



HAL
open science

Du labyrinthe de la wilderness à la connaissance de soi : Charles Brockden Brown ou la transformation

Elizabeth Durot-Boucé

► To cite this version:

Elizabeth Durot-Boucé. Du labyrinthe de la wilderness à la connaissance de soi : Charles Brockden Brown ou la transformation. *Alizés : Revue angliciste de La Réunion*, 2007, *Identities and Voices*, 28, pp.113-133. hal-02343071

HAL Id: hal-02343071

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02343071v1>

Submitted on 1 Nov 2019

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.

Du labyrinthe de la wilderness à la connaissance de soi : Charles Brockden Brown ou la transformation

One need not be a Chamber – to be Haunted –
One need not be a House –
The Brain has Corridors – surpassing
Material Place –
Emily Dickinson, *Poems*, 2: 516.

Dans nombre de romans gothiques, la rupture initiale constitue un rite de passage : de la sérénité à l'inquiétude, de la stase d'un monde édénique à la dynamique de la déambulation gothique. La pérégrination gothique, loin d'être déplacement linéaire, s'avère cheminement labyrinthique et catalytique. Ce voyage qui est à la fois prospection et introspection, est un parcours initiatique qui « se fait en dehors de soi et aussi en soi-même. Surtout en soi-même » (Beresniak 19). Les lieux et les instruments de passage sont une constante de la littérature fantastique. Le labyrinthe – *topos* du roman gothique – est la traduction du voyage psychique et spirituel que l'homme doit accomplir à l'intérieur de lui-même, à travers les épreuves et tous les pièges qui l'égarent, afin de trouver le centre, c'est-à-dire l'image de son moi profond. Le roman gothique reflète les sentiments mêlés de nostalgie et de terreur de l'époque qui l'a vu naître. Le vertige, le désarroi et l'anxiété ressentis en Grande-Bretagne au milieu du XX^{ème} siècle gagnent aussi les citoyens de la jeune république américaine. Dans ce pays neuf, tourné vers l'avenir, se fissure la façade optimiste des certitudes de la nation naissante. L'angoisse devant l'avenir projette son ombre sur le rêve américain. La nostalgie ressentie en Grande-Bretagne a des échos en Amérique où les Américains des générations suivantes, se sentant indignes de leurs pères, éprouvent culpabilité et désenchantement. Ils ont le sentiment d'avoir perdu le sens originel de leur mission, d'avoir failli à leur vocation d'exemple pour le reste du monde : « génération orpheline, désemparée, troublée par le sentiment de culpabilité de ne pas avoir su se hisser à la hauteur de la geste épique de ses pères, ni poursuivre la mission que le Seigneur avait donnée à une petite ar-

mée de saints de planter une Nouvelle Jérusalem » (Pétillon 30-31). Ce sentiment de dégénérescence les amène, torturés par un profond sentiment de culpabilité, à s'interroger sur leur identité⁵⁰. À cela s'ajoutent l'angoisse ressentie avec l'affaire XYZ (1798) et la véritable hystérie qui s'empare de la nation en proie à la peur des conspirations. Le troisième roman de Brown, *Edgar Huntly* (1799), représente à la fois la quête identitaire du héros et aussi celle de la jeune nation américaine tout entière. Le destin du héros, son parcours semé d'embûches, de seuils à franchir, sont la représentation métonymique de la quête identitaire nationale de la toute jeune république américaine, alors en proie à des doutes, à des inquiétudes, qui se traduisent par les *Alien and Sedition Acts* (1798) en politique et par le recours au gothique en littérature.

De la stase pastorale à la dynamique gothique, du beau au pittoresque et au sublime

Les héros et les héroïnes gothiques – comme tous les héros de fiction depuis Héliodore – sont tous amenés à accomplir un parcours initiatique. Dans tous ces romans, le déchirement liminaire est « constitutif d'un rite de passage: d'un état relativement paisible vers un autre état de grande inquiétude » (Soupel 53). Ainsi, au début du roman, les héroïnes d'Ann Radcliffe par exemple sont symboliquement sur le seuil de la demeure paternelle, ce qui apparaît explicitement dans les premières pages de *A Sicilian Romance*: “though Emilia was now twenty, and her sister eighteen, they had never passed *the boundaries of their father's domains*” (Radcliffe 6, c'est moi qui souligne). De même, dès le chapitre III de *Edgar Huntly*, le narrateur déclare : “I seemed as if I were on the eve of being ushered into a world, whose scenes were tremendous, but sublime” (33). Toutes les pérégrinations multiples qu'effectuent les protagonistes ne sont que la représentation de ce parcours initiatique qui fait passer d'un état à un autre, de l'enfance à l'âge adulte, de l'innocence à la connaissance. L'ignorance-innocence est associée à la félicité pastorale et après des épreuves cauchemardesques, le protagoniste parvient à déchiffrer le mystère, bien souvent un secret lié à son passé, qui lui

⁵⁰ “Praise for the Fathers’ sacrifices and condemnation of the Sons’ sins—selfish ambition, ‘dollars and cents patriotism,’ sensual indulgence—revealed guilt over the inability to control the self” (Watts 166).

donne la clé de son identité. “The mysteries of the forest ultimately prove to be the mysteries of one’s own identity” (Toles 146). Dans le premier chapitre d’*Edgar Huntly*, le héros éponyme s’étonne de la rapidité et de la soudaineté de ce changement : “What light has burst upon my ignorance of myself and of mankind ! How sudden and enormous the transition from uncertainty to knowledge !” (*Edgar Huntly* 6). Le seuil, selon Mikhaïl Bakhtine, est le « chronotope de la crise, du tournant d’une vie » et en littérature, il est « toujours métaphorique et symbolique, parfois sous une forme explicite, mais plus souvent implicite » (Bakhtine 389). Les dédales inextricables, tunnels et souterrains dans lesquels se perdent les personnages sont non seulement un autre lieu de passage mais aussi la représentation symbolique de la difficulté à devenir adulte. Les lieux et les instruments de passage sont une constante de la littérature fantastique qui est « à tous les sens du terme une écriture des passages, non seulement matériels (avec le déplacement physique des personnages et/ou leur voyage vers une autre dimension, ou avec le passage des habitants de l’au-delà dans notre monde), mais aussi psychologiques, dans les récits dont le personnage (qui est souvent aussi narrateur) bascule dans la folie au cours de l’un de ses déplacements » (Dupeyron-Lafay 95). Les épreuves que subissent les personnages des romans gothiques dans les souterrains des châteaux ou des abbayes, dans le labyrinthe des forêts ou dans les méandres de leur propre conscience aboutissent généralement à une régénération. Résumant les vicissitudes qu’il vient de vivre, Edgar Huntly déclare : « Passage into new forms, overleaping the bars of time and space, reversal of the laws of inanimate and intelligent existence had been mine to perform and to witness » (*Edgar Huntly* 239). Mais il est loisible de s’interroger, dans le cas d’Edgar, sur la réalité de sa régénération.

