



HAL
open science

”Living or dead, the prize that I have in view shall be mine” Ou le discours féministe chez Charles Brockden Brown

Camille Gippa

► **To cite this version:**

Camille Gippa. ”Living or dead, the prize that I have in view shall be mine” Ou le discours féministe chez Charles Brockden Brown. Littératures. 2013. dumas-00932004

HAL Id: dumas-00932004

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00932004>

Submitted on 16 Jan 2014

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.

**« Living or dead, the
prize that I have in view
shall be mine »
Ou le discours féministe chez
Charles Brockden Brown**

**Nom : GIPPA
Prénom : Camille**

UFR de Langues

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits - Mention Très Bien (18)

Sous la direction de **Mme Claire MANIEZ**

Année universitaire 2012-2013



**« Living or dead, the
prize that I have in view
shall be mine »
Ou le discours féministe chez
Charles Brockden Brown**

**Nom : GIPPA
Prénom : Camille**

UFR de Langues

Mémoire de master 2 recherche - 30 crédits - Mention Très Bien (18)

Sous la direction de **Mme Claire MANIEZ**

Année universitaire 2012-2013

« The time has come to think about sex »

(Rubin : 2377)

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de mémoire, Mme Claire Maniez, qui, pour la deuxième année consécutive, a su me guider dans la rédaction de cette étude. Votre grande disponibilité, votre connaissance de mon mode de fonctionnement et votre engagement tout au long de ce semestre ont été plus qu'appréciables. Grâce à votre soutien dans le choix du sujet et vos directives et conseils à chacun de nos rendez-vous, j'ai eu la chance d'avancer dans ma rédaction avec confiance.

Je souhaite également remercier ma maman, Françoise Gippa, pour ses nombreuses relectures et pour sa patience, qui m'ont toujours permis de me recentrer vers l'essentiel. L'intérêt de mes deux parents pour ce mémoire a été d'un grand soutien.

Il me tient aussi à cœur de remercier M. Gérard Manent, enseignant en classe préparatoire au lycée Berthollet, qui m'a donné le goût des lectures féministes ; Mlle Sarah Ames, de l'université d'Edimbourg, qui m'a fait découvrir le monde de Charles Brockden Brown ; et Mlle Juliette Dorotte qui, après son intervention à la conférence sur l'Antiquité en littérature à Stendhal, m'a donné des conseils de lecture sur Charles Brockden Brown et m'a fait part de son intérêt pour mon sujet dès mes débuts.

Enfin, je remercie Mme Delmas et Mme Bertonèche pour leur intérêt et pour avoir accepté d'être mes jurys pour la soutenance.

Sommaire

INTRODUCTION	7
<i>Deux romans au genre mal défini</i>	8
<i>Sexe – Genre ou Sexualité</i>	12
<i>Quel lien entre théorie féministe et littérature américaine ?</i>	14
CHAPITRE 1 : LE SEXE COMME GENRE ; DEFINITION DE CONVENTIONS SOCIALES, MENACE DE L'ORDRE ETABLI	16
INTRODUCTION	17
I : LES FIGURES DU PERE ET DE LA MERE : ABSENCE, MORT OU HANDICAP	18
<i>Introduction</i>	18
<i>Le père</i>	19
<i>La mère</i>	20
<i>Ce qui ressort de cette première approche</i>	22
II : LE « MASCULIN » FACE AU « FEMININ » ; SOIT L'OPPOSITION ENTRE UN TENTATEUR ET UNE VICTIME	23
<i>Introduction</i>	23
<i>Les figures masculines</i>	24
<i>Les figures féminines</i>	29
III : CHARLES BROCKDEN BROWN, CLARA WIELAND OU SOPHIA COURTLAND ?	37
<i>Deux regards féminins sous une plume masculine</i>	37
<i>Un narrataire ambigu</i>	41
<i>Ce qui en découle</i>	44
CHAPITRE 2 : LE SEXE COMME SEXUALITE ; RECHERCHE DE L'IDENTITE PAR LA TRANSGRESSION DES NORMES	46
INTRODUCTION	47
I : LA TRANSGRESSION HETEROSEXUELLE	49
<i>Introduction</i>	49
<i>Transgressions sexuelles mineures</i>	49
<i>Transgressions sexuelles majeures</i>	55
II : LA TRANSGRESSION HOMOSEXUELLE	61
<i>Introduction</i>	61
<i>Un triangle amoureux dans Ormond : Martinette-Constantia-Sophia</i>	61
<i>Inceste et homosexualité dans Wieland : Clara, Catharine et Louisa</i>	68
III : DANGERS DE LA TRANSGRESSION SEXUELLE	72
<i>Introduction</i>	72
<i>Folie, meurtre et libido</i>	73
<i>Clara meurtrière, une théorie de lecture</i>	76
CHAPITRE 3 : CONFLIT ENTRE SEXE-SEXUALITE ET SEXE-GENRE ; APPARENTE SOUMISSION ET TRANSGRESSIONS IMPLICITES	79
INTRODUCTION	80
I : UN TISSU CONVENTIONNEL	81
<i>Introduction</i>	81
<i>Le thème du suicide dans Wieland</i>	81
<i>Le thème du suicide dans Ormond</i>	83
II : RESOLUTION CONVENTIONNELLE	85

<i>Introduction</i>	85
<i>Norme sociale : le mariage en ligne de mire</i>	85
<i>Norme géographique : l'Europe comme solution</i>	87
III : UNE FIN AUX APPARENCES TROMPEUSES	89
<i>Introduction</i>	89
<i>Le canif, une arme en question</i>	89
<i>L'Europe, un continent pas si traditionnel</i>	91
CONCLUSION	95
BIBLIOGRAPHIE :	99

Table des annexes

ANNEXE 1 RESUME DES ŒUVRES	103
----------------------------------	-----

Introduction

Si, à la fin du XIX^{ème} siècle, « littérature française » et « littérature anglaise » sont des concepts bien établis du fait de leur histoire bien définie, il n'en est pas de même pour la littérature dite « américaine ». En effet, la figure de l'auteur américain reste simplement aux yeux des européens – alors « maîtres du monde », qu'il soit littéraire ou géopolitique – comme un reflet de leurs propres traditions. C'est là qu'intervient en pierre de touche la personne de Charles Brockden Brown. S'il n'est pas officiellement le premier américain à avoir écrit des romans, il n'en est pas moins considéré par beaucoup comme *la* figure tutélaire du roman américain, l'incarnation par excellence de *l'écrivain américain* : « If Brown deserves no other credit, he should be remembered at least as the inventor of the American writer, for he not only lived that role, but turned it into a myth, later developed by almost everyone who wrote about his career » (Fiedler : 145).

