printing of *Wieland*." *Proof* 1(1971), 18-34.

- Kerlin, Robert T. "Wieland and *The Raven*." *MLN* 31 (décembre 1916), 503-505.
- Kimball, Arthur G., "Savages and Savagism : Brockden Brown's Dramatic Irony", *SIR* 6 (été 1967), 214-25.
- Kimball, LeRoy Elwood. "An Account of Hocquet Caritat, XVIII Century New York Circulating Librarian, Bookseller, and Publisher of the First Two Novels of Charles Brockden Brown, 'America's First Man of Letters.'" *Colophon*, part. 18 (septembre 1934).
- Kirkham, E. Bruce. "A Note on *Wieland*", *AN&Q* 5 (février 1967), 86-87.
- Kraus, Michael. "Literary Relations between Europe and America in the Eighteenth Century." *WMQ* I (juillet 1944), 225-26.
- Krause, Sydney J. "Charles Brockden Brown." *CEAAN* 1(1968), 13-14.
- . "Ormond : Seduction in a New Key." *AL* 44 (janvier 1973), 570-84.
- . "Ormond : How Rapidly and How Well 'composed, arranged, and delivered,'" *EAL* 13 (hiver 1978), 238-49.
- . "*Edgar Huntly* and the American Nightmare." *SNNTS*, Denton, 13 (automne 1981), 294-302.
- Kause, Sydney J. & Jane Nieset. "A Census of the Works of Charles Brockden Brown", *Serif* 3 (décembre 1966), 27-55.
- Kreyling G, Michael. "Construing Brown's *Wieland* : Ambiguity and Derridean 'Freeplay'", *Studies in the Novel*, Deuton, 14 (printemps 1982), 43-54.
- Lasser, Michael L. "Elihu Smith's All-American Anthology." *JRUL* 31 (1967), 15.
- Lathrop, G.P. "Early American Novelists." *Atlantic Monthly*, 37 (avril 1876), 405-407.
- Leisy, Ernest E. "The Novel in America. Notes for a Survey." *SWR* 22 (automne 1936), 89.
- Levine, Paul. "The American Novel Begins." *ASch* 35 (hiver 1965), 134-48.
- Levine, Robert S. "*Arthur Mervyn's* Revolutions." *SAF*, Boston, 12 (automne 1984), 145-160.
- Lippard, George. "The Heart Broken." (1848), *Hesperian*, (novembre-janvier 1894), 99-106.
- Lueck, Beth L. "Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly* : The Picturesque Traveler as Sleepwalker." *SAF* Boston, 15 (printemps 1987), 25-42.
- Lyttle, David. "The Case Against Carwin." *NCF* 26 (décembre 1971), 257-69.

- Mabie, Hamilton W. "American Pioneer Prose Masters : Charles Brockden Brown." *Mentor* 3 (1<sup>er</sup> mai 1916), 8.
- Manly, William M. "The Importance of Point of View in Brockden Brown's *Wieland*." *AL* 35 (novembre 1963), 311-21.
- Marble, Annie Russel. "The Centenary of America's First Novelist." *Dial* 48 (16 février 1910), 109-10.
- Marchand, Ernest. "The Literary Opinions of Charles Brockden Brown." *SP* 31 (octobre 1934), 541-66.
- McAlexander, Patricia Jewell. "Arthur Mervyn and the Sentimental Love Tradition." *SLitl* 9 (automne 1976), 31-42.
- McCowan, John S. "Our First Novelist." *Sewanee Review* 4 (1895), 174-80.
- McDowell, Tremaine. "Sensibility in the Eighteenth Century American Novel." *SP* 24 (juillet 1927), 382-402.
- . "Scott on Cooper and Brockden Brown." *MLN* 45 (janvier 1930), 18-20.
- Monahan, Kathleen Nolan. "Brown's *Arthur Mervyn* and *Ormond*." *Explicator*, Washington, 45 (printemps 1987), 18-20.
- Morris, Mabel. "Charles Brockden Brown and the American Indian." *AL* 18 (novembre 1946), 244-47.
- Morse, James Herbert. "The Native Element in American Fiction." *Century* 26 (1883), 229-98.
- Moses, Richard P. "The Quakerism of Charles Brockden Brown." *Quaker History* 75 (printemps 1986), 12-25.
- Mulqueen, James E. "The Plea for a Deistic Education in Charles Brockden Brown's *Wieland*." *BSUF* 10 (printemps 1969), 70-77.
- Nelson, Carl W., Jr. "A Just Reading of Charles Brockden Brown's *Ormond*." *EAL* 8 (Fall 1973), 163-78.
- . "A Method for Madness : The Symbolic Patterns in *Arthur Mervyn* ?" *WVUPP* 22 (décembre 1975), 29-30.
- Newman, Robert D. "Brown's Edgar Huntly." *Explicator*, Washington, 40 (été 1982), 25-26
- Oberholtzer, Ellis Paxson. "The First American Novelist." *Journal of American History* 1 (1907), 236-40.
- Orians, G. Harrison. "Censure of Fiction in American Romance and Magazines 1798-1810." *PMLA* 52 (mars 1937), 209.

- O'Shaughnessy, Toni. "An Imperfect Tale : Interpretative Accountability in *Wieland*." *Studies in American Fiction*, Boston, 18 (printemps 1990), 41-54.
- Paine, Gregory. "American Literature a Hundred and Fifty Years Ago." *SP* 42 (juillet 1945), 390.
- Patrick, Marietta Stafford. "Charles Brockden Brown's *Ormond* : A Psychological Portrait of Constantia Dudley." *Journal of Evolutionary Psychology*, Pittsburgh, 5 (mars 1984), 112-128.
- . "Romantic Iconography in *Wieland*." *South Atlantic Review*, Chapel Hill, 49 (novembre 1984), 65-74.
- Peden, William. "Thomas Jefferson and Charles Brockden Brown." *Maryland Quarterly* 1 (1944), 65-68.
- Person, Leland S., Jr. "My Good Mamma : Women in *Edgar Huntly* and *Arthur Mervyn*." *SAF*, Boston, 9 (printemps 1981), 33-46.
- Phillips, Ervin Louis. "The Earliest American Novelist." *Corell Magazine* 2 (février 1890), 200-204.
- Pitman, Janet D. "The Wilderness Experience in James Dickey's *Delivrance* and Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly*." *Muncie*, Ball State University Forum, 23 (été 1982), 73-80.
- Poe, Edgar Allan. "Review of *Wyandotte*", *Graham's Magazine*, (novembre 1843), 261.
- . "Marginalia." *United States Magazine and Democratic Review*, nouvelle série 15 (décembre 1844), 585.
- . "Simms." *Broadway Journal* 2 (4 octobre 1845), 190.
- Power, Julia "Shelley in America in the Nineteenth Century. His Relation to American Critical Thought and Influence." *Nebraska University Studies*, 40 (1940), 3-4.
- Prescott, F.C. "*Wieland* and *Frankenstein*." *AL* 11 (mai 1930), 172-73.
- Preu, James A. "The Tale of Terror." *EJ* 47 (mai 1958), 243.
- Pribek, Thomas. "A Note on 'Depravity' in *Wieland*." *PQ*, Iowa City, 64 (printemps 1985), 273-279.
- Quinn, Arthur Hobson. "Some Phases of the Supernatural in American Literature." *PMLA* 25 (1910), 114-33.
- Randall, Randolph C. "Authors of the Port Folio Revealed by the Hall Files." *AL* 11 (janvier 1940), 379-416.

- Redekop, Ernest. "The Redmen : Some Representations of Indians in American Literature before the Civil War." *Canadian Association of American Studies Bulletin* 3 (hiver 1968), 6-9.
- Reid, S.W. "Brockden Brown in England ; Notes of Henry Colburn's 1822 Editions of His Novels." *EAL* 9 (automne 1974), 188-95.
- . "Charles Brockden Brown's Copy of Johnson's Dictionary (1783)." *Serif* 11 (hiver 1975), 12-20.
- . "The Earliest Reposit — 'Replace' ?" *AN&Q* 15 (1977), 86-87.
- Rice, Nancy. "Heritage. *Alcuin*." *MR* 16 (automne 1973), 802-14.
- Ricks, Christopher. "Chamber of Horrors., *The New Statesman* (11 mars 1966), 339-40.
- Ringe, Donald. "Early American Gothic : Brown, Dana and Allston." *ATQ* 19 (été 1973), 3-8.
- Rodgers, Paul, C., Jr. "Brown's *Ormond* : The Fruits of Improvisation." *AQ* 24 (mars 1974), 4-21.
- Rose, Alan Henry. "Sin and the City : The Uses of Disorder in the Urban Novel." *CentR* 16 (été 1972), 204-207.
- Russo, James R. "The Chameleon of Convenient Vice : a Study of the Narrative of *Arthur Mervyn*." *SNNTS* XI, 4 (1974), 381-405.
- . "The Tangled Web of Deception and Imposture in Charles Brockden Brown's *Ormond*." *EAL* 14 (printemps 1979), 205-227.
- . "The Chimeras of the Brain : Clara's Narrative in *Wieland*." *EAL* 16 (printemps 1981), 60-88.
- S. "Dunlap's *Life of Charles Brockden Brown*." *The Porto Rico* 1 (mai 1816), 380-83.
- Samuels, Shirley. "Plague and Politics in 1793 : *Arthur Mervyn*." *Criticism*, Detroit, 27 (été 1985), 225-246.
- . "Infidelity and Contagion : The Rhetoric of Revolution." *EAL* 22 (automne 1987), 183-191.
- Schulz, Dieter. "Edgar Huntly as Quest Romance." *AL* 43, (novembre 1971), 323-35.
- Scott, Eleanor Bryce. "Early Literary Clubs in New York City." *AL* 5 (mars 1933), 3-16.
- Seltzer, Mark. "Saying Makes It So : Language and Event in Brown's *Wieland*." *EAL* 8 (été 1978), 81-91.