La démarche essentielle du fantastique est « l’intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Castex 8). Cette apparition exprime l’intervention de la mort et de l’au-delà, et surtout leur irruption dramatique dans un univers domestiqué qui les exclut⁵¹. Cela explique aussi pourquoi le gothique a vu le jour, paradoxalement, à l’époque des Lumières, comme la compensation d’un excès de rationalisme.

⁵¹ « Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s’expliquer par les lois de ce même monde familier » (Todorov 29).

Pourquoi le Fantastique est-il né au XVIII^e siècle ? A mon avis moins à cause de la Révolution française [...] que parce que c'est à cette époque que la France (et l'Europe) se *laïcise*, se *rationalise*. C'est l'incroyance, le scepticisme à l'égard du numineux qui rend possible l'écriture fantastique. Compensation imaginaire. On ne peut parler de spectres au niveau de la fiction qu'après qu'on a cessé d'y croire. Il n'y a de vrai fantastique qu'à partir du moment où la peur est dissociée de la croyance. D'où chez certains, « surnaturel expliqué⁵² ».

Nombre de romans gothiques s'ouvrent par la description d'une vie pastorale idyllique qui se voit brutalement rompue par l'irruption d'un mystère prétendument surnaturel, qui fait ressurgir du passé un élément enfoui profondément dont les protagonistes ne peuvent fuir l'influence inexorable. Ainsi l'univers paisible et bucolique des enfants Wieland se voit-il bouleversé et remis en question par l'intervention inexplicable de voix étranges, qui achèvent de plonger Theodore Wieland dans la folie meurtrière. « 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 transfixed and mangled; till every obstacle was dissipated by its rage; till every remnant of good was wrested from our grasp and exterminated » (*Wieland* 5). De même, l'univers d'Edgar Huntly est bouleversé par la vision de Clithero, en pleine nuit, sous l'orme, et lexique et syntaxe sont révélateurs de l'étrangeté et du caractère surnaturel de cette *apparition* : « The trunk was not the only thing which appeared in view. *Somewhat else*, which made *itself* distinguishable by *its* motions, was likewise noted [...] This apparition was human, *it* was connected with the fate of Waldegrave [...] it was possible to elude observation and yet approach near enough to gain an accurate view of *this being* » (*Edgar Huntly* 10, c'est moi qui souligne). La deuxième fois qu'Edgar voit Clithero, ce dernier semble se matérialiser par magie : « He seemed like one, whom an effort of will, without the exercise of locomotion, had transported hither, or made visible » (*Edgar Huntly* 17-18). La narratrice de *Wieland*, Clara, insiste sur l'atmosphère idyllique de bonheur sans nuages que rien ne vient bouleverser, pas même les troubles de la vie extérieure : « Six years of uninterrupted happiness had rolled away,

⁵² Maurice Lévy, lettre à Paul-Gabriel Boucé du 20 octobre 1969.

since my brother's marriage. The sound of war had been heard, but it was at such a distance as to enhance our enjoyment by affording objects of comparison » (*Wieland* 24). Le regard pastoral se porte soit vers un Âge d'or situé au commencement, avant la Chute, soit vers des temps à venir, regard dans ce cas prophétique tourné vers un bonheur utopique. Après les événements tragiques survenus à son père, c'est bien évidemment sur l'avenir que Clara Wieland reporte tous ses espoirs de bonheur et de sérénité: « The future, like the present, was serene. Time was supposed to have only new delights in store » (*Wieland* 20). Le cadre de *Wieland* met l'accent sur l'atemporalité de l'existence de Clara et de son frère. Ils vivent en harmonie avec la nature, entourés de l'affection des leurs dans un monde parfait, une vallée heureuse. Mettingen est un monde d'isolement, abrité de l'extérieur par la rivière et par un rocher abrupt. Les enfants Wieland vivent retirés du monde, libérés des soucis matériels de l'existence : « We gradually withdrew ourselves from the society of others, and found every moment irksome that was not devoted to each other. My brother's advance in age made no change in our situation. [...] His fortune exempted him from the necessity of personal labour » (*Wieland* 19). Cette vie à l'écart du monde rappelle le thème de la retraite campagnarde qui domine la poésie topographique américaine de cette époque troublée où règne une atmosphère de crise peu propice à la stabilité sociale.⁵³ La localisation géographique et temporelle est suggestive : le domaine de Mettingen se trouve sur la rivière, près de beaux vergers et de champs de blé, mais séparé du monde extérieur par des rochers qui le protègent. Cette scène inaugurale rassemble les deux types de paysage caractéristiques du roman gothique: soit la douceur d'un monde pastoral, soit le sublime terrifiant des rochers – qui domine dans *Edgar Huntly* et vers lequel vont les préférences du héros éponyme. « A 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 » (*Edgar Huntly* 7). Le Norwalk de *Edgar Huntly* est pittoresque et escarpé, c'est une région remarquablement irrégulière et sauvage.

⁵³ « The insecurity of the times seemed to bode ill for a 'return to normalcy.' With their country a virtual Garden of the World, Americans looked both forward and backward—back to primitivistic rural simplicity and forward to the promise of progress in the inevitable rise of civilization in a virgin land » (Huddleston 315).