Charles Brockden Brown naît en janvier 1771 à Philadelphie dans une famille de commerçants Quakers¹. Il suit une éducation classique à la *Friend's Latin School of Philadelphia*. Après avoir brièvement enseigné au début des années 1790, il est envoyé par sa famille en stage de formation pour devenir avocat. Cependant, il quitte cette formation en 1793, ne retrouvant pas dans l'apprentissage de la loi l'apprentissage de la justice qu'il recherchait. C'est alors qu'il commence à s'adonner à l'écriture, ébauchant de nombreux écrits – en prose comme en vers – et finalement publiant son premier texte en 1798 : *Alcuin: A Dialogue*². Dans cette première œuvre, Brown se présente déjà comme un écrivain intéressé par la condition féminine, un intérêt qu'il poursuivra largement dans ses œuvres suivantes, s'inspirant d'auteurs européens, et surprenant son public : « As a student of both William Godwin and Mary Wollstonecraft, Brown took risks in his work – exploring potential roles for women beyond the widest fantasies of his female contemporaries » (Lewis 1996 : 170). A partir de 1798 commencent les années fastes de Brown : il publie huit romans en quatre ans, travaillant sans relâche à ses narrations. Parmi ces publications figurent ses quatre romans majeurs, tous publiés entre 1798 et 1799 : *Wieland*, *Ormond*, *Arthur Mervyn*, et *Edgar Huntly*. Ecrivain aujourd'hui oublié des programmes, il n'en reste pas moins l'une des influences majeures des grands classiques de la littérature américaine :

¹ « Membre d'un groupement religieux de tradition protestante, dit « Société des Amis » (Jeuge-Maynard. 01/06/2013. <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/quaker/65464?q=quaker#64721>>).

² Pour référence, consulter les pages x à xiv de l'introduction faite au roman *Ormond* par Barnard & Shapiro.

A cause de l'indéniable écho que la voix de Brown trouva chez des écrivains tels que Poe, Irving, Hawthorne, et, dans une moindre mesure, Cooper, l'écoute de ce – presque – premier auteur américain semble essentielle à la compréhension de la littérature des Etats-Unis au siècle dernier et projette même un éclairage indispensable sur le roman américain contemporain. (Amfreville : 10)

Aussi, nous nous proposons dans ce mémoire d'étudier deux de ces romans qui forgèrent les débuts de ce que l'on appelle aujourd'hui « littérature américaine ».

Deux romans au genre mal défini

Notre choix s'est porté sur les deux premiers romans de Charles Brockden Brown : *Wieland; or, the Transformation*, publié en 1798 et *Ormond; or the Secret Witness*, publié en 1799. Bien que les quatre romans phares de Brown soient largement considérés comme des romans gothiques, leur construction, et notamment celle des deux romans que nous étudierons, pose la question de l'unicité du genre littéraire. En effet, composés de plusieurs intrigues qui s'entremêlent et se réfléchissent, les romans de Brown sont des œuvres composites. On y retrouve une association de plusieurs genres, l'auteur s'inspirant des différentes formes du roman européen pour créer une atmosphère nouvelle à travers laquelle il peut faire passer les messages qui l'intéressent :

All of Brown's novels present sudden and initially disorienting breaks in their plotting and narrative development. These breaks tend to divide the narratives into seemingly irreconcilable parts (often halves, or binaries), to suggest contending or contradictory energies, to heighten the reader's awareness of the limitations of the narrator's point of view [...]. As a result of such breaks, *Wieland* shifts from a tale about a lower-class wanderer and mysterious voices at a wealthy estate, to a terrifying account of insanity and patriarchal family murder. (Barnard & Shapiro : xli-ii)

Ainsi, l'intérêt n'est plus de définir nos deux romans comme se rangeant dans la case d'un genre en particulier – on ne cherche par exemple plus à prouver que ce sont des romans gothiques ou non – mais bien plutôt de présenter les différentes influences qui les traversent et leur donnent ce statut d'œuvres littéraires fondatrices qu'on leur reconnaît. On peut ainsi voir que les romans de Brown suivent à la fois l'influence du roman historique, du roman sensible³, du *Bildungsroman*, et, bien sûr, du roman gothique.

³ Par « roman sensible » je souhaite définir le genre, appelé « sentimental novel » en anglais, et le courant qui traverse le XVIII^{ème} siècle britannique et appelé « Sensibility ». Ce genre et ce courant demandent à leur lecteur de s'identifier parfaitement au personnage principal de l'œuvre pour ressentir à travers lui. Ce

Romans historiques en effet, puisque Brown se base sur des réalités dont il a été témoin, et qu'il présente comme sous-tendant les intrigues des romans :

Brown's novels combine elements of history and fiction, placing his characters in situations of social and historical distress as a means of engaging a wider audience into considerations of progressive behavior. His novels explore how contemporary subjects [...] respond to damaging social conditions caused by defects in dominant ideas and practices. (Barnard & Shapiro : xvii)