- Shelden, Pamela J. "The Shock of Ambiguity : Brockden Brown's *Wieland* and the Gothic Tradition." *DeKalb Literary Arts Journal*, Clarkston, Georgia, 10 (1977), 17-26.
- Sickels, Eleanor, "Shelley and Charles Brockden Brown." *PMLA* 45 (décembre 1930), 1116-28.
- Slater, John F. "The Sleepwalker and the Great Awakening : Brown's *Edgar Huntly* and Jonathan Edwards." *Papers on Language and Literature*, Edwardsville, 19 (printemps 1983), 199-217.
- Smith, George Barnett. "Brockden Brown." *Fortnightly Review*, nouvelle série, 24 (septembre 1878), 399-421.
- Smith, Richard Penn. "Progress of Literature in Pennsylvania." *The Philadelphia Monthly Magazine*, nouvelle série 1 (1829), 599-605.
- Snell, George. "Charles Brockden Brown : Apocalypticalist." *University of Kansas City Review* 11 (hiver 1944), 131-38.
- Soldati, Joseph "The Americanization of Faust : A Study of Charles Brockden Brown's *Wieland*." *ESQ* 20 (1 novembre 1974), 1-4.
- Spangler, George M. "Charles Brockden Brown's *Arthur Mervyn* : A Portrait of a Young American Artist." *AL*, Durham, 52 (janvier 1981), 578-592.
- Stearns, Bertha Monica. "A Speculation Concerning Charles Brockden Brown." *PMHB* 59 (avril 1935), 99-105.
- Stimson, Frederick S. "Spanish Inspiration in the First American Adventure Stories." *Hispania* 40 (mars 1957), 66-69.
- Stoddard, Roger E. "Daniel Edwards Kennedy, a Forgotten Collector of Charles Brockden Brown and Early American Literature." *Serif* 3 (decembre 1966), 11-16.
- Strozier, Robert. "*Wieland* and Other Romances : Horror in Parenthesis." *ESQ* 50 (1<sup>er</sup> trimestre 1968), 24-29.
- Tichi, Cecilia. "Charles Brockden Brown, Translator." *AL* 44 (mars 1972), 1-12.
- Tilton, Eleanor M. "The Sorrows of Charles Brockden Brown." *PMLA* 69 (décembre 1954), 1304-1308.
- . "In the Labyrinth of Charles Brockden Brown's Prose : The Bicentennial Edition." *EAL* 19 (automne 1984), 191-208.
- Toles, George. "Charting the Hidden Landscape : *Edgar Huntly*." *EAL* 16 (automne 1981). 133-153.

- Tucker, Amy. "John Singleton Copley and Charles Brockden Brown : Fore-runners of American Artistic Tradition." *Mid-Hudson Language Studies*, Providence, 5 (1982), 63-70.
- Tutor, Jonathan C. "Disappointed Expectations : Artistic Strategy in *Ormond*." *Publications of the Mississippi Philological Association*, Jackson (1985), 67-80.
- Van Der Beets, Richard & Paul Witherington. "My Kinsman, Brockden Brown : Robin Molineux and Arthur Mervyn." *ATQ* 1 (1969), 13-15.
- Van Doren, Carl. "Early American Realism." *Nation* 99 (12 novembre 1914), 577-78.
- . "Minor Tales of Brockden Brown." *Nation* 100 (14 janvier 1915), 46-47.
- Violette, Augusta Geneviève. "Economic Feminism in American Literature Prior to 1848." *Maine Bulletin, University of Maine Studies*. 2<sup>e</sup> série, 27 (février 1925), 38-50.
- Voloshin, Beverly R. "*Wieland* : 'Accounting for Appearances.'" *The New England Quarterly*, Boston, 59 (septembre 1986), 341-357.
- Ward, William S. "Charles Brockden Brown, his Contemporary British Reviewers, and Two Minor Bibliographical Problems." *PBSA* 65 (4<sup>e</sup> trimestre 1971), 309-402.
- . "American Authors and British Reviewers 1798-1826. A Bibliography." *AL* 49 (mars 1977), 1-21.
- Warfel, Harry R. "Charles Brockden Brown's German Sources." *MQL* 1 (septembre 1940), 357-65.
- . "Charles Brockden Brown's First Published Poem." *AN&Q* 1 (avril 1941), 19-20.
- Weldon, Robert F. "Charles Brockden Brown's *Wieland* : A Family Tragedy," *SAF*, Boston. 12 (printemps 1984), 1-11.
- Wharton, Anne Hollingsworth. "Philadelphia in Literature." *Critic* 47 (septembre 1905), 224-31.
- Wiley, Elizabeth. "Four Strange Cases." *Dickensian* 58 (mai 1962), 120-25.
- Wilkens, Frederic H. "Early Influence of German Literature in America." *America Germanica* 3 (1899), 137-39.
- Willis, N. P. "Literature of the Nineteenth Century : America." *Athenaeum* (3 janvier 1835), 9-13.
- Wilson, James D. "Incest and American Romantic Fiction." *SLit* 7 (printemps 1974) 31-50.

- Witherington, Paul. "Image and Idea in *Wieland* and *Edgar Huntly*." *Serif* 3 (décembre 1966), 19-26.
- . "Benevolence and the 'Utmost Stretch'. Charles Brockden Brown's Narrative Dilemma." *Criticism*, 14, (printemps 1972), *AL* 175-91.
- . "Brockden Brown's Other Novels : *Clara Howard* and *Jane Talbot*." *NCF* 29 (1974), 257-72.
- . "Charles Brockden Brown : A Bibliographical Essay." *EAL* 9 (automne 1974), 164-87.
- . "'Charles Brockden Brown's *Ormond* : The American Artist and his Masquerades." *SAF* 4 (été 1976), 11-19.
- Woodberry, George E. "Charles Brockden Brown." *Atlantic Monthly* 61 (mai 1888), 710-714.
- Young, Philip. "Born Decadent : The American Novel and Charles Brockden Brown." *The Southern Review*. Baton Rouge, 17 (juillet 1981), 501-519.
- Ziff, Larzer. "A Reading of *Wieland*." *PMLA* 77 (mars 1962), 51-57.

Marc AMFREVILLE et Françoise CHARRAS



## Recent Charles Brockden Brown Bibliography

- Achilles, Jochen. "Composite (Dis) Order: Cultural Identity in Wieland, Edgar Huntly, and Arthur Gordon Pym." *Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*. Ed. Kevin L. Cope and Laura Morrow. New York: AMS, 1997. 251-70.
- Anderson, Douglas. "Edgar Huntly's Dark Inheritance." *Philological Quarterly* 70 (1991): 453-73.
- Barnard, Philip. "Charles Brockden Brown: Early-Romantic Literature in the United States." Diss. State U of New York, Buffalo, 1987.
- Barnes, Elizabeth. *States of Sympathy: Seduction and Democracy in the American Novel*. New York: Columbia UP, 1997.
- Bauer, Ralph. "Between Repression and Transgression: Rousseau's *Confessions* and Charles Brockden Brown's *Wieland*." *American Transcendental Quarterly* 10 (1996): 311-29.
- Bellis, Peter J. "Narrative Compulsion and Control, in Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly*." *South Atlantic Review* 52 (1987): 43-57.
- Bennet, Maurice J. *An American Tradition—Three Studies: Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne, and Henry James*. New York: Garland, 1987.
- Bradfield, Scott. *Dreaming Revolution: Transgression in the Development of American Romance*. Iowa City: U of Iowa P, 1993.
- Broderick, Warren F. "Fiction Based on 'Well-Authenticated Facts'" Documenting the Birth of the American Novel. *Hudson Valley Regional Review* 4 (1987): 1-37.
- Brückner, Martin. "Models of World-Making: The Language of Geography in American Literature, 1750-1825." Diss. Brandeis U, 1997.
- Budick, E. Miller. "The Origins of American Historical Romance." *The Early Republic: the Making of a Nation, the Making of a Culture*. European Association for American Studies. Amsterdam: Free P, 1988. 299-305.

- Burgett, Bruce. *Sentimental Bodies: Sex, Gender, and Citizenship in the Early Republic*. Princeton: Princeton UP, 1998.
- Carballo, Robert. "Another Look at Shakespearean Tragedy as Proto-Text for *Wieland*." *Neohelicon* 22 (1995): 75-85.
- Chapman, Mary. Introduction. *Ormond; or, The Secret Witness*. 1799. By Charles Brockden Brown. Ontario, Can.: Broadview, 1999. 9-31.
- Christophersen, Bill. *The Apparition in the Glass: Charles Brockden Brown's American Gothic*. Athens: U of Georgia P, 1993.
- Clark, Michael. "Charles Brockden Brown's *Wieland* and Robert Proud's *History of Pennsylvania*." *Studies in the Novel* 20 (1988): 239-48.
- Clemit, Pamela. *The Godwinian Novel: The Rational Fictions of Godwin, Brockden Brown, Mary Shelley*. Oxford: Clarendon P, 1993.
- Cody, Michael. "Charles Brockden Brown and the *Literary Magazine*, and *American Register*." Diss., U of South Carolina, 1999.
- Cowell, Pattie. "Class, Gender, and Genre: Deconstructing the Social Formulas on the Gothic Frontier." *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Ed. David Mogen, Scott P. Sanders, and Joanne B. Karpinski. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1993. 126-139.
- Crain, Caleb. "American Sympathy: Friendship in Early U.S. Literature." Diss. Columbia U, 1999.
- Croft, Lee B. "Spontaneous Human Combustion in Literature: Some Examples of the Literary Use of Popular Mythology." *College Language Association Journal* 32 (1989): 335-347.
- Dauber, Kenneth. *The Idea of Authorship in America: Democratic Poetics from Franklin to Melville*. Madison: U of Wisconsin P, 1990. 39-77.
- Davidson, Cathy N. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. New York: Oxford UP, 1986.
- Digeronimo, Gretchen Elspeth. "Transactional Bond in the Novels of Charles Brockden Brown." Diss. U of New Hampshire, 1998.
- Dillon, James Joseph. "Educational Novels, Novelistic Education: The Case of the Early Republic." Diss. U of Texas at Austin, 1996.
- Downes, Paul. "Constitutional Secrets: 'Memoirs of Carwin' and the Politics of Concealment." *Criticism* 39 (1997): 89-117.
- . "Sleep-Walking Out of the Revolution: Brown's *Edgar Huntly*." *Eighteenth-Century Studies* 29 (1996): 413-31.