Le troisième roman de Brown, *Edgar Huntly* (1799), est sous-titré « *Memoirs of a Sleep-Walker*, » ce qui le place explicitement dans le genre péripatétique. Techniquement, le voyage est composé de phases actives et de phases d'immobilité. La progression géographique et le cheminement existentiel des héros se trouvent donc rythmés par des pauses, par des arrêts, quand ils sont interrompus dans leur élan, dans leur fuite ou dans leur progression naturelle. L'étape constitue un mouvement arrêté puis repris. Les moments de stase s'accompagnent généralement de poésie et de musique, souvent au clair de lune. Les jeunes Wieland donnent des concerts accompagnés du bien-nommé Pleyel. En revanche, dans *Edgar Huntly*, la stase s'accompagne d'obscurité, de froid et de terreur et s'apparente à la mort. Quand il se réveille dans la grotte, Edgar se croit d'abord aveugle, puis enterré vivant (*Edgar Huntly* 162).

Le décor naturel et architectural se présente aussi comme une alternance d'immobilité et d'animation, de calme et de déchaînement, de terres cultivées domestiquées et de rochers et de forêts sauvages, la *wilderness*. Le décor d'*Edgar Huntly* est aussi celui de la frontière, à tous les sens de ce terme. En fin de compte, le voyage d'abord ordinaire vers des lieux connus se mue en un parcours initiatique, en une déambulation circulaire et labyrinthique menant vers l'exploration intérieure du moi. Le parcours que fait Edgar de nuit, à la poursuite de Clithero, l'amène dans des endroits qu'il connaît bien (« [which] my curiosity had formerly induced me to traverse in various directions ») mais qui revêtent à présent un caractère d'étrangeté. À l'instar de tous les voyageurs gothiques, il aboutit inévitablement, non pas ici dans le souterrain d'un château ou d'une abbaye en ruine, mais dans une caverne dissimulée dans des fourrés impénétrables.

Le franchissement des limites

La stase initiale, Eden bucolique et pastoral, est interrompue brutalement par l'intrusion d'un élément fantastique qui crée la dynamique du déplacement. Les lieux de passage constituent un invariant de la littérature fantastique⁵⁴. Le passage d'un seuil, d'une fron-

⁵⁴ « Boundaries and barriers, after all, are the very stage properties of Gothic romance: veils, masks, crows, precipices, black palls, trap doors, sliding panels, prison walls, castle ramparts » (Delamotte 19).

tière, la transformation représentent le franchissement figuratif des limites. Le gothique – comme le fantastique – est une écriture de l'entre-deux, de la transgression des limites. Ainsi, le crépuscule et l'aube (*twilight*), frontières entre le jour et la nuit, sont des moments privilégiés du roman gothique. Les personnages horribles qui hantent le roman gothique (fantômes, vampires, morts-vivants⁵⁵ et lycanthropes de tout poil) hésitent entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts, l'humain et l'animalité⁵⁶. Le somnambulisme dans *Edgar Huntly* (« Somnambulism—or a joining of the physical and psychological frontiers » [*Edgar Huntly* xi]) s'inscrit bien lui aussi dans cette ambivalence, état d'inconscience au cours duquel le sujet effectue des actes coordonnés. Même la tenue d'Edgar quand il se réveille dans la grotte atteste cette ambiguïté, relève de cet entre-deux : « I was neither naked nor clothed » (*Edgar Huntly* 160). La ventriloquie de Carwin dans *Wieland* procède de la même ambiguïté : le ventriloque – doté, dans le cas de Carwin, du don d'imitation – parvient à donner l'impression que la voix vient d'ailleurs, faisant ainsi exploser les limites. Dans le gothique comme dans le fantastique, les limites physiques habituelles disparaissent : des panneaux secrets s'ouvrent dans l'épaisseur des murs, les morts reviennent à la vie, les portraits descendent de leur cadre. Même les décors naturels revêtent une dimension onirique : emporté par sa quête, dans une crise de somnambulisme, Edgar se joue des obstacles naguère jugés infranchissables. Le territoire du Norwalk où il déambule, éperdu, à la recherche de Clithero, constitue lui aussi un lieu de frontière, entre le monde civilisé et la nature sauvage.

Non seulement les obstacles physiques et naturels sont renversés, mais aussi les obstacles institutionnels, les limites et les tabous instaurés par la civilisation : les protagonistes du roman gothique s'affranchissent des entraves patriarcales et transgressent l'interdit originel. Le thème de l'inceste, plus ou moins apparent chez la plupart des grands romanciers gothiques, éclate au grand jour chez Brown où l'amour qui unit Clara à son frère Theodore n'a rien de

⁵⁵ « Le fantôme du mort-vivant est un fantôme directement sexuel: la résurrection des morts est l'image en miroir de la petite mort » (Vax 49).

⁵⁶ « Ghosts and other supernatural beings defy both physical boundaries and the boundaries whereby daylight reason distinguishes one thing from another. The tomb cannot contain them ; they cross the border between the living and the dead ; notoriously, they walk through walls » (Delamotte 21).

très fraternel et où les relations entre Clara et sa belle-sœur Catharine – symboliquement assassinée par son mari Theodore dans le lit de Clara – vont bien au-delà de la simple affection sororale⁵⁷. L'inceste, cette transgression du tabou premier, est également au cœur d'*Edgar Huntly*. Le nombre de perversions et de déviances, cannibalisme, algolagnie, viol, nécrophilie, homosexualité, inceste, présentes dans ces romans atteste la révolte contre l'autorité, le reniement de valeurs auxquelles on ne croit plus guère. Cela reflète les traits névrotiques et érotiques de l'époque et constitue aussi un moyen inoffensif et cathartique par lequel peut s'exprimer la cruauté présente en chacun de nous. La transgression des interdits va ainsi devenir l'une des caractéristiques du héros : « le héros n'est plus celui qui tue des dragons ou construit des châteaux en une nuit: il est celui qui va ou veut aller jusqu'au bout du désir, celui qui transgresse le plus absolu des interdits » (Lévy 152).