Ainsi, dans *Ormond*, les références historiques sont nombreuses : tout d'abord, l'héroïne, Constantia, est plongée dans l'horreur de l'épidémie de fièvre jaune qui dévaste Philadelphie en 1793, elle fait ensuite la connaissance de soldats se réadaptant à la vie de famille après la guerre d'indépendance, et se fait également conter les scènes de violence du théâtre de la révolution française, montrant ainsi comment les éléments historiques – locaux ou internationaux – ont une influence sur son évolution au cours du roman. Dans *Wieland*, les références historiques sont moins courantes, mais quelques remarques de l'héroïne, Clara, nous rappelle que le monde extérieur – la guerre, les indiens – n'est pas si loin et que, même de façon implicite, il a une certaine influence sur les vies de nos personnages :

Six years of uninterrupted happiness had rolled away, 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. The Indians were repulsed on the one side, and Canada was conquered on the other. (Brown 1798 : 24)

Cette situation dans laquelle évolue le petit groupe de protagonistes, comme protégé des horreurs du monde qui l'entoure, amène Punter à parler d'une situation proche de celles présentées par le genre utopique⁴. Ce genre n'est cependant qu'effleuré par cette scène, et bien que la situation d'isolement soit importante pour l'intrigue de *Wieland*, le genre utopique ne sous-tend pas le roman comme le font les autres genres. De plus, l'utopie n'est pas un genre que l'on retrouve dans les autres romans, cette situation semble donc juste indicatrice d'une influence que Brown n'a pas souhaité exploiter.

personnage traverse des épreuves psychologiques nouvelles qui influent sur ses sentiments et sa personnalité. « 'Sensibility' is perhaps the key term of the period. [...] it came to denote the faculty of feeling, the capacity for extremely refined emotion and a quickness to display compassion for suffering. [...] 'Sensibility' [is defined by] an innate sensitiveness or susceptibility revealing itself in a variety of spontaneous activities such as crying, swooning and kneeling [...]. Such display is justified by the belief that a heightened sense of one's virtue through pity for another is morally improving » (Todd : 7-8).

⁴ Voir Punter 2001 page 111.

Romans sensibles également, puisque les héroïnes se présentent souvent comme des jeunes femmes innocentes qui doivent encore beaucoup apprendre de la vie et dont les choix sont souvent faussés par cette méconnaissance du monde – tel Clarissa chez Richardson, ou Julie chez Flaubert. Elles se présentent également comme des personnages sur qui chaque expérience sensible (la nouveauté des rapports avec le sexe opposé, l'apprentissage des horreurs de la guerre, ...) ont un effet didactique : elles apprennent de ces expériences et en sortent changées – tel Harley dans le roman de Henry Mackenzie : *The Man of Feeling*. Sur de nombreuses scènes, et notamment les scènes finales, elles prennent alors les postures typiques de ces héroïnes sensibles dont les littératures européennes ont fait un type – prostrées, choquées et souvent en pleurs face à l'ampleur des sentiments ressentis. Ce genre sensible est à lier fortement aux aspects des œuvres de Brown qui rappellent le *Bildungsroman*, ou roman d'éducation. En effet, l'héroïne étant comme une page blanche aux débuts de nos romans, ses expériences au cours du récit la font évoluer et grandir sur de nombreux aspects. Ainsi Barnard & Shapiro nous parlent-ils du second de nos romans cibles :

Ormond is less a didactic novel than a tutelary or educational one, in that it highlights literary techniques that analyze and enact the ways in which radical perspectives can be circulated throughout certain parts of society and transmitted across generations in the face of resurgent conservatism. (xxiv)

Cependant, ces deux critiques nous disent également que ce roman, bien que se laissant influencer par les traditions européennes du roman d'apprentissage, ne se soumet pas entièrement à toutes ses règles : il est l'une des premières adaptations du genre⁵. En effet, le mélange des genres effectué par Brown dans ses romans appelle des adaptations sur chacun de ces genres.

Le statut de ces romans comme romans *gothiques* est donc réellement diminué par toutes ces influences croisées ; de plus, comme nous l'explique Leslie Fiedler, la tradition gothique n'a pas de prise réelle avec la réalité américaine du temps :

The gothic, after all, had been invented to deal with the past and with history from a typically Protestant and enlightened point of view; but what could one do with the form in a country which, however Protestant and enlightened, had (certainly at the end of the 18th century!) neither a proper past nor a history? (144)

⁵ «If the narrative of self-development is categorized as the *Bildungsroman*, the genre that narrates an individual's self-formation, cultivation, and education (the three basic senses of the term *Bildung*), then *Ormond* should be regarded as one of the first revisions of this model » (Barnard & Shapiro : xxx).

Ainsi, si Brown est défini comme un auteur de romans gothiques, il est surtout défini comme un auteur de gothique *américain*⁶ : tout comme son écriture du *Bildungsroman* est une réécriture du genre, son écriture du gothique est une réécriture du genre. Il adapte les thèmes et clichés du gothique anglais pour se l'approprier et en faire un gothique adapté à ses propres réalités. Ainsi, Marc Amfreville, tout comme David Punter⁷, nous explique-t-il que Brown a utilisé les thèmes du gothique anglais : « Un certain nombre des “recettes” du gothique anglais, liées au sentiment sublime, sont ainsi intégrées par Brown [...] : les ténèbres, la stature satanique du scélérat, le thème du double » (Amfreville : 45), pour toutefois s'en distancer : « Hérités de Richardson ou de Godwin, le choix et le récit de compositions à la première personne constituent en tous cas le point sur lequel Brown se démarque le plus nettement des auteurs gothiques qui l'ont précédé » (Amfreville : 61-2).