- Eiselein, Gregory. "Humanitarianism and Uncertainty in *Arthur Mervyn*." *Essays in Literature* 22 (1995): 215-26.
- Erickson, David Elliot. "Republican Fictions in Search of an Audience: The Works of Charles Brockden Brown." Diss. U of Illinois, 1993.
- Fliegelman, Jay. Introduction. *Wieland and Memoirs of Carwin the Biloquist*. 1798. By Charles Brockden Brown. New York: Penguin, 1991. vii-xlii.
- Fleischmann, Fritz. *A Right View of the Subject: Feminism in the Works of Charles Brockden Brown and John Neal*. N.p.: Verlag Palm and Enke Erlangen, 1983.
- Frank, Armin Paul. "In der romance leben: Zu Charles Brockden Browns Edgar Huntly (1799) Un einer alten 'modernistischen' Erzähltradition in Amerika." Ed. Paul Armin Frank and Ulrich Molk. *Fruhe Formen mehrperspektivischen Erzählens von der Edda bis Flaubert*. Berlin: Schmidt, 1991.
- Frye, Steven. "Constructing Indigeneity: Postcolonial Dynamics in Charles Brockden Brown's *Monthly Magazine and American Review*." *American Studies* 39 (1998): 69-88.
- Gable, Jr., Harvey L. "*Wieland, Othello, Genesis*, and the Floating City: the Sources of Charles Brockden Brown's *Wieland*." *Papers on Language & Literature* 34 (1998): 301-18.
- Gabler-Hover, Janet. *Truth in American Fiction: The Legacy of Rhetorical Idealism*. Athens: U of Georgia P, 1990.
- Gardner, Jared. "Alien Nation: Edgar Huntly's Savage Awakening." *American Literature* 66 (1994): 429-61.
- Goddu, Teresa. *Gothic America: Narrative, History and Nation*. New York: Columbia UP, 1997.
- Grabo, Norman S. Introduction. *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Walker*. 1799. By Charles Brockden Brown. New York: Penguin, 1988. vii-xxiii.
- Gross, Louis S. *Redefining the American Gothic: From Wieland to Day of the Dead*. Ann Arbor: UMI Research P, 1989.
- Hagenbüchle, Roland. "American Literature and the Nineteenth-Century Crisis in Epistemology: The Example of Charles Brockden Brown." *Early American Literature* 23 (1988): 121-51.
- Hale, Dorothy J. "Profits of Altruism: Caleb Williams and Arthur Mervyn." *Eighteenth-Century Studies* 22 (1988): 47-69.

- Hamelman, Steve. "Rhapsodist in the Wilderness: Brown's Romantic Quest in *Edgar Huntly*." *Studies in American Fiction* 21 (1993): 171-90.
- Herdman, John. *The Double in Nineteenth-Century Fiction: the Shadow Life*. New York: St. Martin's P, 1991.
- Hinds, Elizabeth Jane Wall. "Charles Brockden Brown and the Frontiers of Discourse." *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Ed. David Mogen, Scott P. Sanders, and Joanne B. Karpinski. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1993. 109-25.
- . "Charles Brockden Brown's Revenge Tragedy: Edgar Huntly and the Uses of Property." *Early American Literature* 30 (1995): 51-70.
- . *Private Property: Charles Brockden Brown's Gendered Economics of Virtue*. Newark, DE: U of Delaware P, 1997.
- Holmes, John R. and Edwin J. Saeger. "Charles Brockden Brown and the 'Laura-Petrarch' Letters." *Early American Literature* 25 (1990): 183-86.
- . "Charles Brockden Brown's Earliest Letter." *Early American Literature* 30 (1995): 71-77.
- Jordan, Cynthia S. *Second Stories: The Politics of Language, Form and Gender in Early American Fictions*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1989.
- Kafer, Peter. "Charles Brockden Brown and Revolutionary Philadelphia: An Imagination in Context." *The Pennsylvania Magazine of History & Biography* CXVI (1992): 467-98.
- Kamrath, Mark L. "Brown and the Enlightenment: A Study of the Influence of Voltaire's *Candide* in *Edgar Huntly*." *The American Transcendental Quarterly* 5 (1991): 5-14.
- . "The 'Novel' Historicism of Charles Brockden Brown." Diss. U of Nebraska-Lincoln, 1996.
- Keitel, Evelyne. "Das eigene Fremde, Das Fremde Eigene: Charles Brockden Browns Romane im kulturellen Spannungsfeld zwischen England und Amerika." *Amerikastudien* 41 (1996): 533-55.
- Kindermann, Wolf. *Man Unknown to Himself: kritische Reflexion der amerikanischen Aufklärung: Crèvecoeur, Benjamin Rush, Charles Brockden Brown*. Tübingen: G. Narr, 1993.
- Kittel, Harald. "Free Indirect Discourse and the Experiencing Self in Eighteenth-Century American Autobiographical Fiction: The Narration of

- Consciousness in Charles Brockden Brown's *Wieland*." *New Comparison* 9 (1990): 73-89.
- Kornfeld, Eve. "Encountering 'the Other': American Intellectuals and Indians in the 1790s." *William and Mary Quarterly* 52 (1995): 287-314.
- Krause, Sydney. "Penn's Elm and Edgar Huntly: Dark 'Instruction to the Heart.'" *American Literature* 66 (1994): 463-484.
- Larson, David M. "Arthur Mervyn, *Edgar Huntly*, and the Critics." *Essays in Literature* 15 (1988): 207-19.
- Lee, A. Robert. "A Darkness Visible: the Case of Charles Brockden Brown." *American Horror Fiction: From Brockden Brown to Stephen King*. Ed. Brian Docherty. New York: St. Martin's P, 1990. 13-32.
- Levine, Robert. *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*. New York: Cambridge UP, 1989.
- Lewis, Paul. "Charles Brockden Brown and the Gendered Canon of Fiction." *Early American Literature* 31 (1996): 167-88.
- Limon, John. *The Place of Fiction in the Time of Science: A Disciplinary History of American Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Litton, Alfred G. "The Failure of Rhetoric in Charles Brockden Brown's *Wieland*." *Lamar Journal of the Humanities* 16 (1990): 23-40.
- Looby, Christopher. *Voicing America: Language, Literary Form, and the Origins of the United States*. Chicago: U of Chicago P, 1996.
- Luciano, Dana. "'Perverse Nature': *Edgar Huntly* and the Novel's Reproductive Disorders." *American Literature* 70 (1998): 1-27.
- Lueck, Beth L. "Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly*: The Picturesque Traveler as Sleepwalker." *Studies in American Fiction* 15 (1987): 25-42.
- Mackenthun, Gesa. "Captives and Sleepwalkers: The Ideological Revolutions of Post-Revolutionary Colonial Discourse." *Native American Studies* 11 (1997): 19-25.
- Manning, Susan L. "Enlightenment's Dark Dreams: Two Fictions of Henry Mackenzie and Charles Brockden Brown." *Eighteenth Century Life* 21 (1997): 39-56.
- Mertz, Harald. *Charles Brockden Brown als politischer Schriftsteller*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- Monahan, Kathleen Nolan. "Brown's *Arthur Mervyn* and *Ormond*." *Explicator* 45 (1987): 18-21.

- Morris, Colin Jeffrey "Virtuosity and Theatricality: A Study of William Dunlap and Charles Brockden Brown." Diss. U of Rochester, 1994.
- Newman, Robert D. "Indians and Indian-Hating in *Edgar Huntly* and *The Confidence Man*." *MELUS* 15 (1988): 65-74.
- O'Shaughnessy, Toni. "'An Imperfect Tale': Interpretive Accountability in *Wieland*." *Studies in American Fiction* 18 (1990): 41-54.
- Patrick, Marietta. "The Doppelgänger Motif in *Arthur Mervyn*." *Journal of Evolutionary Psychology* 7 (1986): 91-101.
- . "Myth Images in Charles Brockden Brown's *Ormond*." *The University of Mississippi Studies in English* 11-12 (1993): 294-302.
- . "The Transformation Myth in *Edgar Huntly*." *Journal of Evolutionary Psychology* 10 (1989): 360-71.
- Porte, Joel. *In Respect to Egotism: Studies in American Romantic Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 1991.
- Reising, Russell. *Loose Ends: Closure and Crisis in the American Social Text*. Durham: Duke UP, 1996.
- Ringe, Donald A. *Charles Brockden Brown, Revised Edition*. Ed. Pattie Cowell. Boston: Twayne P, 1991.
- Rombes, Nicholas. "'All Was Lonely, Darksome, and Waste': *Wieland* and the Construction of the New Republic." *Studies in American Fiction* 22 (1994): 37-46.
- Samuels, Shirley. *Romances of the Republic: Women, the Family, and Violence in the Literature of the Early American Nation*. New York: Oxford UP, 1996.
- . "*Wieland*: Alien and Infidel." *Early American Literature* 25 (1990): 46-66.
- Schäfer, Wolfgang. *Charles Brockden Brown als Literaturkritiker Studien und Texte zur Amerikanistik*, Studien Bd. 12 Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.
- Scheiber, Andrew J. "'The Arm Lifted against Me': Love, Terror, and the Construction of Gender in *Wieland*." *Early American Literature* 26 (1991): 173-94.
- Scheidung, Oliver. "'Nothing but a Disjointed and Mutilated Tale': Zur narrativen Strategie der Doppelperspektive in Charles Brockden Browns historischer Erzählung 'Thessalonica: A Roman Story.'" *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Gorres-Gesellschaft* 38 (1997): 93-110.

- . “‘Plena exemplorum est historia’: Rewriting Exemplary History in Charles Brockden Brown’s ‘Death of Cicero’”. *Re-visioning the Past: Historical Self-Reflexivity in American Short Fiction*. Ed. Bernd Engler and Oliver Scheiding. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1998. 39-50.
- Schnell, Michael. “‘The Sacredness of Conjugal and Parental Duties’: the Family, the Twentieth-Century Reader, and *Wieland*.” *Christianity & Literature* 44 (1995): 259-73.
- Seed, David. “The Mind Set Free: Charles Brockden Brown’s *Wieland*.” *Making America/Making American Literature: Franklin to Cooper*. Ed. Robert A. Lee and W. M. Verhoeven. Amsterdam: Rodopi, 1996. 105-122.
- Seelye, John. “Charles Brockden Brown and Early American Fiction.” *Columbia Literary History of the United States*. Ed. Emory Elliott. New York: Columbia UP, 1988: 168-186.
- Shapiro, Stephen. “‘Dread and Curious Alteration’: Republican Panic and Personal Intimation in Early American Fiction.” Diss. Yale University, 1995.
- Smith-Rosenberg, Carroll. “Captured Subjects/Savage Others: Violently Engendering the New American.” *Gender and History* 5 (1993): 177-95.
- . “Subject Female: Authorizing American Identity,” *American Literary History* 5 (1993): 481-511.
- Smyth, Heather. “Imperfect Disclosures: Cross-Dressing and Containment in Charles Brockden Brown’s *Ormond*” in *Sex and Sexuality in Early America*. Ed. Merril D. Smith. New York: New York UP, 1998: 240-61.
- Stern, Julia A. *The Plight of Feeling: Sympathy and Dissent in the Early American Novel*. Chicago: U of Chicago P, 1998.
- Stott, G. St. John. “Second Thoughts about *Ormond*” *Etudes Anglaises* 43 (1990): 157-168.
- Sullivan, Michael. “Reconciliation and Subversion in *Edgar Huntley*.” *American Transcendental Quarterly* 2 (1988): 5-22.
- Surratt, Marshall N. “‘The Awe-Creating Presence of the Deity’: Some Religious Sources for Charles Brockden Brown’s *Wieland*.” *Papers on Language and Literature* 33 (1997): 310-24.
- Tompkins, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860*. New York: Oxford UP, 1985.
- Toner, Jennifer Dilallia. “Imaginary Portraits: The Fictional Life-Narrative in America from Brown to Melville.” Diss. Johns Hopkins U, 1996.