La transformation est aussi un franchissement figuratif des frontières : ce qui était A devient B, la frontière entre les deux s'estompant. Ainsi par exemple, les animaux dans *Edgar Huntly* ne sont pas d'une espèce bien définie : les chiens de Deb sont à l'intersection de deux espèces, chien et loup, « of the Indian or wolf species » (*Edgar Huntly* 207). De plus, tout le lexique qui les décrit se rattache à l'anthropomorphisme : « they were her *servants* and *protectors*, and *attended* her person or guarded her threshold, *agreeably* to her directions. [...] To the rest of mankind they were *aliens* or *enemies*. [...] They would *suffer* none to approach » (*Edgar Huntly* 207, c'est moi qui souligne). Les animaux du roman sont généralement considérés comme des extensions symboliques de l'état psychologique d'Edgar ; plus Edgar progresse dans la *wilderness*, plus il se rapproche de l'animal. Inversement, plus il se rapproche des lieux habités par les humains, plus il redevient civilisé. Les animaux ne sont pas les seuls à passer d'une espèce à une autre, Clithero Edny est un mélange d'immigré irlandais, d'habitant du Nouveau Monde, d'indigène et aussi de sauvage, voire de loup-garou. Alors qu'il n'est dans le pays que depuis six mois, il s'avère capable de retrouver son chemin dans la forêt avec l'habileté d'un indigène. Edgar est constamment étonné par sa capacité quasi surnaturelle de s'orienter dans

⁵⁷ « Clearly, the crossing of borders—those of class, gender, and family, at least—is a troubling issue that persists throughout this novel » (Wieland xxv).

la *wilderness*. La première description faite de lui l'apparente au sauvage, à l'Indien et cette impression initiale est renforcée par l'illusion de sa transformation en panthère (*Edgar Huntly* 20-21). Edgar lui-même transgresse des frontières, devenant de plus en plus sauvage à mesure qu'il s'enfonce dans la *wilderness*, passant du non-violent au tueur de panthère et d'Indien (Hinds 330-32). Edgar abat la panthère et la mange, sans une once de culpabilité et même avec un appétit féroce. Il mange la panthère, il devient sauvage comme elle. « When Edgar eats of the beast, this is the cannibalistic ritual by which the slayer ingests the qualities of his foe » (Hughes 186). La mort symbolique d'Edgar puis sa renaissance constituent un autre défi aux lois naturelles. Edgar se réveille dans la grotte, à demi-nu. Il est encore presque inconscient, étant rené dans un état primitif : le premier objet qui lui tombe sous la main est un tomahawk indien et l'une de ses premières sensations une faim bestiale qui réclame du sang: « 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 » (*Edgar Huntly* 164). Après avoir tué la bête sauvage de son tomahawk (arme primitive) et en avoir dévoré la chair crue, Edgar est ramené à un état sauvage dont il se détourne avec dégoût et avec horreur. Il se décide alors à entamer son long voyage de retour vers la civilisation. La première étape consiste en une métamorphose : Edgar aperçoit à l'entrée de la grotte un groupe d'Indiens endormis et ce spectacle le rétablit dans son rôle premier : de sauvage, d'Indien, il redevient chasseur d'Indiens.

L'intrigue du roman elle-même est placée sous le signe de la substitution. *Edgar Huntly* commence comme une histoire policière (variante du genre de la quête) : un jeune homme de Pennsylvanie se lance à la recherche du meurtrier de son ami, quête qui se traduit par une série d'explorations qui l'amènent bien loin de son but initial. En fait, l'histoire policière s'achève brutalement avec le récit de la vie de Clithero : Edgar se rend compte qu'il s'était fourvoyé mais il ne cherche pas pour autant une autre piste pour trouver l'assassin de Waldegrave, il prend Clithero comme objet de sa nouvelle quête (Schulz 323-35). La curiosité première ressentie par Edgar envers les mystérieuses activités nocturnes de Clithero se mue d'abord en obsession puis en transformation. Comme Clithero, il devient somnam-

bule puis meurtrier, absorbé par l'histoire de l'Irlandais (Luciano 13). Au cours de ses pérégrinations, Edgar subit plusieurs morts symboliques et des épreuves qui rappellent celles des héros mythologiques. Ainsi l'image du labyrinthe et le mythe de Thésée sont omniprésents dans les épisodes de son périple dans la *wilderness* du Norwalk.

Le voyage archétypal

L'intrigue de nombreux romans gothiques reproduit le schéma essentiel du voyage archétypal du héros – séparation, initiation, retour. Le schéma de base représente le franchissement d'un seuil qui fait passer du monde ordinaire de la lumière et du jour à un monde inconnu où, après bien des difficultés, le héros parvient à trouver ce qu'il cherche, avant de franchir à nouveau le seuil pour apporter au monde ce savoir qu'il vient d'acquérir. Le passage du seuil magique symbolise une transition vers une sphère de renaissance. Le héros est englouti dans l'inconnu et semble disparaître. Dans *Edgar Huntly*, le seuil magique est l'entrée de la grotte (*mouth of the cavern, mouth of the cave* à la connotation explicite) et la récurrence du verbe *plunge* n'a rien de gratuit : « He then proceeded to remove the stalks, which [...] concealed the mouth of a cavern. He plunged into the darkness, and in a few moments, his steps were heard no more ! » (19). Cette caverne est précédée, bien entendu, par un labyrinthe : « It was a maze, oblique, circuitous, upward and downward, in a degree which only could take place in a region so remarkably irregular in surface, so abounding with hillocks and steeps and pits and brooks, as *Solesbury* » (23). Une fois le seuil franchi, le héros est soumis à une série d'épreuves. Edgar est prisonnier d'une région inhospitalière, infestée de bêtes sauvages — panthères et Indiens — et aride : « I did not immediately recollect that to subsist in this desert was impossible. Nuts were the only fruit it produced, and these were inadequate to sustain human life » (95). Il est soumis à diverses tentations : victime de la faim et de la soif, il envisage l'auto-cannibalisme puis, assailli par le froid et par la peur, s'imaginant enterré vivant ou prisonnier d'un tyran et condamné à une mort lente et atroce, il pense au suicide (164). Attaqué par une panthère, il oublie son horreur de la violence