Malgré les adaptations que Brown apporte au genre, il n'en demeure pas moins intéressant de faire entrer les deux romans qui nous concernent dans le cadre des romans gothiques. En effet, les deux intrigues portent sur la situation du personnage féminin au sein à la fois de sa famille et du monde qui l'entoure, critiquant à la fois son identité interne et externe – c'est-à-dire à la fois la façon dont il se définit lui-même et la façon dont la société le définit. Le genre gothique embrasse largement ces questions d'identité et de lutte entre part masculine et part féminine :

The thematic focus of the Gothic concerns the nature of masculine and feminine identity and the nature of the family that shapes that identity. [...] If the central emotion of the Gothic is fear, the source of that fear is anxiety and terror over the experience of the family and the ideals of masculine and feminine identity that hold the family together. [...] The Gothic fantasy is a fable of identity fragmented and destroyed beyond repair, a fable of the impossibility of identity. (Day : 5-6)

Cette question de l'identité est centrale au sein de nos deux romans. Toutefois, elle n'y est pas centrale en elle-même mais plutôt dans son lien formé avec un autre thème qui rend le principe de la question identitaire plus problématique : la sexualité. W.P. Day nous éclaire sur le lien entre ces deux questions plus loin dans son livre sur le genre gothique :

The central motion that underlies the Gothic fantasy and finds its expression in it is the immediate and pressing fear that wells up from the deformation of

⁶ « Il va ainsi [...] devenir ce que Leslie Fiedler a appelé “l'inventeur du gothique américain” » (Amfreville : 36).

⁷ « the principal reason for locating *Wieland* within a Gothic tradition is that it is a novel of persecution and terror » (Punter 1999 : 168).

identity and family resulting from the unresolved problem of sexuality in modern society.

The problem of identity is, then, the problem of sexuality. (84)

Ainsi, on remarque que dans le genre gothique – genre auquel appartiennent plusieurs passages et caractéristiques de nos deux romans⁸ – les questions d’identité féminine, d’identité masculine et de sexualité sont intrinsèquement liées. C’est cette question du sexe, à la fois genre et sexualité, que nous souhaitons aborder dans notre étude des deux romans de Brown, *Wieland* et *Ormond*, dans une optique féministe héritée du point de vue même de Brown : « among the first novelists working in the United States, [Brown] was the most committed to probing and dramatizing the conflict between patriarchal practices and the challenges to them raised by early feminist critiques » (Lewis 1996 : 168). Le choix de ces deux romans, seuls des quatre romans phares de Brown à présenter un narrateur et un personnage principal féminins (qu’ils soient le même personnage comme dans *Wieland*, ou deux personnages séparés comme dans *Ormond*) se présente donc comme évident pour une étude féministe du sexe chez Brown.

Sexe – Genre ou Sexualité

Il est intéressant de remarquer que dans nos deux langues d’étude – français et anglais – la même ambiguïté réside au sein du terme « sexe » / « sex ». Mes lectures ayant été plus orientées par les féministes américaines, nous nous attellerons à cette mise en question du terme sexe par le côté anglophone – tout en gardant à l’esprit que, cette ambiguïté étant la même en français, le passage de l’anglais au français est acceptable dans cette réflexion. Nous croiserons d’ailleurs la pensée des féministes américaines avec leur lecture de la pensée de Foucault. Tout d’abord, je souhaite exprimer cette ambiguïté en empruntant les mots de Gayle Rubin :

In the English language, the word “sex” has two very different meanings. It means gender and gender identity, as in “the female sex” or “the male sex”. But sex also refers to sexual activity, lust, intercourse, and arousal, as in “to have sex”. This semantic merging reflects a cultural assumption that sexuality is reducible to sexual intercourse and that it is a function of the relations between women and men. The cultural fusion of gender with sexuality has given rise to the idea that a theory of sexuality may be derived directly out of a theory of gender. (2400)

⁸ En effet, la critique les définit tous deux comme des romans gothiques, sans rentrer dans la précision (pourtant succincte) que nous avons montrée ci-avant.

Dans cette citation, l'auteur exprime clairement le problème posé par le terme « sexe », désignant d'une part une caractéristique physique et physiologique – le sexe génétique qui cause le genre physiologique – et d'autre part un comportement de mise en situation de cette caractéristique physique – autrement dit l'activation de la sexualité. On trouve ainsi que dans l'imaginaire culturel de ces deux langues, genre et sexualité sont intimement liés, comme si l'un dépendait de l'autre. C'est à partir de cette fusion des deux concepts que se créent les lois morales qui dictent la sexualité du monde occidental moderne.

En effet, comme nous le dit Eve K. Sedgwick, sans concept du genre – c'est-à-dire sans concept qui définisse les limites entre hommes et femmes et qui impose des lois spécifiques à chacune des parties de cette conceptualisation de l'Homme – il ne peut y avoir de concept d'homosexualité ou d'hétérosexualité⁹. D'après Sedgwick le genre, et surtout l'imposition d'un concept du genre, est – et les catégories de sexualité que ce concept infère le prouvent bien – un diktat que la société fait étrangement découler d'une référence chromosomique. Diktat qui impose ses lois sur un monde physique qui n'a pas de lien avec l'entité première qui le définit – à savoir, la génétique. Ainsi l'exprime-t-elle :

Gender, then, is the far more elaborated, more fully and rigidly dichotomized social production and reproduction of male and female identities and behaviors – of male and female *persons* – in a cultural system for which “male/female” functions as a primary and perhaps model binarism affecting the structure and meaning of many, many other binarisms whose apparent connections to chromosomal sex, will often be exiguous or nonexistent. (Sedgwick : 2471)

De la même façon, Judith Butler nie tout lien réel autre que culturellement construit entre le sexe chromosomique ou génétique et le genre. Dans son ouvrage sur le genre, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, elle affirme que ce dernier n'est pas rationnellement déductible du sexe génétique :

If gender is the cultural meaning that the sexed body assumes, then a gender cannot be said to follow from a sex in any one way. [...] it does not follow that the construction of « men » will accrue exclusively to the bodies of males or that « women » will interpret only female bodies. [...] The presumption of a binary gender system implicitly retains the belief in a mimetic relation of gender to sex whereby gender mirrors sex or is otherwise restricted by it. (6)

⁹ « It is certainly true that without a concept of gender there could be, quite simply, no concept of homo- or heterosexuality » (Sedgwick : 2473). (Toutes nos citations de Sedgwick sont tirées de son ouvrage « Epistemology of the Closet »).