- Vatalaro, Paul. "Edgar Huntly: Charles Brockden Brown's Early American Fairy Tale." *Journal of Evolutionary Psychology* 15 (1994): 259-68.
- Verhoeven, W. M. "Displacing the Discontinuous: or, The Labyrinths of Reason: Fictional Design and Eighteenth-Century Thought in Charles Brockden Brown's Ormond." *Rewriting the Dream: Reflections on the Changing American Literary Canon*. Ed. W.M. Verhoeven. Amsterdam: Rodopi, 1992. 202-09.
- . "Opening the Text: The Locked-trunk Motif in Late Eighteenth-Century British and American Gothic Fiction." *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Ed. Valeria Tinkler-Villani and Peter Davidson, with Jane Stevenson. Amsterdam: Rodopi, 1995: 205-19.
- . "'Persuasive Rhetorick': Representation and Resistance in Early American Epistolary Fiction." *Making America/Making American Literature*. Ed. Robert A. Lee and W. M. Verhoeven. Amsterdam: Rodopi, 1996. 123-64.
- Vickers, Anita M. "From Godwinism to Radical Federalism: The Developing Political Agenda in the Fiction of Charles Brockden Brown." Diss. Purdue U, 1992.
- . "'Pray, madam, are you a federalist?': Women's Rights and the Republican Utopia of Alcuin." *American Studies* 39 (1998): 89-104.
- Voloshin, Beverley R. "Edgar Huntly and the Coherence of the Self." *Early American Literature* 23: (1988): 262-80.
- Warchol, Tomasz. "Formal and Thematic Patterns in *Edgar Huntly*." *Ball State University Forum* 28 (1987): 16-24.
- Warner, Michael. *Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America*. Cambridge: Harvard UP, 1990.
- Watts, Edward. *Writing and Postcolonialism in the Early Republic*. Charlottesville: U of Virginia P, 1998.
- Watts, Steven. *The Romance of Real Life: Charles Brockden Brown and the Origins of American Culture*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1994.
- Weber, Alfred and Wolfgang Schäfer, in collaboration with John R. Holmes. *Charles Brockden Brown: Literary Essays and Reviews*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- . *Somnambulism and Other Stories*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987.



- Woodward, Maureen L. "Female Captivity and the Deployment of Race in Three Early American Texts," *Papers on Language and Literature* 32 (1996): 115-46.
- Zhang, Dingquan "The Ideological Polyphony in the Fictional World of Charles Brockden Brown." Diss. Indiana U of Pennsylvania, 1995.
- Ziff, Larzer. *Writing in the New Nation: Prose, Print, and Politics in the Early United States*. New Haven: Yale UP, 1991.

Mark KAMRATH



## Charles Brockden Brown in Italy

### Translations:

*Ormond, il Testimonio segreto*. Ed. and Introd. Carlo Izzo Trans. M. Picchi.  
Roma: Opere Nuove, 1962.

*Wieland, ovvero la trasformazione*. Ed. Marisa Bulgheroni. Trans. L. Bulgheroni Venezia: Neri Pozza, 1965.

*Wieland o la trasformazione*. Ed. A. Ceni, Pordenone: Studio Tesi, 1988.

*Alcuin o il paradiso delle donne (1798-1815)*. Ed. and Introd. Rosella Mamoli Zorzi. Trans. P. Menegazzi. Napoli: Guida, 1985.

*Wieland, ovvero la trasformazione*. Ed. and introd. Marisa Bulgheroni. Roma: Theoria, 1989.

*Edgar Huntly, Memorie di un sonnambulo*. Ed. and transl. Michele Bottalico, Firenze: Passigli, 1999.

### Books and articles on Brown:

Boi, Paola. "Personaggio e struttura in *Arthur Mervyn* di Charles Brockden Brown." *Annali*, Università di Cagliari, Facoltà di Magistero, vol.V, parte I, 1981:21-53.

Bottalico, Michele. "The American Frontier and the Initiation Rite to a National Literature. The Example of *Edgar Huntly* by Charles Brockden Brown." *RSA Journal*, n.4, 1993: 3-16.

Bulgheroni, Marisa. *La tentazione della chimera: Charles Brockden Brown e le origini del romanzo americano*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1965.

———. "Charles Brockden Brown tra il romanzo e la storia." *Studi Americani*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964:57-69.

**Chapters on Brown also appear in the following:**

- Anzilotti, Rolando. *Storia della letteratura americana*. Milano, 1957: 24.
- Berti, Luigi. *Storia della letteratura americana*. Milano, 1957: 124-127.
- Goldoni Annalisa. "Charles Brockden Brown." *La formazione della cultura americana. Dall'indipendenza all'età di Jackson (1776-1850)*. Ed. Alessandro Portelli, Roma: Carocci 1999.
- Izzo, Carlo. *Storia della letteratura nord-americana*. Milano, 1957: 170-171.
- Rosati, Salvatore. *Storia della letteratura americana*. Torino, 1956: 78.
- Vittorini, Elio. *Diario in pubblico*. Milano, 1957: 107-108.

Paola BOI

## C. B. Brown en France Bibliographie sélective

### En anglais :

*Edgar Huntly or the Sleep Walker*. Paris : A.W. Gaglignani, 1832 (édité avec le volume II de *The Ghost Seer*) d'après l'édition anglaise, *Edgar Huntly; or, The Sleep Walker*, Londres : Henry Colburn et Richard Bentley, dans *Standard Novels X*, imprimé avec le volume II de *The Ghost-Seer* de Schiller, 1831.

### Traductions :

Pigault Maubailarcq. *La famille Wieland, ou les prodiges, traduction libre d'un manuscrit américain*. Paris : Barba, 1808. 4 vol.

Callet, Auguste. *Wieland ou la voix mystérieuse, par Brockden Brown, traduction faite sur la dernière édition de Londres, avec une notice sur la vie de l'auteur*. Paris : W. Cocquebert, 1841. 2 volumes.

Abensour, Liliane et Charras, Françoise. *Edgar Huntly ou les mémoires d'un somnambule*. Traduit et présenté. Paris : Jean-Michel Place, 1980.

———. *Wieland, ou la voix mystérieuse, suivi des Mémoires de Carwin le ventriloque (Wieland, présentation de la traduction de 1841, Carwin, traduction et présentation)*. Paris : José Corti, 1990.

### Articles et ouvrages critiques :

Abensour, Liliane et Charras, Françoise. Dir. « Romantisme Noir. » *Cahiers de l'Herne*. Paris : Editions de l'Herne, 1978.

Amfreville, Marc. « Charles Brockden Brown : écrivain gothique américain ? » *Le courant gothique*. Ed. Duperray Max. *Annales du monde anglophone*. oct. 1996, n° 4 (21-32).

- . « 'Faire parler le silence de la folie' : le projet de Charles Brockden Brown. ». *Revue française d'études américaines* 71, janvier 1997 (17-30).
- . « Charles Brockden Brown et Edgar Allan Poe. Transformations et anamorphoses, figures de la littérature américaine. » « La métamorphose. » *Imaginaire* 4. Reims, 1999.
- . « Vertiges identificatoires dans l'*Edgar Huntly* de Charles Brockden Brown. « Autoscopies ». *Annales de l'Université de Savoie* 24, dir. Jean Kempf. Chambéry, 1998 117-130.
- . *Charles Brockden Brown : la part du doute*. Paris : Belin, Collection Voix américaines, 2000.
- Amfreville, Marc et Anne, Wicke. « Le XIX<sup>e</sup> : premier siècle de la littérature américaine ? ». *L'invention du XIX<sup>e</sup> siècle*. Ed. Corbin, Alain et al., Klincksieck. 219-230.
- Arnavon, Charles. *Histoire littéraire des Etats-Unis*. Paris : Hachette, 1953. 64-66.
- Chasles, Philarète. « De la littérature américaine. » *Revue des deux mondes*. « Le fantastique américain » *Europe* 707, mars 1888. Paris, 1835. Vol. 3, 4<sup>e</sup> série.
- Guillaud, Lauric. « Wieland de C. B. Brown, paradoxe de modernité fantastique. » *Cahiers du CERLI*. Université de Nantes, 1998. Nouvelle série, n° 7 et 8, 121-130.
- Lévy, Maurice. *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*. Toulouse : Publications de la faculté des lettres de Toulouse, 1968. 474-75.
- Mantz, Harold Elmer. *French Criticism of American Literature Before 1850*. New York : New York College UP, 1917.
- Montgolfier, Adélaïde. « Compte-rendu bibliographique : The Novels of Charles Brockden Brown, 7 vol, Goodrich. 1830. » *Revue Encyclopédique* mars 1831, vol. 49, (625-627).
- Richard, Claude. *Edgar Allan Poe, journaliste et critique*. Klincksieck, 1978, 163, 335, 336, 339-1, 350, 446.
- Saporta, Marc. « Charles Brockden Brown (1771-1810) » *Histoire du roman américain*. Paris : Seghers, 1970, 27-29.
- Terramorsi, Bernard. *Le mauvais rêve américain*. Paris : l'Harmattan, 1994.

Marc AMFREVILLE et Françoise CHARRAS

## Résumés/Abstracts

**Liliane Abensour** : « La folie des livres » : La comparaison entre deux textes de C. B. Brown écrits à onze ans d'intervalles, « A Lesson on Sensibility » et « Insanity » (dont le second est proposé en traduction) permet de poser la question de l'évolution de la carrière littéraire de Charles Brockden Brown et de sa personnalité d'écrivain : une quête d'identité qui, par la valeur cathartique de l'écriture, l'amène à une interrogation plus distanciée sur la folie et un meilleur ancrage dans la réalité.

A comparison between "A Lesson on Sensibility" and "Insanity," two stories written on the same subject at two different periods in Charles Brockden Brown's quest for identity tends to show the cathartic value of his literary achievement leading to a different way of approaching madness through a better sense of reality.