(124) pour se muer en chasseur impitoyable et étonnamment habile. Rien de surprenant à cette transformation de l'homme en bête, le péché, le désordre, la confusion, l'oubli de Dieu, sont liés à la *selva oscura*, la forêt obscure de Dante. Elle symbolise le monde privé de la lumière divine, le monde « où le soleil se tait » (Dante 27), et la *wilderness* du roman américain est par définition l'Ouest sauvage où entraîne le diable⁵⁸, lieu privé de la lumière de Dieu. Elle a un statut ambigu, tantôt enfer, tantôt paradis, lieu paradoxal de la transgression et de la rédemption, espace sauvage et espace sacré. Le « *wild-deor-nes* » du vieil anglais désigne les forêts de ténèbres peuplées de bêtes sauvages, le chaos primitif, mais aussi le désert où le peuple hébreu a vécu son expérience spirituelle, lieu de la révélation. La *wilderness* d'*Edgar Huntly* représente la nature sauvage, la terre primitive, l'étendue ténébreuse de la *selva* où le héros retrouve le sauvage enfoui en lui-même. La forêt, pour Jung, « incarne le côté sombre, inconscient, le lieu où l'on rencontre ses animaux et ses projections intérieurs » (Jung 30). Inexorablement, inéluctablement, le sauvage tapi au fond de chacun ressurgit, en particulier au contact du sublime de la nature. Cet endroit sauvage correspond à une période d'égarement moral et intellectuel: « la voie droite a disparu ». La forêt du désordre mental et de l'égarement moral est labyrinthique, inextricable, effrayante : « [t]he soul of man is a dark vast forest, with wild life in it » (Lawrence 17). On songe ici aux profondeurs de l'inconscient, que la conscience ne peut pénétrer qu'après de longs détours ou une intense concentration. Plus le voyage est difficile, plus les obstacles sont nombreux, plus l'individu se transforme et plus il acquiert un nouveau moi.

Avant de pouvoir accéder à une nouvelle identité, Edgar doit abandonner son moi ancien, laisser derrière lui son passé. Symboliquement, il doit se dépouiller de son manteau avant de franchir le pont de fortune qu'il a fabriqué avec un tronc d'arbre (*Edgar Huntly* 123). L'expérience initiatique vécue par Edgar dans ce lieu magique qu'est la grotte – *topos* des romans gothiques et modèle de la matrice – matérialise le *regressus ad uterum* défini par Mircea Eliade. Par sa nature centrale, la caverne est le lieu de l'origine et de la renaissance, ainsi que de l'initiation, engendrée par les épreuves du labyrinthe. Edgar symboliquement meurt deux fois et ressuscite deux fois. Ce

⁵⁸ « driven of the devil into the wilderness » (Luke 8. 29).

décor architectural nécessaire à la création d'une atmosphère de terreur, relayé par le décor naturel sublime, est un des outils du suspens et symbolise les labyrinthes de l'inconscient, la descente dans les précipices vertigineux incarnant la plongée dans les méandres de la psyché. Les sentiers étroits et compliqués qu'emprunte Edgar dans sa poursuite de Clithero, les rochers infranchissables auxquels il se heurte, sont la projection de ses perplexités et de ses angoisses intérieures, la transposition, sur le mode architectural, d'une inquiétude et d'un malaise. Nul hasard dans la configuration de la *wilderness* dont Edgar est prisonnier : « Canst thou imagine a space, somewhat circular, about six miles in diameter, and exhibiting a perpetual and intricate variety of craggy eminences and deep dells ? The hollows are single, and walled around by cliffs, ever varying in shape and height, and have seldom any perceptible communication with each other » (96). Le *Norwalk* reproduit le dessin du labyrinthe tel qu'il figure dans les églises ou dans les jardins, la spirale symbolisant le chemin vers le centre, le cordon ombilical, le fil de l'existence. En fait, les motifs récurrents appartenant au gothique et au fantastique sont autant d'archétypes, présents dans les mythes de fondation, d'initiation et de régénération de nombreux peuples.

L'ancre, cavité sombre, région souterraine aux limites invisibles, abîme redoutable, qu'habitent et d'où surgissent des monstres et des bêtes sauvages, est un symbole de l'inconscient et de ses dangers. La caverne symbolise le lieu de l'identification, c'est-à-dire le processus d'intériorisation psychologique suivant lequel l'individu devient lui-même et parvient à la maturité. Ces récits d'expérience initiatique ont une résonance particulièrement moderne. Freud, passionné par toute sorte de littérature, souligne la place primordiale des écrivains⁵⁹. Les oeuvres d'art sont des productions imaginaires de l'esprit, destinées à satisfaire les désirs inassouvis. Les scènes de violence qui jalonnent les romans gothiques pourraient être interprétées comme la libération des pulsions instinctives refoulées. Le voyage gothique est bien un voyage au cœur de l'inconscient. Le passage du seuil magique, les épreuves du labyrinthe et de la caverne, figurent la transition vers

⁵⁹ « Poètes et romanciers nous sont de précieux alliés, et leur témoignage doit être estimé très haut, car ils connaissent entre ciel et terre bien des choses que notre sagesse scolaire ne saurait encore rêver. Ils sont dans la connaissance de la psyché nos maîtres à nous, hommes vulgaires, parce qu'ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science » (Freud : 1907 127).

une sphère de renaissance. Le parcours initiatique d'Edgar suit une progression architecturale : de la grotte à l'auberge, en passant par la hutte de l'Indienne et par la maison de Selby. Edgar parviendrait à la maturité après la scène de carnage chez Deb, en occupant successivement, lors de son retour de la *wilderness* vers la « civilisation », trois demeures de plus en plus « civilisées » (Berthold 127-38). Cependant, il est légitime de douter de la réalité de sa régénération. Le moi caché est fondamentalement hostile à la civilisation et à l'éducation. Comme le prouve l'expérience d'Edgar dans la grotte du Norwalk, le moi caché est un tueur. Il n'est pas innocent sans doute que le premier texte (perdu) de Brown s'intitule « The Man Unknown to Himself » ni que les vers cités en épigraphe de son premier roman, *Wieland*, concluent au danger du labyrinthe : « Good is a forth-right journey still, / And mazy paths but lead to ill ».

La quête identitaire du héros, figuration de la quête d'identité nationale

Dans le roman de Brown, saturé d'images de la conscience divisée, Edgar poursuit Clithero, son double qui représente le côté obscur de sa personnalité, mû par des pulsions irrésistibles, préférant la nuit et la solitude, lancé dans un voyage cauchemardesque au cœur de l'inconscient. Sa recherche incessante de Clithero dans une nature hostile et désertique représente sa quête identitaire, à l'intérieur de son esprit et de son âme.⁶⁰ Cependant, ainsi que le fait remarquer Paul-Gabriel Boucé: « N'en déplaise aux abstracteurs de quintessence pseudo-critique, il est impossible de couper une œuvre littéraire ou artistique de son tissu historique, et cela tout particulièrement au XVIIIe siècle » (Boucé 8). Le gothique, comme tout discours littéraire, doit être replacé dans son contexte historique.⁶¹ Brown donne comme sous-titre à son premier roman, *Wieland* (1798), « An American Tale, » et toute son œuvre a pour cadre les États-Unis. Le parcours identitaire du héros est la représentation métonymique de la quête identitaire nationale de la république

⁶⁰ « His search for the guilty Clithero is an unconscious search for his guilty self » (Slotkin 389).