En déclarant la non-relation entre sexe génétique et genre, Butler argumente dans le sens de ce que Simone de Beauvoir affirmait quarante ans auparavant, à savoir qu'on ne naît pas femme, on le devient¹⁰. Elle argumente également dans le sens de ce que Foucault affirmait dans son *Histoire de la Sexualité*, à savoir que les concepts de « genre » et de « sexualité » sont, avec leur concept père « sexe », des concepts historiquement et culturellement construits – « Foucault suggests that the category of sex, prior to any categorization of sexual difference, is itself constructed through a historically specific mode of *sexuality* » (Butler : 23) – dans le but d'organiser la société et d'asseoir le pouvoir d'une partie de cette société sur les autres parties :

For Foucault, the [...] body gains meaning within discourse only in the context of power relations. Sexuality is an historically specific organization of power, discourse, bodies, and affectivity. As such, sexuality is understood by Foucault to produce “sex” as an artificial concept which effectively extends and disguises the power relations responsible for its genesis. (Butler : 92)

Aussi, le genre serait-il la dernière pierre d'une construction culturelle et historique mise en place dans le but d'asservir une partie de la population – les femmes – sous des lois et des carcans qu'on leur fait croire naturels et génétiques – lois qui ne seraient pourtant basées sur aucun des fondements naturels qu'on leur confère.

Quel lien entre théorie féministe et littérature américaine ?

On a précédemment montré comment la critique féministe de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle met en question les concepts de genre et de sexualité au sein du concept de sexe. C'est en s'inspirant de ces études que nous allons étudier nos deux romans. En effet, comme l'explique Layson pour le roman *Ormond*, Brown utilise les différentes intrigues qu'il met en place pour interroger les normes sociales et sexuelles imposées au genre féminin, tout en participant au débat féministe, encore peu développé, de l'époque¹¹ – une interrogation qui se retrouve également dans le roman *Wieland*. Il existe donc une vraie problématique du lien sexe/genre/sexualité qui s'exprime chez Brown, montrant à quel point cet auteur, bien plus encore qu'il n'anticipa la figure de l'« auteur américain », avait anticipé les débats qui feraient jour dans la société lorsque les femmes, comme le prédisait

¹⁰ « Beauvoir is clear that one « becomes » a woman, but always under a cultural compulsion to become one. And clearly the compulsion does not come from “sex” » (Butler : 8).

¹¹ « *Ormond*'s numerous plots and subplots provide the means through which Brown interrogates sexual and gender norms and, at the same time, engages contemporary political debates concerning feminism and the French Revolution » (Layson : 160).

Wollstonecraft, atteindraient un niveau d'instruction proche de, voire supérieur à, celui des hommes qui, jusqu'alors, les gouvernaient¹².

Nous chercherons donc à montrer comment Charles Brockden Brown met en question, à la fois dans *Wieland* et *Ormond*, la relation entre sexe, genre et sexualité – et ce à travers son traitement des personnages et de leurs relations avec le monde qui les entoure. Dans ce mémoire, la position de Brown comme l'une des figures du féminisme en littérature sera démontrée à maintes reprises. Nous chercherons à établir également que, selon lui, le statut de femme n'implique pas une soumission aveugle aux carcans imposés par la société mais bien que, comme Simone de Beauvoir l'affirmera après lui, une femme doit se construire, dans le sens qu'elle souhaite, pour s'affirmer en tant qu'être humain indépendant et autonome.

Dans ce but, nous nous attarderons d'abord à définir le poids des conventions sociales que Brown reconnaît lié au genre des personnages qu'il met en scène. Puis nous nous pencherons sur les différentes transgressions qu'il met en scène dans ses deux romans et qu'il utilise pour construire ses personnages. Enfin, nous étudierons les fins respectives des deux romans au travers desquelles nous montrerons que l'apparente soumission des personnages à leur genre via leur sexualité et leurs comportements sociaux n'est qu'une façade et que le profond engagement féministe de Brown y est toujours à l'œuvre.

¹² « Strengthen the female mind by enlarging it, and there will be an end to blind obedience » (Wollstonecraft 2010 : 501).

Chapitre 1 :

Le *sexe* comme *genre*

Définition de conventions sociales, menace de l'ordre établi

Introduction

Pour commencer cette étude, nous nous pencherons sur la mise en place du genre à la fois dans *Ormond* et dans *Wieland*, en montrant à quel point les deux romans utilisent ce concept de façon similaire. Etude de la mise en place du genre, c'est-à-dire de la mise en place du poids social et culturel qui pèse sur une réalité biologique :

...on some accounts the notion of gender meanings inscribed on anatomically differentiated bodies, where those bodies are understood as passive recipients of an inexorable law. When the relevant “culture” that “constructs” gender is understood in terms of such a law or set of laws, then it seems that gender is as determined and fixed as it was under the biology-is-destiny formulation. In such a case, not biology, but *culture becomes destiny*. (Butler : 8) (les italiques sont de moi)

Cette réappropriation du sexe biologique par la culture est présente partout et infiltre chaque action / relation à l'intérieur de notre société, comme le précise Sedgwick (cf. page 14 du mémoire). Cette articulation entre hommes et femmes, entre biologie et culture, se retrouve à l'intérieur de nombreuses œuvres gothiques – comme une pierre d'achoppement sur laquelle viennent se briser les identités des personnages. Cela est particulièrement valable pour les deux œuvres de Charles Brockden Brown qui nous concernent : d'une part, dans *Ormond*, où chaque récit enchâssé est centré sur différentes femmes et sur la réaction de chacune d'elle face à une société totalement régie par les hommes – « *Ormond's* numerous plots and subplots provide the means through which Brown interrogates sexual and gender norms » (Layson : 160) ; d'autre part, dans *Wieland*, où le roman met en scène le combat d'une femme face au pouvoir destructeur des hommes qui l'entourent – « Brown's interwoven and no doubt also rambling plotlines center on a single issue defined by gender: the destructive working out of patriarchal authority, domination, observation, and control » (Lewis 1996 : 172). Tout au long de ces œuvres, les personnages féminins se débattent avec ce genre « féminin » qui leur est imposé tant par la nature que par la société. En suivant l'idée de W.P. Day, qui voit dans le thème de la « résistance au genre » présent au sein des œuvres gothiques, un combat pour le maintien de l'identité de l'individu tant à travers son histoire individuelle que familiale¹³, nous regarderons la