**William J. Scheick**: "Assassin in Artful Disguise: The De-Signed Designs of Charles Brockden Brown's 'Somnambulism'": First published anonymously in the *Literary Magazine and American Register* in 1805, though possibly written as early as 1797, the short story "Somnambulism" is a perfect miniature of Charles Brockden Brown's enigmatic literary manner. This ironic account of a young man, who probably kills the very woman he seeks to protect, serves as a vehicle for an inquiry into the nature of design, in the dual sense of the *intentions* within a mind and the *patterns* of things outside of a mind. In "Somnambulism" Brown's examination of design, in this double sense, encompasses several levels of inquiry that range from uncertainties about the metaphysical interaction between fate and choice, to implications about the literary interaction between author and reader. However, such epistemological ruminations are not resolved at the end

of this short story. Design (as both intention and scheme) is effectively de-signed as the narrative signs pertaining to the plot, structure, narrator, author, and moral of “Somnambulism” lead to various culs de sac of self-referential configurations. Brown’s romance, which adumbrates *fin de siècle* Aestheticism, intimates that the mind is evidently ontologically bereft and epistemologically lost. It is nonetheless capable of unwittingly inventing, rather than of consciously discovering, philosophical, moral, political, and social signification—design as intention and pattern—in both stories and life. Such ascriptive invention by the mind applies to all manner of texts, including the quotidian text of human experience, which (“Somnambulism” suggests) might actually be as self-referentially insignificant (de-signed) as is a mere ornamental artistic device (decorative design).

Publié tout d’abord anonymement dans le *Literary Magazine and American Register* en 1805, bien que cette nouvelle ait déjà pu avoir été écrite en 1797, « Somnambulism » est, en miniature, un parfait exemple de la manière littéraire énigmatique de Brown. Ce récit ironique d’un jeune homme qui probablement tue la femme qu’il essayait de protéger, sert de support à un questionnement sur la nature du *dessein*. « Somnambulism » semble tout entier contenu, enfermé dans le cadre défini par cette préoccupation concernant le *dessein*. Le mot *design* apparaît six fois dans la nouvelle, dans trois significations différentes mais liées entre elles : intention, projet, machination. L’analyse du dessein, posé par Brown dans son double sens d’intentions qui prennent corps à l’intérieur de l’esprit et de schémas structurant ce qui lui est extérieur, définit plusieurs niveaux d’analyse, depuis les hésitations concernant l’interaction métaphysique qui relie destin et libre choix, jusqu’aux implications de l’interaction littéraire qui relie auteur et lecteur. Ces considérations épistémologiques ne trouvent pas de résolution avec la fin de l’histoire. Tout ce qui peut signaler une intention, un plan, une machination, qui se cacherait derrière le récit proposé par Brown ou l’expérience humaine qui y est représentée, est remis en cause dans la mesure où toute interprétation conventionnelle viable de la nouvelle s’effondre facilement devant d’autres interprétations, même radicalement opposées. Le résultat est une histoire qui tout à la fois invite et récuse une interprétation définitive. Aucun aspect du récit examiné dans



le contexte global de la nouvelle ne peut faire naître une intuition claire du « dessein » final concernant l'intrigue, la structure, le narrateur, l'auteur et la morale de « Somnambulism ». Le lecteur se trouve contraint à faire l'expérience *a posteriori* de multiples exégèses contradictoires des signes textuels du récit —signes qui l'amènent aux divers culs de sac des configurations autoréférentielles et, de fait, ainsi *de-signed* [jeu de mot sur *design*, intraduisible en français], c'est-à-dire non-référencé de manière ambiguë.

Le *romance* proposé malicieusement par Brown annonce le projet d'un esthétisme *fin de siècle* à venir. La fragmentation de « Somnambulism » en diverses oppositions binaires, insolubles bien que convergentes, exprime la résistance d'un proto-esthétisme qui s'oppose et subvertit les efforts du lecteur dans sa quête d'une signification philosophique, morale, politique et sociale du texte de la nouvelle comme du texte quotidien de l'expérience humaine. « Somnambulism » nous laisse entendre que l'esprit est, de toute évidence, ontologiquement démuné et épistologiquement égaré. Ce qui ne l'en rend pas moins capable d'inventer inconsciemment, et non de découvrir consciemment, une signification philosophique, morale, politique et sociale —un *dessein*, dans le sens d'*intention* et de *schéma*—aux histoires comme à la vie.

**Marc Amfreville** : « L'écriture de la subjectivité » : Cet article s'interroge sur un paradoxe de surface : alors qu'il est l'héritier du Gothique anglais et le père de la *romance* américaine, pourquoi Brown utilise-t-il une écriture si singulièrement dépourvue de métaphores textuelles, ce qui tendrait à apparenter l'auteur, si l'on en croit Jakobson et Lodge, à un écrivain réaliste ? La relecture simultanée des quatre romans « noirs » permet de faire émerger une grande cohérence stylistique et narratologique : l'utilisation de symboles structurants, au premier rang desquels il faut placer la folie, n'est qu'en partie responsable d'un travail de démétaphorisation qui témoigne avant tout de l'accent mis par l'auteur sur la subjectivité de ses narrateurs et l'acte discursif lui-même, plutôt que sur l'intrigue et les situations décrites. A ce procédé, il convient d'ajouter un certain nombre de constantes lexicales et stylistiques, le recours à des interventions d'ordre métalectique, et la volonté de toujours diriger l'attention du lecteur sur l'activité d'écriture. En un système de vases communicants, alors que la référentialité est

constamment discréditée par la non-fiabilité de l'instance narrative, s'accrédite progressivement la vraisemblance psychologique et affective du personnage qui conte sa propre histoire. Cette plongée aux sources de la subjectivité n'est peut-être pas étrangère à l'étonnant abandon par Brown de la création littéraire après quatre années de composition fiévreuse et prolifique.

“Subjectivity into Words”: It appears somewhat paradoxical that Charles Brockden Brown, although considered the father of the American Gothic, should have written his four major novels in a style almost entirely devoid of textual metaphors. R. Jakobson and D. Lodge after him have convincingly argued that such a lack of tropes tends to be the landmark of realism as opposed to that of romance. This article aims at demonstrating that the demetaphorization in question — although it may remain unperceived owing to the force of structuring and omnipresent symbols, such as madness in *Wieland*, a yellow fever epidemics in *Ormond* and *Arthur Mervyn*, or the wilderness in *Edgar Huntly* — proceeds from the author's will to emphasize his narrators' subjectivity. To go one step further from the now general recognition of Brown's talent in creating unreliable narrators, one has to interrogate the author's aesthetic choices in terms of their relations with his interest in the psychology of what he himself called “the twilight zones of the human mind.” Placed in puzzling or terrifying situations, Brown's characters could not be logically expected to produce fluid and ornate narratives. It is therefore a matter of coherence that he should have chosen to eliminate metaphors and privileged a language marked by (marred by, as some critics would have it) the constant binary rhythm of hesitation, repetition and complexity. Everything in the novels converges in order to focus the reader's attention on the narrator himself and the act of writing. The referential dimension of discourse is thus gradually undermined while the subjectivity of the narrative agent is stressed, and his verisimilitude accredited. Such painful delving into the secret and subterranean layers of his own psyche may partly account for Brown's sudden and hitherto unexplained renunciation to fiction writing after the extraordinary creative outburst that produced six novels in the span of four years.

**Henri Justin** : « Le faux réalisme de Brown dans *Arthur Mervyn* » : Lire *Arthur Mervyn* comme un roman réaliste, c'est s'arrêter aux caractéristiques superficielles de la langue de Brown et se condamner à conclure à de nombreux défauts chez le romancier. Mieux vaut lire le merveilleux sous l'habillage réaliste, la psychologie profonde sous le débat moral, le drame intime dans la répétition improbable des mêmes situations. L'étrangeté et le charme d'*Arthur Mervyn* gisent dans ce décalage entre l'objectivité datée des moyens d'expression et la subjectivité du propos. Il force Brown à un procédé qui conduira à la théorie de l'intrigue chez Poe : une manipulation éhontée et signifiante de la chaîne événementielle.

“The false Realism of Charles Brockden Brown in *Arthur Mervyn*”: *Arthur Mervyn* is a piece of fiction rooted in time and place, and so critics tend to react to it as they would to a realistic novel, focusing on its picture of the age or discussing the morality of the title-character and main narrator. But such a reading implies the acceptance of too many blatant breaches of verisimilitude. Also, it does not tally with a vision which, instead of using a broad, objectifying angle, invariably narrows onto its objects in response to the obsessions and impulses of the subject speaking.

This makes *Arthur Mervyn* a strange novel, with haunting episodes. The driving force that holds it together (first and second Parts) is clearly an intimate drama in Arthur himself, a childhood drama which he re-enacts more or less unconsciously all through. The question is how this drama is expressed.

The charm of *Arthur Mervyn* derives from the fact that Brown, with such a subjective theme, has no subjective language at his disposal: at a time when English Romanticism was opening out, he spoke the language of the eighteenth century. In particular, he could not avail himself of the connotative richness of comparison and metaphor: in Jakobson's terms, he could not project similarity onto syntactic contiguity. His way out, I argue, was to project it onto *diegetic* contiguity. Not only is Arthur the victim of symptomatic repetition, but Brown himself is consistently bending the course of fictional events so that it crosses itself on recurrent situations. Morality and verisimilitude can then only be in the way. Subjective probing takes precedence and

what the reader unearths is the discourse of an “innocent”. Coincidence, far from being Brown’s besetting sin, is the key to his deeper voice and the strangeness of that voice is its greatest charm.

N.B. Norman S. Grabo had a point when he wrote *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, but his chapter on *Arthur Mervyn* comes short of the expectations raised by the general title.

**Paola Boi:** “Spelling Infection: Doubt as a Mode of Representation in *Arthur Mervyn*”: This article highlights the importance of *Arthur Mervyn* within Brown’s canon. Together with the moral and political issues that the book narrativizes, *Mervyn* thoroughly configures Brown’s primary aesthetic obsessions. More than a truthful survey of real events, as it has often been stated, the novel actually reads as a study on the ambiguity of narrative possibilities. The plague motif allows Brown, in fact to test whether *the novel* —identified by Bakhtin as a highly hybrid *genre*, constantly changing and reforming itself as a parody— could serve not only as a valid means for communicating liberal issues, but also as an accomplished artistic experience in itself. Outstepping the boundaries of a realistic discourse, Brown adopts the novel as something that helps him to give a modern reading of the older literary *genres*, destabilizing them. In his hands the novel is thus configured as something that disturbs, upsets, *infects* the ideological ground it crosses. But he also explores the possibility that *infection* itself might become a representative device. In *Mervyn*, the plague’s founding metaphor signifies both the dislocation of an assumedly innocent rural character in an alien *locus vivendi*, the city, and a ‘re-location’ inside its precincts through various subversive techniques of self-justification, that stress ironically the inconsistency of imposed values on the individual conscience. *Mervyn*’s reluctance to reason inside a rigidly dichotomous framework, his constant unbalance make him move in an uncertain space of fictive opposition, a terrain of structural undecidability, that prefigures the fictive space identified by Bakhtin.