⁶¹ « The Gothic needs to be historicized; to read it out of cultural context is to misread it » (Goddu 2).

américaine⁶². Edgar, illustrant bien l'esprit de l'*Alien Friends Act*, est résolu à trouver l'identité de la mystérieuse apparition qu'il a aperçue une nuit près de l'orme. L'odyssée d'Edgar commence par le spectacle du corps à moitié nu de Clithero, aperçu au clair de lune. La tenue de l'Irlandais, faite pour appeler l'image de l'Indien, révèle la logique de substitution à l'œuvre dans le roman : d'immigrant irlandais en Indien⁶³. Le Rêve américain de pureté et d'espoir est terni par l'interrogation sur le moi caché de l'individu. L'Amérique est semblable à un adolescent, déchiré par ses contradictions : « The nation, in short, resembled an adolescent torn between alternatives, fondly recalling, yet rebuking, her past ; discovering, yet denying, her dangerous propensities ; looking hopefully but anxiously toward the future » (Christophersen: 1993 15). Si la jeune république s'enorgueillit des libertés qu'elle a obtenues, elle craint aussi celles qu'elle a prises (religieuses comme politiques). L'Amérique est une nation d'immigrants qui cherchent à fuir leur existence antérieure et à se forger une nouvelle identité : « They came largely to get *away*—that most simple of motives. To get away. Away from what? In the long run, away from themselves. Away from everything. That's why most people have come to America and still do come. To get away from everything they are and have been » (Lawrence 9). Cette quête d'identité passe par la définition et par l'exorcisation de l'étranger⁶⁴. Comment reconnaître l'autre, comment distinguer le citoyen américain de l'étranger ? Edgar manque payer de sa vie cette quasi-impossibilité de prouver son identité. Laissé pour mort lors d'une bataille acharnée à la cabane de Queen Mab, Edgar revient à lui — seconde renaissance — coloré en rouge : « My head had reposed upon the breast of him whom I had shot in this part of his body. The blood had ceased to ooze from the wound, but my dishevelled locks were matted and steeped in that gore which overflowed and choaked up the orifice » (*Edgar Huntly* 197). Rouge de sang, à moitié nu, il est pris pour un Indien et se fait tirer dessus par une troupe de Blancs que lui-même croit être des Indiens, illustration frappante du cauchemar

⁶² « The question of identity in *Edgar Huntly* is importantly national rather than (generally) human or (particularly) individual » (Gardner 429).

⁶³ « Deriving its terms from the debates surrounding the Alien and Sedition Acts, *Edgar Huntly* describes how the act of exorcising from the land the alien (be she or he Indian or, as we shall see, Irish) allows American identity to come into existence » (Gardner 430).

⁶⁴ « constructing and exorcising the alien is the precondition of a national identity. Without the alien, there is no American » (Gardner 432).

de la nation : dans l'impossibilité de déterminer qui est étranger, le pays se transforme en un monde où le père tire sur le fils, l'ami sur l'ami, sans que l'on puisse reconnaître le sauvage de l'« Euro-Américain », le citoyen de l'étranger. C'est par la langue et par les mots qu'Edgar parvient à prouver son identité (*Edgar Huntly* 236-37), de la même façon que dans les *Alien and Sedition Acts*, c'est finalement sur les écrits et sur les paroles d'un individu que se fonde son identité. Les animaux et les Indiens du roman sont privés de la parole. Ce qui prouve en fin de compte l'identité américaine d'Edgar, c'est qu'il retrouve la société, tandis que Clithero, l'étranger, l'Irlandais, renonce à la civilisation pour mener une existence sauvage, pour devenir Indien. Mais la menace est toujours présente, la frontière entre Indien et Américain est toujours provisoire et doit constamment être renforcée. Le meurtre par Edgar du bébé de Mrs Lorimer l'atteste : cette scène semble tout droit sortie des récits d'atrocités indiennes populaires dans les années 1790, dans lesquels le « sauvage » arrache l'enfant du ventre de sa mère. L'étiquette de « sauvage » reste toujours attachée à Edgar. Chez Brown, l'étranger devient l'Indien et c'est cette transformation qui constitue le moyen par lequel on identifie l'étranger. C'est en chassant l'étranger de la nation que le citoyen se distingue de cet étranger auquel il ressemble tant (Gardner 453). La chasse à l'étranger procure au citoyen le moyen de prouver son américanité, comme l'illustre le poème de Humphrey Marshall, « The Aliens : A Patriotic Poem » (1798) : « The wicked, they will hunt around, / And with the citizens, they will join, / Until all those, are surely found, / Who against the common weal combine ».

Dans le gothique de Brown, le *villain* est autre, étranger, voire étrange, par ses origines et par sa religion. Carwin, le *villain* de *Wieland*, est présenté comme différent, racialement, à l'opposé des origines allemandes, protestantes des *Wieland*. Dans la suite du roman, *Memoirs of Carwin, the Biloquist*, où Brown retrace la vie de son scélérat, l'on apprend que Carwin a vécu en Espagne dont il a facilement adopté la langue, les coutumes et la religion catholique. Les premières descriptions que fait de lui Clara sont révélatrices d'une différence absolue (*Wieland* 46) et ce qui frappe particulièrement la jeune fille, ce sont les yeux de Carwin, « lustrously black, and possessing [...] a radiance inexpressibly serene and potent » (*Wieland* 49), le regard étant essentiel dans la construction du fantas-