¹³ « The thematic focus of the Gothic concerns the nature of masculine and feminine identity and the nature of the family that shapes that identity. [...] if the central emotion of the gothic is fear, the source of that fear is anxiety and terror over the experience of the family and the ideals of masculine and feminine identity that hold the family together » (Day : 5).

manière dont les personnages sont constamment soumis au joug de leur genre. En premier lieu, nous nous attarderons sur les figures du père et de la mère – en tant que garantes de l'autorité et de la culture par l'enseignement des conventions sociales liées au genre ; puis nous étudierons plus précisément l'opposition entre le personnage du jeune homme comme antihéros et de la jeune fille comme gardienne de la pureté et de l'honneur – opposition reflétée dans leur soumission ou non aux différentes normes régissant la société. Enfin, nous finirons par examiner le genre des narrateurs, mis en parallèle avec celui de l'auteur, afin de montrer comment cette opposition peut être à la fois résolue et mise en abyme par l'écriture. Cette étude nous amènera à présenter des personnages en conflit avec leur genre et dont l'identité résiste : c'est cette résistance qui nous mènera à notre seconde partie, à savoir les réactions des personnages de Charles Brockden Brown face au poids socioculturel du genre.

I : Les Figures du Père et de la Mère : Absence, Mort ou Handicap

Introduction

Dans une étude du genre, il peut sembler étrange de voir un chapitre réservé aux seules figures paternelles et maternelles ; il nous semblait cependant nécessaire de commencer par ce point. En effet, ces deux figures sont celles qui mettent en place le genre chez l'enfant – du point de vue de la reconnaissance individuelle de son propre genre par identification et différenciation vis-à-vis du parent de genre similaire ou non, mais aussi du point de vue social puisque ce sont eux qui doivent enseigner à l'enfant ce que, en tant qu'appartenant au genre féminin ou masculin, il peut ou non se permettre en société. Ainsi, comme repris par Judith Butler dans la seconde partie de son livre *Gender Trouble* et Michel Foucault dans le premier tome de *l'Histoire de la Sexualité*, la philosophie freudienne affirme que c'est par le lien avec les parents, et par l'assimilation du tabou de l'inceste, que se construit l'identité sexuelle chez l'enfant, sexuelle c'est-à-dire à la fois sur le plan du genre et sur le plan de la sexualité. Il semble donc en réalité essentiel de comprendre la qualité de la relation que les parents des personnages entretiennent avec ces

derniers si l'on veut comprendre la façon dont ces mêmes personnages ont assimilé leur genre.

Dans chacune des œuvres, et ce pour la très grande majorité des personnages, il est à souligner que les deux figures supposées fondatrices sont soit absentes (souvent mortes lorsque les personnages étaient encore jeunes – le père de Clara ou la mère de Constantia par exemple), soit handicapées (autant du point de vue physique – le père de Constantia est aveugle – que du point de vue émotionnel – la mère de Sophia est dépourvue de toute fibre maternelle). Il est également à souligner, qu'en cette période de post-indépendance américaine et de post-révolution française, les parents des protagonistes ont majoritairement quitté l'Europe pour s'installer en Amérique, souvent avant la naissance de leurs enfants. L'Europe est d'ailleurs un élément récurrent au sein des deux romans, à la fois comme menace et comme échappatoire.

Le père

La figure du père pèse lourdement sur les deux intrigues : en tant que souvenir incessant, ou que présence impotente. Comme le souligne Marc Amfreville : « Les critiques de Brown ont souvent noté que les pères, dans son œuvre, étaient soit absents, soit indignes : les pères de Clara Wieland et d'Edgar sont morts, [...] celui de Constantia [Dudley], un peintre raté qui va devenir une dupe stupide puis un infirme aveugle » (35). Du fait de cette absence d'une image forte du père au sein des familles Wieland et Dudley, les protagonistes se retrouvent à devoir gérer leur vie sociale seuls, chose à laquelle ils n'ont pas été préparés et à laquelle ils se révèlent généralement inaptes. Pour Theodore par exemple, l'absence du père le prive de toute sorte de modèle auquel s'identifier, il n'y a pas de figure masculine tutrice lui montrant un chemin à suivre pour « devenir un homme » comme le clame la formule consacrée. De ce fait, il se tourne au fur et à mesure de l'intrigue vers ce qui constitue son seul souvenir de la figure paternelle : le mysticisme, la passion religieuse – il cherche à élucider les mystères divins, tâche à laquelle son père s'attelait déjà, et à laquelle il aurait apparemment succombé. Pour Clara, encore plus jeune alors, c'est un souvenir surnaturel qui la hante – elle cherche désespérément à comprendre la mort de son père, mystère jamais résolu – ce qui l'amène à analyser les événements qui se succèdent comme des événements surnaturels.

Pour Constantia par contre, bien que toujours présente, la figure du père a perdu toute autorité : aveugle et vulnérable – comme le serait une femme nous invite à penser

Kristin Comment¹⁴ – il est considéré « emotionally abusive » par Barnard & Shapiro (xxxviii). C'est une présence qui ne force pas le respect et fait perdre toute consistance aux choses de la vie que M. Dudley pourrait encore enseigner à sa fille. Cela la pousse, bien malgré elle, à refuser le mariage avec des honnêtes hommes, et à tomber entre les mains d'un prétendant vicieux. L'importance de la figure paternelle est révélée lorsque le père de Constantia retrouve la vue : il est alors en mesure de reconnaître la vilénie d'Ormond et tente de prévenir sa fille. Cependant, plusieurs années d'autorité bafouée l'empêchent de venir à bout de cette relation.