In conclusion, the importance of *Arthur Mervyn* in the writer’s aesthetic expanse cannot be overstated. Brown’s way of exploring new discursive paths, of reducing the contradictions and ambiguities of his time to narrative matter, is ultimately what makes him still relevant for us today.

Cet article met en évidence l'importance d'*Arthur Mervyn* dans le canon brownien. On y trouve non seulement la narrativisation des problèmes moraux et politiques, mais aussi la configuration des obsessions esthétiques primordiales de Brown. Plus qu'un résumé véridique d'événements réels, comme on l'a souvent affirmé, le roman se propose comme une étude de l'ambiguïté des possibilités narratives. Le thème de la peste est en fait ce qui permet à Brown de tester si *le roman* – identifié par Bakhtin comme un *genre* fortement hybride, changeant et se réformant constamment lui-même par la parodie—peut être utilisé, non seulement comme moyen valable pour propager des points de vue libéraux, mais aussi comme une expérience artistique accomplie en elle-même. Franchissant les frontières du discours réaliste, Brown adopte le roman en ce qu'il lui donne la possibilité de proposer une lecture moderne de *genres* littéraires plus anciens tout en les déstabilisant. Dans ses mains le roman devient quelque chose qui perturbe, bouleverse, *infecte* le champ idéologique qu'il traverse. Mais Brown explore aussi la possibilité que cette *infection* même puisse devenir une technique de représentation. Dans *Mervyn*, la métaphore fondamentale de la peste signifie à la fois le sentiment de déplacement, de *dislocation* d'un personnage de la campagne apparemment innocent dans un *locus vivendi* étranger, la ville, et une nouvelle possibilité de se resituer (*re-location*) à l'intérieur même de ses limites en utilisant diverses techniques subversives d'auto-justification qui, ironiquement, souligne l'inadéquation des valeurs imposées à la conscience individuelle. Le refus de Mervyn de raisonner à l'intérieur d'un cadre rigidement dichotomique, sa situation en déséquilibre constant le font se mouvoir dans un espace incertain d'opposition romanesque, un champ d'indécidabilité structurelle qui préfigure l'espace fictif identifié par Bakhtin.

On ne saurait trop souligner l'importance d'*Arthur Mervyn* dans le champ esthétique de l'auteur. La façon dont Brown explore de nouveaux sentiers discursifs, dont il réduit les contradictions et les ambiguïtés de son époque en matériau narratif est finalement ce qui le rend toujours pertinent.

**Anne Wicke** : « Sophia, Martinette & Constantia : des femmes exemplaires ? » : Charles Brockden Brown est souvent considéré comme un ardent défenseur de la cause des femmes. Son premier texte publié, *Alcuin : A Dialogue* (1798) est présenté comme le premier livre américain traitant des droits des femmes. Dans *Ormond, or The Secret Witness* (1799), Brown crée un trio de personnages féminins tout à fait remarquable. L'analyse de ces personnages et de la place qu'elles occupent dans le roman fait cependant apparaître un sous-texte riche en stéréotypes masculins et réactionnaires. Si certains rôles traditionnels semblent bien inversés, il n'en reste pas moins que les relations entre les sexes demeurent fondées sur le paradigme conventionnel du pouvoir, ce qui constitue une contradiction essentielle que toute lecture féministe de Brown devrait interroger.

“Sophia, Martinette & Constantia: Representative Women?”: Charles Brockden Brown, often considered a precursor of the defense of women in America, is said to have written, with *Alcuin: A Dialogue* (1798), America's first book-length text on women's rights. In *Ormond, or The Secret Witness* (1799), Brown has created three remarkable feminine characters. It remains, however, that a close analysis of these characters and the parts they play in the story brings to light a subtext loaded with reactionary and masculine stereotypes. While it is true that a number of traditional roles are inverted in *Ormond*, thus giving a more prominent place to women, the relations between the sexes are nevertheless always grounded in the paradigm of power, which constitutes an essential contradiction that any feminist reading must, at some point, acknowledge and interrogate.

**Wil M. Verhoeven** : “Performing Revolution: Charles Brockden Brown and the Jacobin Legacy in America”: Although traditionally seen as “the Father of American Literature,” Charles Brockden Brown is still a curiously ambiguous and enigmatic figure in the emergent national culture and ideology of post-Revolutionary America.

In this essay I propose a way out of the critical stalemate that appears to have developed surrounding the specific ideological nature and thrust of Brown's work. Instead of approaching Brown's (alleged) radicalism from a strictly national, American perspective, I offer a reading of his

writings from a *transnational*, notably *transatlantic* point of view. In particular, I argue that what is needed in Brown studies is a shift of emphasis whereby we no longer look at his radicalism strictly in terms of a Godwinian (textual) genealogy of ideas. Rather than taking stock, item by item, of Brown's Godwinism, I want to argue for a broader cultural-historical approach to the issue, with the specific aim to construct a cultural dynamics of the *evolution of the reception* of Euro-American radicalism in the 1790s, within which Brown's relationship to Godwin is problematized in all its complexity and ambiguity rather than typified and solidified into easily marketable theses for present-day academic consumption.

Thus, by way of a comparative reading of Godwin's *Caleb Williams* and Brown's *Edgar Huntly*, I show that Brown is as much arguing against Godwinism as in favor of it, rendering him neither a Godwin adept, nor a down-right anti-Godwinian reactionary. Finally, through a detailed analysis of Brown's use of the phenomenon of somnambulism in *Edgar Huntly* against the background of Darwin's *Zoonomia*, I show that Brown's radicalism is not so much lodged in his rehashing of Godwin's philosophy but in a daring rewriting of the Lockean, neoclassical principles of consciousness and selfhood. In effect, what Brown achieves in his Gothic writings is no less than the radical replacement of Locke's empiricist, essentialist concept of self by a kantian, proto-bakhtinian *dialogic* self — thereby triggering the collapse of several of the conventional binaries upon which so much of the self-justification of the colonization of the North-American continent and the establishment there of a bourgeois state were based (white/savage; man/animal; reason/instinct; order/chaos).

Bien que traditionnellement perçu comme « le père fondateur de la littérature américaine », Charles Brockden Brown reste une figure curieusement ambiguë et énigmatique dans la littérature nationale émergente et l'idéologie de l'Amérique post-révolutionnaire. Ses histoires d'horreur gothique, souvent obscures et chargées de digressions, semblent construites de manière à promouvoir ou soutenir un *statu quo* dans la jeune république, bien que, par ailleurs, elles paraissent proposer une stratégie constante de représentation — en particulier au moyen d'un

discours de la discontinuité, du renversement et du désordre — qui semble révéler une certaine résistance à l'idéologie dominante.

Dans cet essai, je propose une issue à cette impasse critique qui semble s'être développée concernant la nature et la portée idéologiques spécifiques de l'œuvre de Brown. Au lieu d'aborder le radicalisme supposé de Brown d'un point de vue strictement national américain, je propose une lecture de ces écrits dans une optique transnationale et tout particulièrement transatlantique. Je prétends que ce qui manque dans la recherche sur Brown est un déplacement qui nous amène à ne plus strictement percevoir son radicalisme en termes de généalogie (textuelle) godwinienne des idées. Au lieu de recenser les aspects godwiniens de Brown, je présente une approche plus large en termes d'histoire culturelle afin de construire une dynamique de l'évolution de la réception du radicalisme euro-américain dans les années 1790, qui permette de problématiser le rapport de Brown à Godwin dans toute sa complexité et son ambiguïté plutôt que de chercher à le classer selon une caractérisation rigide qui l'enferme dans des thèses facilement commercialisables à l'intention du marché universitaire actuel.

Par une lecture comparative de *Caleb Williams* de Godwin et d'*Edgar Huntly* de Brown, je montre que Brown critique la pensée de Godwin autant qu'il la défend, et qu'il n'est pas plus un adepte de Godwin qu'un réactionnaire antigodwinien affirmé. Enfin, par une analyse détaillée de l'utilisation que fait Brown du phénomène du somnambulisme dans *Edgar Huntly*, avec pour arrière-plan la *Zoonomia* de Darwin, je montre que le radicalisme de Brown ne se trouve pas dans un ressassement de la philosophie de Godwin, mais bien dans une réécriture audacieuse des principes néo-classiques lockiens de la conscience et du moi (self). En effet, ce que Brown parvient à accomplir dans ses écrits gothiques n'est rien moins que le remplacement radical du concept lockien empirique et essentialiste du moi, par un moi dialogique kantien et proto-bakhtinien — provoquant de ce fait l'effondrement de plusieurs de ces oppositions binaires conventionnelles sur lesquelles reposait en large partie la justification de la colonisation du continent nord-américain et l'établissement d'un état bourgeois (blanc/sauvage, homme/bête, raison/instinct, ordre/chaos).



**Bill Christophersen** : “Charles Brockden Brown, Enthusiasm and the Ghost of William Penn” : Following Sydney Krause’s suggestion that the minor motif of *Penn’s Elm* may contribute to a reading of Brown’s *Edgar Huntly*, the figure of the *enthusiast* may be a keyhole through which to view three of Brown’s major novels. If, as one of Brown’s characters suggests, Brown saw the Quaker leader as an *enthusiast*, then his allusions to William Penn (a direct allusion in *Ormond*, an indirect one in *Edgar Huntly*) actually broaden the American context of his tales, for *enthusiasm* is a central motif in Brown’s work.

Selon l’interprétation suggérée par Sydney Krause dans son étude sur *Edgar Huntly*, le thème du *chêne* — en l’occurrence le *chêne de Penn* — thème mineur dans l’œuvre de Charles Brockden Brown, est la référence légendaire qui permet une lecture historique de ce roman. De la même manière, la figure de l’*enthousiaste*, associée encore une fois à l’image du grand homme politique quaker, donne un éclairage différent à trois des romans de Brown : *Edgar Huntly*, *Ormond*, et *Wieland*. Si, comme l’un des personnages de Brown le suggère, Brown percevait William Penn comme la figure même de l’*enthousiaste*, les allusions à ce personnage historique (directe dans *Ormond*, indirecte dans *Edgar Huntly*) permettent une lecture plus large du contexte américain évoqué dans ses romans. L’enthousiasme apparaît alors comme un thème des plus signifiants pour une interprétation politique et culturelle de l’œuvre de l’écrivain américain.