tique⁶⁵. Dans *Wieland*, les voix mystérieuses qui sèment le doute puis la folie, sont émises par ce *villain* dont on apprend bientôt qu'il est aussi étranger. Dans *Edgar Huntly*, le catalyseur est l'intrusion de l'étranger, Clithero, d'abord pris pour un Indien puis identifié comme Irlandais. Mais cet autre s'avère être le double du protagoniste, la quête identitaire de l'individu menant à la fragmentation et à la transformation du Moi en son double⁶⁶. L'homme est un être divisé dont la personnalité recèle des zones d'ombre. Ce dédoublement — représentation de l'éternelle lutte du Bien et du Mal en chaque individu — est annoncé aussi par la ventriloquie dans *Wieland* (1798)⁶⁷. Le questionnement sur le double vient jeter une ombre menaçante et les images gothiques en Amérique suggèrent l'attraction et la répulsion d'une histoire monstrueuse, le désir de connaître la réalité traumatisante de l'être américain et pourtant la fuite devant cette connaissance insupportable et éloignée. La culpabilité est au centre de la conscience américaine, hantée par le péché et par la mort. Pour les puritains, l'individu est flétri et doit consacrer sa vie entière à sa rédemption. Les romans gothiques américains révèlent cette hantise névrotique de quelque crime de famille. Les personnages sont vaincus par la malédiction engendrée par le crime originel, ce crime primordial envers les esclaves noirs et également envers les Indiens. La terreur de la faute est au cœur du roman américain et la phobie de la souillure imprègne toute la littérature américaine. Le gothique américain est une plongée dans le refoulé, descente vertigineuse dans les précipices et dans les méandres labyrinthiques de la psyché. Les plaisirs pervers qui deviennent conventionnels du gothique sont en fait universels et suggèrent la présence du double, de l'Autre, tapi dans l'ombre, banni du conscient mais bien déterminé à revenir à la surface. Dans le mode gothique, le dédoublement, la fragmentation constituent l'essence du moi, en opposition aux théories de Locke pour qui « it is an empirical absurdity to suppose that man has a double identity ».

⁶⁵ « Toute apparition d'un élément surnaturel est accompagnée par l'introduction parallèle d'un élément appartenant au domaine du regard » (Todorov 127).

⁶⁶ « Each character's quest for identity, whether active or passive, leads to the fragmentation and metamorphosis of the self into its own double and the disintegration of the integrity of the self, the loss of the distinction between self and Other » (Day 23).

⁶⁷ « Ce don de biloquisme suggère la nature double de l'être humain, parce qu'il est possible de lire dans la création de ce personnage un écho à la thématique centrale de la division de la psyché » (Amfreville 50).

Charles Brockden Brown, écrivain des frontières

Charles Brockden Brown souhaite que l'Amérique constitue le cadre de ses romans. Il précise dans l'avertissement de son premier roman, *Wieland or the Transformation* (1798), que « most readers will probably recollect an authentic case, remarkably similar to that of Wieland » (*Wieland* 3) et, dans la préface d'*Edgar Huntly*, il rédige ce que certains ont appelé un manifeste de l'américanité, prétendant rejeter les « puerile superstition and exploded manners, Gothic castles and chimeras » car, affirme-t-il, « 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 » (*Edgar Huntly* 4). Il n'est en rien étonnant que le gothique — expression d'une insatisfaction et défi aux normes rationnelles de l'époque — s'implante en Amérique. Les certitudes de cette jeune république à l'optimisme rayonnant rappellent le triomphe de l'équilibre et de la modération en Grande-Bretagne après la Révolution de 1688. De même que cette atmosphère optimiste se voit troublée par une certaine inquiétude, le Rêve américain est assombri, mis en péril par ces menaces de complots⁶⁸. Mais en traversant l'Atlantique et en s'implantant en Amérique, le gothique doit évoluer, s'adapter à son nouveau sol. L'écriture de Brown dans *Edgar Huntly* est aussi un moyen de résoudre une crise littéraire⁶⁹. Les descriptions faites par Brown du paysage américain sont plus proches d'un tableau de Salvator Rosa que d'un endroit réel, il se réfère aux principes énoncés par Burke et par Gilpin et utilisés par des auteurs comme Radcliffe⁷⁰. Ce qui fait le caractère américain de l'utilisation du paysage chez Brown, c'est non sa précision topographique mais sa charge symbolique: le paysage du Norwalk est la représentation

⁶⁸ « In the aftermath of their own Revolution, in a time of political dissent and countering oppression both within the land and abroad, American novelists, too, summoned hell to their fictive aid and found in the Gothic mode an apt formulation for their own disquietude » (Davidson 219).

⁶⁹ « The 'wilder maze' of Huntly's frontier wanderings symbolizes the aesthetic and epistemological dilemma of the early American writer caught between Old World and New, civilization and wilderness, traditional English ideas of the novel and his own desire for a native fiction » (Berthold 72).

⁷⁰ « When he does describe it [the American scene], he does so almost invariably in terms of the eighteenth-century aesthetics of the sublime and of the picturesque » (Bernard 235).

du paysage mental d'Edgar⁷¹. De plus, la vision pittoresque européenne fait place à une vision pittoresque américaine dans la mesure où, dans ce nouvel environnement, hostile et menaçant, la survie de l'homme est en jeu. Il y a déplacement de l'objet de la terreur gothique, là où le gothique anglais s'intéresse à la terreur physique, le gothique américain se préoccupe de la terreur mentale.⁷² La renaissance implique le changement, car la transformation est la condition même de la survie. « Tout se transforme, rien ne meurt, » dit Ovide⁷³. Si, en l'absence d'une architecture médiévale, il peut paraître abusif d'appliquer le terme « gothique » à ces romans, on peut néanmoins redonner à cette épithète son sens premier de « barbare », non civilisé. En Amérique, dans les romans de Charles Brockden Brown, de Hawthorne ou autres Faulkner, est gothique surtout ce qui relève de la *wilderness* et de la part primitive, inconsciente et ténébreuse de l'individu. Ici, le gothique est plongée terrifiante dans le refoulé. En ce sens, si le gothique est bien hypotexte fantastique, il est légitime de le considérer aussi comme hypotexte freudien.

Elizabeth Durot-Boucé⁷⁴

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

⁷¹ « What else is all this landscape but a symbolic representation of the book's conflict, a landscape of mind, a geography of Huntly's mental breakdown, a topographical interplay between Huntly's ego and alter-ego, conscious and subconscious? » (Bernard 247).

⁷² « While the English Gothic had dealt with physical terror and social horror, the American Gothic would concentrate on mental terror and moral horror. Such concentration [...] made it a vehicle for ideas, particularly problems of self » (Frank xii).