Le poids de ces formes d'autorité paternelle est un poids d'absence à des périodes critiques de la vie de nos personnages, celles de la construction de soi. Cette absence a toute influence sur leur devenir et leur fait emprunter des chemins détachés de la norme sociale. Finalement, comme le fait remarquer Marc Amfreville à propos des romans de Brown : « Ses héros et héroïnes s'affirment en tout cas comme des orphelins, condamnés à lutter par leurs propres moyens dans un monde hostile contre les forces du mal qui peuvent revêtir les formes les plus diverses » (35).

La mère

Tout comme la figure du père, le personnage de la mère est régulièrement présenté de façon négative dans les œuvres gothiques. Dans son ouvrage sur ce genre, Wolstenholme caractérise d'ailleurs ces mères de « demonic madonnas » ou de « evil mother », pour ensuite faire cette généralisation : « In all of her guises, she is amoral and unloving; she is to be read as horrible because unnatural; that is she belies the loving “nature” of women – or, even worse, the “natural” love of mother for child » (Wolstenholme : 114-5). C'est le cas dans *Ormond* qui présente deux mères dépourvues de tout sentiment maternel. D'un côté, la mère de Sophia – « the antithesis of motherly love » (Comment : 58) – qui l'abandonne à la naissance chez les Dudley pour se livrer à une conduite frivole (« presumably prostitution » (Comment : 58)) et se voit comparée à un animal pour son absence d'amour envers sa fille : « Her temper was more akin to that of tygress than woman » (Brown 1799 : 172). De l'autre, les figures maternelles dans la vie de Martinette, notamment celle incarnée par sa tutrice, Lady D'Arcy, chez qui la fibre maternelle est non pas atrophiée mais hypertrophiée et en cela tout aussi horrible :

¹⁴ « The term “ravish” underscores the feminine vulnerability of Mr Dudley and the majority of men in the novel » (Comment : 71).

Martinette's history of her relationship with Lady D'Arcy depicts maternal feeling perverted not by its neglect or absence, but by its excess. [...] Far from a positive maternal influence, Lady D'Arcy's overbearing affection causes Martinette to vow "henceforth to keep [her] liberty inviolate by any species of engagement, either of friendship or marriage". (Comment : 58)

Face à ces mères au potentiel maternel destructeur (soit dans l'inexistence, soit dans l'excès), on trouve également des mères absentes dans nos deux romans. Dans *Wieland*, tout d'abord, on est confronté à l'exemple de Clara et Theodore qui perdent leur mère quelques mois seulement après leur père, alors qu'ils sont encore jeunes – « I was at this time a child of six years of age » (Brown 1798 : 18) ; mais également à l'exemple de Louisa Conway, la jeune fille adoptée par la famille Wieland, et dont la mère meurt peu de temps après être arrivée sur le sol américain. Ces deux figures maternelles ne sont pas réellement remplacées, c'est à chaque fois des femmes sans aucune expérience qui prennent le rôle de « mère » – un rôle tenu plus dans le sens de nourrice que de figure d'identification. Pour Clara et Theodore celle-ci n'est mentionnée qu'en passant, montrant ainsi sa non-importance – « Meanwhile, our education was assigned to a maiden aunt who resided in the city » (Brown 1798 : 18) ; pour Louisa, c'est Clara et Catharine, alors encore adolescentes, qui la prennent sous leur aile, et, nous le verrons, la couvent d'un regard parfois ambigu. Dans *Ormond* ensuite, les mères de Constantia et de Martinette sont elles aussi mortes alors que leurs filles étaient encore jeunes – Martinette une enfant (« My brother and I were children and helpless » (Brown 1798 : 147)), Constantia une adolescente (« She was sixteen of age when the storm of adversity fell upon her father's house » (Brown 1799 : 16)).

Les personnages de ces deux romans, entourés uniquement de ces images maternelles déformées, se retrouvent finalement seuls face à la société et n'ont pas de modèle de Mère auquel se référer, que ce soit pour s'en détacher ou s'y identifier. La mère n'est pas une figure pilier, et l'identité des personnages féminins n'a pas de miroir sain auquel se rapporter. Cette situation empêche donc à la fois la mise en place chez les jeunes filles du tabou de l'homosexualité et leur intégration des règles liées à leur genre et imposées par la société. C'est donc avec de sérieux handicaps quant à leur identité (individuelle et sociale) que ces personnages font face à la société, que cette dernière soit féminine (influence de Sophia et Martinette sur Constantia) ou masculine (influence de Carwin sur Clara).

Ce qui ressort de cette première approche

Ainsi chacune des figures parentales présente dans les romans semble en réalité en être absente. Les personnages sont manifestement laissés sans repères au sein de la société, sans modèles de citoyenneté et d'identité à suivre. Ils doivent se construire seuls et tâtonner jusqu'à trouver la situation sociale adéquate à leur position – d'homme, de femme, de jeune fille. La psychanalyse freudienne affirme que tout individu se recherche orphelin pour pouvoir se détacher des liens formés par le passé familial et ainsi se construire seul¹⁵. Or, dans le cas de nos deux romans, on voit un renversement de cette psychanalyse : étant de réels orphelins, les personnages d'*Ormond* et de *Wieland* n'en tirent aucune force et même bien au contraire une faiblesse. Ils ne savent pas se construire comme individus une fois réellement coupés de tous liens et de ce fait cherchent à retrouver ces liens, à les reconstruire pour en tirer une parenté. C'est cette parenté qui semble donner sens à leur existence, comme le montre l'exemple de Clara, chérissant le journal de son père comme une histoire familiale, comme une fenêtre sur « qui elle est ». Ils utilisent le peu de ce que leur passé familial leur a laissé pour se former – soit par identification (*Wieland* et son mysticisme rappelle étrangement le goût de son père pour la religion), soit par rejet de ce que représentent les figures familiales (le mariage de Sophia afin d'échapper aux dérives dans lesquelles sa mère est tombée). C'est cette absence, ce trop peu auquel se rattacher, qui les rend inaptes à la vie sociale : pour leur grande majorité, ce sont les excès de leurs parents qui restent en souvenir, provoquant ainsi les problèmes et dérives que l'on retrouve au cours de nos deux romans.