**Heiner Bus** : “Trickster Storytelling in the Post-Revolutionary Period: Charles Brockden Brown’s *Edgar Huntly; or, Memoirs of a Sleep-Walker*”: Charles Brockden Brown’s novel *Edgar Huntly* (1799) establishes Edgar Huntly as subjective narrator who deconstructs himself in a long letter retelling his digression from a murder investigation. Being drawn into the tale of the suspected murderer, he begins a journey of identification with his ‘other’ self which ends tragically as Edgar rejects the consequences of his initiation. In the course of events the categories of protagonist and antagonist, hunter and h(a)unted, teller and listener have become fluid and exchangeable. The function of the narrator is eventually withdrawn from the letter writer for good. Brown’s skillful handling of perspective, characterization, constellation of figures, plot,

and theme establishes a sophisticated dialogue with the public rhetoric of the post-revolutionary period claiming a space for fiction and the imagination.

L'interprétation des romans de Brown au moyen de méthodes contextuelles et strictement littéraires suscite une irritation considérable en raison de leur manque de cohérence logique et narrative. Dans *Edgar Huntly* (1799), manifestement négligé par de nombreux critiques, Brown conquiert un espace pour la fiction et l'imaginaire dans une ère post-révolutionnaire dominée par une rhétorique publique qui s'appuie sur le factuel et la rationalité. Cette stratégie de la ruse faite d'acceptation et de refus se constitue dans l'interaction entre perspective, caractérisation des personnages, constellation de figures, intrigue et thème. Le début d'*Edgar Huntly* se place dans la perspective subjective d'une lettre. Mais déjà, dans les trois chapitres suivants, son auteur déconstruit progressivement cette position forte en questionnant sa capacité à contrôler la narration et en soulignant ses propres insuffisances dans le récit qu'il fait des événements, bien qu'il revendique toujours une position d'autorité. En conséquence, son antagoniste, Clithero, s'empare temporairement de la narration et de la fonction d'instigateur principal de l'intrigue. Quand Edgar reprend ses rôles initiaux, les frontières entre protagoniste et antagoniste, chasseur et chassé (*h(a)unted*), conteur et auditoire sont devenues plus fluides. En raison de son identification de plus en plus forte à Clithero, Edgar est tout à la fois poussé à réagir par rapport aux différents mouvements de cet « autre » en même temps qu'il y gagne une perception plus profonde d'aspects jusque là ignorés de son personnage. Quand enfin Edgar plonge son regard dans les abîmes de son moi, il rejette le choc de la reconnaissance et ses conséquences salutaires. Il préfère se soumettre lui-même éperdument ainsi que Clithero à l'évangile de la bienveillance universelle, entraînant, de ce fait, le roman à sa fin tragique. Son incapacité totale à rester maître des événements se confirme quand il est suspendu de sa fonction de narrateur : ce n'est pas par sa longue lettre que le roman s'achève. A l'intérieur du cadre d'une intrigue fondée sur le sensationnel et caractérisée par de nombreuses digressions et transgressions, Brown poursuit un dialogue à de multiples niveaux avec toute une série d'attitudes, de préjugés, de problèmes d'actualité. Il

réussit de la sorte à remettre en question la rhétorique de son époque et à se faire reconnaître comme un écrivain expérimental qui imagine un monde de fragmentation et d'ambivalence.

**Lauric Guillaud** : « De C. B. Brown à Edgar Allen Poe : l'ambiguïté de la *wilderness* »

Le projet culturel brownien s'ancre sur la *wilderness* américaine. La « frontière », qui apparaît marginalement dans *Wieland*, s'intègre naturellement à la démarche de Brown dans *Edgar Huntly*. L'originalité de l'auteur réside dans les métaphores archétypales issues du monde sauvage qui visent à explorer les frontières intérieures de la psyché américaine. Paradoxalement, la « frontière » brownienne se verticalise en une forteresse gothique dont l'architecture littéraire apparaît dans plusieurs œuvres de Poe (notamment, *Arthur Gordon Pym* et *Julius Rodman*).

Cet article tente d'approfondir la notion de « frontière » chez les deux écrivains et d'évaluer la spécificité américaine de leurs écrits mettant en scène la *wilderness*. La frontière ambiguë qu'explorent Huntly, Pym et Rodman serait plutôt une quête des limites, du connu ou du conscient, interrogation sur le sens et la nature, sur le langage et le vide.

As staged in C. B. Brown's novels, the American wilderness plays a central role, which is part of the author's literary strategy. Brown aims at offering a distinctly American project of fiction to the new nation. This project proves paradoxical since Brown deliberately transposes the gothic style onto a soil without history by finding American substitutes for European symbols. Thus, the dungeon yields to the shadows of the wilderness but the Frontier retains a gothic strain that blurs the whole landscape. Confusion is sustained by the repeated use of archetypal metaphors which permit the parallel reading of two stories, that of Brown's protagonists and that of the Americans' psyche. Brown's novels, by their incessant play between fantasy and reality, dreams and experienced tragedies, real and mental passages, sustains ambiguity to the end as frenzy increases. Brown surreptitiously subverts reason in the mazes of the wilderness and the labyrinths of language, exploring both the *heart of darkness* of the Frontier and the demonic abysses of interior self. Placed within either a literal or figurative wilderness, Brown's

protagonists are overcome by their confrontation with frontier spaces. Huntly is led passively among uncontrolled forces, as though the landscape itself were in control of the action. He is eventually “bewildered”, transformed into a child of the wilderness. This paper treats two works by Brown (*Wieland* and *Edgar Huntly*) which are here read alongside later narratives by Poe (*Pym* and *Rodman*). My paper explores the intersections of Brown’s and Poe’s works related to the conundrum of the wilderness. The impenetrable recesses of Frontier spaces reveal the abysses of human mind. Nature proves unfathomable and unreadable both to brownian and poesque characters : Clara, Huntly, Pym and Rodman are lost and losing heroes of the “space-between”. These typical Americans teeter between two worlds, between wakefulness and sleep, depravation and innocence, sanity and madness, civilization and the wilderness.

**Françoise Charras** : « Transformations et anamorphoses sur le mode gothique : les traductions en français de *Wieland* au XIX<sup>e</sup> siècle » : Deux traductions en français de *Wieland* paraissent dans la première moitié du dix-neuvième siècle — bien que la première soit en fait une adaptation très libre du texte de Brown. Aucun autre roman de Brown ne paraîtra en traduction en France jusqu’en 1980. Ces deux textes participent alors de la passion pour le mode gothique qui va prendre un essor tout particulier avec le développement, au dix-neuvième siècle, du roman populaire et de ce que l’on va appeler la *littérature frénétique*. Curieusement, ces deux traductions françaises mettent en évidence dans leur exploitation de la veine gothique les potentialités politiques des thèmes mis en œuvre par Brown, et ce tout particulièrement pour ce qui concerne la première traduction de Pigault-Maubailarq (1808).

The first translations of *Wieland* (the only novel of Brown to have been translated into French until very recently) by Pigault-Maubailarq — the brother of Pigault-Lebrun, the prolific author of very popular novels at the time — and by Auguste Callet appear as early as 1808 and 1841 respectively. Both these translations exploit the passion then current for the Gothic novel à l’anglaise, which at the time contributed to the development of the *roman frénétique*.

Even as these two translations stress the importance of Gothicism in the novel, they also, in very different ways, suggest the latent political dimension that underlies the text of the novel. The translation/adaptation, *La famille Wieland, ou les prodiges*, by Pigault-Maubaillart, seems to rely on its author's knowledge of the various debates that were taking place in the United States as well as in Europe at the time, although the issues are confusedly evoked in the midst of a rather ludicrous and confused jumble of pseudo gothic adventures that at times have little relation to the text of the novel. This fantastic fable develops from a curious interpretation of the character of Carwin, proposing, as it were, the sequel to *Wieland* that Brown never finished. The title of the second translation, *Wieland, ou la voix mystérieuse*, also tends to show that *Wieland* contained further developments that might have been more suggestive to its French translators than the *transformation* proposed in its original title. Callet indeed, was to use the mysterious voice as a mask behind which he would later express his violent accusations against *Napoléon le petit*.

**Mark Kamrath:** "Charles Brockden Brown and Contemporary Theory: A Review of Recent Critical Trends in Brown Scholarship": Recent trends in Brown scholarship increasingly involve a range of new historicist and poststructural critical responses to his writing and the cultural issues of his day. As scholars reassess Brown's relation to the North Atlantic cultural and intellectual contexts of the 1790s and how the Brown canon might be expanded, the use of poststructural and cultural theories is central to revising our understanding of Brown and the cultural milieu in which he wrote.

« Charles Brockden Brown, canon et théorie contemporaine : les courants critiques récents dans la critique brownienne » : Alors même que, durant les années 1980, les études critiques continuent de mettre en évidence des influences non encore identifiées sur les écrits de Brown ou tentent d'évaluer les dimensions littéraires et stylistiques de cet auteur, la recherche récente sur Brown s'engage de plus en plus dans une série de discussions concernant les débuts de la culture républicaine. Ces débats conduisent à une prise en compte de certains éléments de l'analyse culturelle de la nouvelle école *historiciste* (*New*

*Historicism*), des théories post-structuralistes sur le discours narratif, des théories féministes (gender) ou postcoloniales.

Le courant principal de la recherche universitaire concernant Brown porte sur les conditions historiques et politiques de la période, tout particulièrement des années 1790, ainsi que sur la façon dont les écrits de Brown recourent une série de situations et de problèmes culturels, telle, par exemple, la construction d'une identité nationale. Cependant, l'attention particulière que l'on porte aussi aux dimensions rhétoriques et discursives de ses romans permet de réévaluer des récits comme celui de *Wieland* à la lumière de gestes élusifs conscients, d'apories textuelles, d'éléments *carnavalesques*, ainsi que des dimensions dialogiques et performatives de la *voix*. De la même manière, des questions concernant la représentation de *l'Autre*, que ce soit dans *Edgar Huntly* ou dans d'autres écrits de Brown, amènent les critiques à faire appel aux théories du postcolonialisme et du *subalterne* pour poser les problèmes de race, de nation, d'empire, de populations assujetties ou déplacées, ou de décolonisation. Enfin, de la même manière que l'on a été amené à reconsidérer la façon dont Brown s'appropriait et négociait les discours coloniaux, la recherche sur les *politiques de l'identité* et l'utilisation de théories féministes [*gender*], ou plus précisément homosexuelles, vient éclairer les discours hégémoniques institutionnels et la façon dont Brown dénaturalise les constructions structurelles de l'identité personnelle et nationale.

Ainsi, alors que la recherche sur Brown réexamine le canon brownien et réévalue la relation de l'écrivain aux contextes transatlantiques culturels et intellectuels de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le recours à de nouvelles théories culturelles historicistes et post-structuralistes annonce une révision de notre compréhension de Brown et des circonstances culturelles dans lesquelles il écrivait.