⁷³ « Tout se transforme, rien ne meurt. Le souffle de la vie est vagabond : il vient de là ici, d'ici va là, et se fixe dans les corps à son gré ...car ce qui fut un instant auparavant est déjà loin, ce qui n'avait jamais été est, et tout instant de la durée est une création nouvelle » (Ovide 375-76).

⁷⁴ Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle (France).

- Amfreville, Marc, « L'écriture de la subjectivité, » *Profils Américains* 11 (1999) : 47-66.
- Beresniak, Daniel, *Le Voyage initiatique*, Paris : Montorgueil, 1991.
- Brown, Charles Brockden, *Wieland, or the Transformation* (1798), Oxford : Oxford University Press, 1998.
- , *Edgar Huntly or Memoirs of a Sleep-Walker* (1799), Kent and London : Kent State University Press, 1990.
- Bernard, Kenneth, « Charles Brockden Brown and the Sublime, » *The Personalist* 45, 1964, 235-49.
- Berthold, Dennis, "Charles Brockden Brown, *Edgar Huntly*, and the Origins of the American Picturesque," *William and Mary Quarterly*, 1984, 62-84.
- Boucé, Paul-Gabriel. *Contraintes et libertés dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle*, éd. P.-G. Boucé, Paris : Publications de la Sorbonne, 1988.
- Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces* (1949), New York : Princeton University Press, 1968.
- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris: Corti, 1951.
- Christophersen, Bill, *The Apparition in the Glass : Charles Brockden Brown's American Gothic*, Athens / London : University of Georgia Press, 1993.
- , "Charles Brockden Brown, Enthusiasm and the Ghost of William Penn," *Profils Américains* 11, 1999, 135-47.
- Dante, *La Divine comédie*. 1314. Éd. Jacqueline Risset, Paris: Flammarion, 1992.
- Davidson, Cathy, *Revolution and the Word : The Rise of the Novel in America*, New York : Oxford University Press, 1986.
- Day, William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire : A Study of Gothic Fantasy*, Chicago : University of Chicago Press, 1985.
- Delamotte, Eugenia C., *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, New York / Oxford : Oxford University Press, 1990.
- Dickinson, Emily, *Poems*, Cambridge: Harvard University Press, 1955.
- Didier, Béatrice, « La Révolution dans le roman noir, » *Romanica Wratislaviensis* 35, Acta Universitatis Wratislaviensis 1246, Paris : A. G. Nizet, 1992, 41-48.
- Elliott, Emory, *Revolutionary Writers: Literature and Authority in the New Republic 1725-1810*, Oxford : Oxford University Press, 1982.

- Frank, Frederick S. *Through the Pale Door : A Guide to and and through the American Gothic*, New York / Westport / London : Greenwood Press, 1990.
- Freud, Sigmund, *Délire et rêves dans la 'Gradiva' de Jensen* (1907), Paris : Gallimard NRF, 1971.
- , *Cinq psychanalyses*, Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Gardner, Jared, "Alien Nation : Edgar Huntly's Savage Awakening," *American Literature* 66, 1994, 429-61.
- Goddu, Teresa A., *Gothic America: Narrative, History and Nation*, New York : Columbia University Press, 1997.
- Grabo, Norman S., *The Coincidental Art of Charles Brockden Brown*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1981.
- Gross, Louis S., *Redefining the American Gothic, From Wieland to Day of the Dead*, Ann Harbor/London : UMI Research Press, 1989.
- Hinds, Elizabeth Jane Wall, *Private Property: Charles Brockden Brown's Gendered Economics of Virtue*, Newark : University of Delaware Press, 1997.
- Hinds, Janie, "Animals, Indians, and Postcolonial Desire in Charles Brockden Brown's *Edgar Huntly*," *Early American Literature* 39, 2004, 323-55.
- Huddleston, Eugene L., "Topographical Poetry in the Early National Period," *American Literature* 38, 1966, 303-22.
- Hughes, Philip Russell, "Archetypal Patterns in *Edgar Huntly*," *SN* 5, 1973, 176-90.
- Jung, Carl Gustav, *Les Rêves d'enfants, séminaires 1939-1941*. Tome 2. Paris : Albin Michel, 2004.
- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, London and New York : Routledge, 1995.
- Lawrence, David Herbert, *Studies in Classic American Literature* (1923), Harmondsworth : Penguin, 1977.
- Levine, Robert S., *Conspiracy and Romance : Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lévy, Maurice, « Lecture plurielle du *Château d'Otrante*, » *La Mort, le fantastique, le surnaturel du XVIIe siècle à l'époque romantique*, éd. Michèle Plaisant, Lille : Presses Universitaires de Lille, 1979, 149-53.
- Lovecraft, Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature* (1927), New York : Dover, 1973.
- Luciano, Dana, " 'Perverse Nature': *Edgar Huntly* and the Novel's Reproductive Disorders," *American Literature* 70, 1998.

- McLoughlin, William G., *Revivals, Awakenings, and Reform*, Chicago : University of Chicago Press, 1978.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris : Garnier-Flammarion, 1966.
- Pétillon, Pierre-Yves, *L'Europe aux anciens parapets*, Paris : Seuil, 1986.
- Radcliffe, Ann, *A Sicilian Romance*, ed. Alison Milbank (1790), Oxford : Oxford University Press, 1993.
- Ringe, Donald A., *American Gothic ; Imagination and Reason in Nineteenth-Century Fiction*, Lexington : Kentucky University Press, 1982.
- Schulz, Dieter, "Edgar Huntly as Quest Romance," *American Literature* 43, 1971, 323-35.
- Slotkin, Richard, *Regeneration through Violence, the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middleton : Wesleyan University Press, 1973.
- Soupel, Serge, « D'un archétype à l'autre: *The Mysteries of Udolpho* et *Robinson Crusoe*. » *BSEAA XVII-XVIII* 43, 1996.
- Terramorsi, Bernard, *Le Mauvais rêve américain : les origines du Fantastique et le Fantastique des origines aux États-Unis*, Paris : l'Harmattan, 1994.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970.
- Toles, George, « Charting the Hidden Landscape : *Edgar Huntly* », *Early American Literature* 16, 1981, 133-53.
- Vax, Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris : Presses Universitaires de France, 1965.
- Watts, Steven, *The Republic Reborn : War and the Making of Liberal America, 1790-1820*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