## Ont contribué à ce numéro :

**Liliane Abensour**, psychanalyste, Maître de conférences à l'Université de Paris-7 Denis Diderot, traductrice de textes de M. G. Lewis, Mary Shelley, Thomas de Quincey ... Co-auteur de *Romantisme noir*, elle a contribué, en collaboration avec Françoise Charras, à faire connaître en France l'œuvre de Charles Brockden Brown par des traductions et des présentations.

**Marc Amfreville** est Maître de conférences à l'Université d'Orléans depuis 1995. Il a soutenu sa thèse de doctorat « Charles Brockden Brown, écrivain gothique américain ? » (Paris VII, direction Michel Gresset) en 1994, et a publié plusieurs articles consacrés à cet auteur, notamment dans la *RFEA*. D'autres traitent de différents écrivains de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : Irving, Poe, Hawthorne, notamment. Il vient de terminer un *Charles Brockden Brown* dans la collection « Voix américaines » (éd., M. Chénétier, Belin, 2000).

**Paola Boi** teaches Anglo-American Literature at the University of Cagliari, Italy. She has been Associate Research Fellow at Harvard, and Visiting Scholar at Columbia. She has published numerous essays on C. B. Brown, E. A. Poe, on Anglo- and Afro-American Modernism (J. Toomer, T. S. Eliot, Marianne Moore, G. Stein, R. Ellison, H. Roth, T. Morrison). She is currently publishing *Talking Books: Zora Neale Hurston and the Power/Knowledge Philosophy in Modernist American Fiction*, Cagliari: Valveri, 1999.

**Heiner Bus** teaches American studies at the University of Bamberg, Germany. He has published books on Saul Bellow and Washington Irving, numerous articles on the writing of the early republic and US ethnic

literature in German, American and French in scholarly magazines, and monographs. He is currently working at a comparative study of ethnic literatures.

**Françoise Charras** a enseigné à Paris-7 et à Montpellier-3 en littérature et civilisation américaines. Elle a travaillé sur le Gothique américain, a co-dirigé avec Liliane Abensour *Romantisme Noir (Cahiers de l'Herne)* et traduit et présenté avec elle certains textes de Charles Brockden Brown. Elle a aussi traduit et présenté des textes de Hawthorne et de Washington Irving et a, par ailleurs, publié différents articles sur la littérature afro-américaine ainsi que sur la littérature de la Caraïbe anglophone.

**Bill Christophersen** is an independent scholar who lives in New York. A graduate of Columbia University, and the author of several articles on Brown, as well as a book entitled *The Apparition in the Glass: Charles Brockden Brown's American Gothic* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1994.)

**Lauric Guillaud**, Maître de conférences à l'Université de Nantes. Titulaire d'un doctorat de 3<sup>e</sup> cycle sur Arthur Conan Doyle et d'un doctorat d'état sur le thème du monde perdu en littérature. Rédacteur en chef de la revue *Paradoxa*. A publié *L'Aventure Mystérieuse* (CEFAL, Liège, 1995) et *Histoire secrète de l'Amérique* (Philippe Lebaud, Paris 1997). Auteur de plusieurs articles sur C. B. Brown, E. A. Poe, Jules Verne, le roman d'aventures, les détectives de l'étrange, la science-fiction et le fantastique américains.

**Henri Justin** est Professeur émérite de l'Université d'Orléans et travaille sur Poe et l'histoire des formes littéraires. Il a publié *Poe dans le champ du vertige* (Klinksieck, 1991) et une douzaine d'articles connexes, ainsi qu'une traduction nouvelle de huit contes (*Le chat noir et autres contes*, LGF, « Le livre de poche bilingue », 1991), et de « The Raven » (in *Sources* 3, Université d'Orléans, automne 1997).

**Mark Kamrath** is an Assistant Professor of English at the University of Central Florida. He published an article in the *American Tran-*



*scendental Quarterly* (1991) on the influence of Voltaire on Brown's *Edgar Huntly* and has presented numerous papers on Brown and other figures in the early republic. He is currently planning (along with Philip Barnard and Stephen Shapiro) a collection of essays entitled *Revising C. B. Brown: Reconfiguring the Early Republic*, and continues to examine the importance and impact of Brown's historical writing. He is also working with Sharon Harris on a collection of essays entitled *Periodical Literature in Eighteenth-Century America*.

**William Scheick** is the J. R. Millikan Centennial Professor at the University of Texas at Austin, where he edits the *Society of Early Americanists Newsletter*. His books include, among others, *Design in Puritan American Literature* (1992), *The Ethos of Romance at the Turn of the Century* (1994), and *Authority and Female Authorship in Colonial America* (1998).

**Wil M. Verhoeven** teaches American literature at the University of Groningen, and is Director of the American Studies Program. He has published extensively on American literature and culture, and has edited *James Fenimore Cooper: New Historical and Literary Contexts* (1993) and *Rewriting the Dream: Reflections on the Changing American Literary Canon* (1992); he has co-edited, with A. Robert Lee, *Making America/Making American Literature: Franklin to Cooper* (1996), and with Amanda Gilroy, *Correspondences: A Special Issue on Letters, Prose Studies* (1996), *The Emigrants* by Gilbert Imlay (1998), and *Dangerous Liaisons: Letters, History, Culture* (forthcoming, 2000). He is currently writing a book entitled *Subversive Acts: Performance and Pose in the Radical Fictions of Charles Brockden Brown* and editing *Transatlantic Revolutions: Cultural Crossings, 1775-1815*.

**Anne Wicke** est professeur à l'université de Rouen où elle enseigne la littérature américaine du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est l'auteur d'une thèse de doctorat d'état sur l'œuvre de Melville et a écrit un certain nombre d'articles sur cet auteur ainsi que sur John Charles Fremont et Jack London. Egalement traductrice, elle a traduit et préfacé en 1998 un recueil d'essais de Ralph Waldo Emerson.



*PROFILS AMERICAINS*

ISSN 1157-1373

Directeur de la publication : Michel Bandry

**Numéros parus**

N°1 : Nathaniel Hawthorne (Y. Carlet)	50F.
N°2 : Toni Morrison (G. Fabre)	80F.
N°3 : Les écrivains américains face à la guerre de Sécession (M. Bandry et P. Carmignani)	60F.
N°4 : Raymond Carver (C. Verley)	60F.
N°5 : Herman Melville (P. Jaworski)	70F.
N°6 : William Gaddis (J.L. Brunel et M. Gresset)	70F.
N°7 : Erskine Caldwell (M. Bandry)	70F.
N°8 : Emily Dickinson (A. Cazé)	70F.
N°9 : Saul Bellow (C. Lévy)	70F.
N°10 : Henry D. Thoreau (Y. Carlet)	70F.
N° 11 : Charles Brockden Brown (M. Amfreville, F. Charras)	

**Numéros à paraître**

N° 12 : Bernard Malamud (M. Chard-Hutchinson)

N° 13 :

Abonnements : deux numéros 1/2, 3/4	France :	120
	Etranger :	120

Adresser commandes et demandes d'abonnement avec chèque bancaire ou postal à l'ordre du :

Régisseur des Recettes Publications – UPV – CERCLA  
CCP 5239 42 Y Montpellier  
Service des Publications – Université Paul-Valéry  
34199 MONTPELLIER CEDEX 5



## Numéros séparés

Delta I	<b>Edgar Allan Poe</b> (éd. C. Richard).	50F.
Delta II	<b>Flannery O'Connor</b> (éd. C. Fleurdorge).	épuisé
Delta III	<b>William Faulkner</b> (éd. M. Gresset).	épuisé
Delta IV	<b>Shelby Foote</b> (éd. C. Richard).	épuisé
Delta V	<b>Eudora Welty</b> (éd. K. Graham).	épuisé
Delta VI	<b>Herman Melville</b> (éd. Ph. Jaworski).	épuisé
Delta VII	<b>Herman Melville</b> (éd. Ph. Jaworski).	épuisé
Delta VIII	<b>Gass, Barthelme, Pynchon, Coover.</b>	60F.
Delta IX	<b>William Goyen</b> (éd. P. Repousseau).	60F.
Delta X	<b>Gertrude Stein</b> (éd. N. Blake).	60F.
Delta XI	<b>Truman Capote</b> (éd. R. Durand).	60F.
Delta XII	<b>Edgar Allan Poe</b> (éd. C. Richard).	60F.
Delta XIII	<b>Walker Percy</b> (éds. B. Forkner & G. Kennedy).	60F.
Delta XIV	<b>Grace Paley</b> (éd. K. Hulley).	épuisé
Delta XV	<b>Henri James</b> (éds. N. Blake & C. Vieilledent).	60F.
Delta XVI	<b>Walt Whitman</b> (éd. R. Durand).	60F.
Delta XVII	<b>Vladimir Nabokov</b> (éd. M. Couturier).	60F.
Delta XVIII	<b>Ralph Ellison</b> (éd. M. Fabre).	épuisé
Delta XIX	<b>Saul Bellow</b> (éd. C. Lévy).	70F.
Delta XX	<b>Stanley Elkin</b> (éd. M. Chénétier).	70F.
Delta XXI	<b>John Barth</b> (éd. N. Blake).	70F.
Delta XXII	<b>John Hawkes</b> (éd. P. Gault).	70F.
Delta XXIII	<b>William Styron</b> (éd. A. Bleikasten).	70F.
Delta XXIV	<b>Andre Dubus</b> (éd. S. Samway, S.J.).	70F.
Delta XXV	<b>William Faulkner</b> (éd. M. Gresset).	70F.
Delta XXVI	<b>Robert Steiner</b> (éd. C. Richard).	70F.
Delta XXVII	<b>Narrations Américaines</b> (éd. C. Richard).	70F.



## COLLECTION BILINGUE

### *21 + 1 Poètes américains d'aujourd'hui*

Une anthologie préparée par :

Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud avec des traductions  
de : M. Chénétier, Ph. Jaworski, C. Richard.

1 vol en anglais	90F
1 vol en français	90F
2 vols avec étui	160F

### **Wallace Stevens : Poèmes / Poems**

Traduits par N. Blake et H. Kaddour 1 vol bilingue 129 p. 75F

## COLLECTION CLINAMEN

*E.A. Poe, écrivain* (Claude Richard) Textes réunis par Henri Justin en  
collaboration avec Michel Gresset et Philippe Jaworski. 312 p. 120F  
[ISBN 2-905397-41-1]





ISSN 1157-1373

Directeur de la publication : Michel BANDRY  
Dépôt légal : 1<sup>er</sup> trimestre 2000

MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE  
SERVICE DES PUBLICATIONS  
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Achevé d'imprimer sur les Presses de  
l'Imprimerie de l'Université Paul-Valéry  
MONTPELLIER III



ISBN : 2-84269-362-0  
ISSN : 1157-1373



80 FRF