Cette relation ambiguë des personnages à leur passé est à la fois en concordance et en opposition avec le genre gothique : comme l'explique Fiedler, le gothique est un genre qui se construit en réaction au passé¹⁶. Il y a donc dans le gothique une forme de recherche du passé, mais dans un but d'opposition, de renversement de ce passé. Dans nos romans, les personnages ne cherchent pas seulement à se construire *a contrario* de leur histoire familiale. En cela, ils posent à nouveau l'une des questions soulevées dans notre Introduction – à savoir, ces romans sont-ils vraiment des romans gothiques ? Cependant, la question de l'identité et de la construction de soi, thèmes chers au gothique, sont au centre de cette recherche des racines par nos personnages. La question du genre littéraire est donc

¹⁵ « an orphan (a textual erasure of the past that supports the 'family romance' of the individual as self-created) » (Punter 2001 : 236).

¹⁶ Voir la citation de Fiedler, utilisée en Introduction, page 11.

une fois de plus mise en perspective : quelle est l'importance de la classification d'un roman sous un label, puisque celui-ci permettra certaines interprétations, mais en annulera d'autres qui semblent tout aussi valables et intéressantes ? Si la définition du genre des romans n'est pas ce qui nous intéresse le plus dans cette étude nous remarquerons cependant à plusieurs reprises que la question de l'identité de nos personnages et leur lutte pour une identité libre et indépendante passe par une multiplicité des codes et des références.

II : Le « Masculin » face au « Féminin » ; soit l'Opposition entre un Tentateur et une Victime

Introduction

« The four best-known novels of Charles Brockden Brown turn on a context between two recurrent figures: a virtuous but inexperienced protagonist [...] and an antagonist [...] whose attitudes and experience threaten the protagonist's conception of virtue and order » (Davitt Bell : 143). Ainsi commence l'article de Michael Davitt Bell sur Charles Brockden Brown : cette opposition entre un protagoniste vertueux et un adversaire menaçant est multipliée au sein à la fois de *Wieland* et *Ormond* ; on se retrouve face à plusieurs incarnations de l'un comme de l'autre. De plus, cette opposition se reflète au sein d'une autre opposition, à savoir l'opposition du genre : les personnages innocents sont toujours des femmes – Helena, Constantia, Catharine, Clara, Louisa – alors que les personnages menaçants sont toujours des hommes – Wieland, Carwin, Ormond, Craig. L'assimilation entre genre et rôle reflète en réalité un ordre social, plaçant les femmes comme plus faibles que les hommes et de ce fait soumises à eux par la nature – une nature efficacement renforcée par les lois du monde « civilisé », que Charles Brockden Brown souhaitait remettre en question : « Brown apparaît comme l'écrivain des frontières : [...] [choisissant] au niveau thématique, celles qui partagent les ténèbres des lumières, le sauvage du civilisé et le normal de l'aliéné » (Amfreville : 10).

Au sein de ce chapitre, nous étudierons la façon dont les personnages se plient ou non à cette délimitation sociale des rôles ; pour ce faire, la mise en lumière des doubles au sein des deux romans sera importante. Doubles à la fois intérieurs, en soit un lieu commun du genre gothique – « This internalization of the sadomasochistic pattern is the logical precondition for the Gothic fantasy's repeated use of the double. The self is both sadist and masochist, both dominated and dominator, at once submissive and assertive » (Day : 19) – et fortement représentés par le combat de Clara et Constantia avec elles-mêmes ; mais aussi doubles extérieurs, les personnages se reflétant les uns les autres comme des miroirs déformants qui chercheraient à mettre en valeur une partie de l'être qu'ils reflètent pour que le lecteur l'appréhende mieux¹⁷. Ces derniers sont illustrés par les multiples récits enchâssés dans la narration principale des deux romans :

Inset stories (and plays) here, like dreams, double events in the narrative. [...] to understand the function of these doublings we must read them [...], as "The 'Uncanny'" suggests, as obsessive repetitions which act as signposts of repression; their content is less important than the repetition itself. [...] Doubling serves the function of distancing which allows a degree of mastery. [...] inner narratives here resemble the dark enclosed spaces where characters lie concealed. The text plays a game with its reader, inviting us to discover which interior narratives match; that is, where do similarities become identities? (Wolstenholme : 27)

Ainsi les histoires de Martinette et Helena servent-elles, dans *Ormond*, à révéler les qualités et travers de Constantia ; et, dans une certaine mesure, ces deux récits enchâssés, associés à l'histoire de Constantia, servent à révéler le personnage de Sophia, entre les lignes de ces récits.

Afin de mener cette étude sur l'assimilation entre genre et rôle à travers le roman et le procédé des doubles, nous commencerons par les figures masculines – comme un reste d'emprise patriarcale – puis nous nous attarderons sur les figures féminines, qui seront d'ailleurs le sujet majeur du reste de ma réflexion.

Les figures masculines

Au sein des romans gothiques en général et des deux qui nous intéressent en particulier, la figure de l'homme est une figure importante en cela qu'elle représente la

¹⁷ « Characters also double for one another. [...] Each character represents the others; [...]. Who a character actually *is* depends on the chain of substitutions in which that character appears; and when the chain of substitutions changes, a character's function changes » (Wolstenholme : 27).

norme, le poids de la société, mais aussi ses dérives. Ainsi, W.P. Day définit-il le personnage masculin dans le gothique :

The Gothic hero, or more properly, antihero, is a version of the Faust character, an overreacher seeking power, pleasure, even godhood. These characters are essentially active men, attempting to realize their desires through the efforts of their own will [...]. All the male protagonists, though, share the qualities of egotism and monomaniac; they seek to dominate their world, rather than accommodate themselves to it as the female character. (17)

Dans cette définition peuvent être reconnus à la fois Theodore et Carwin dans *Wieland* et Ormond et Craig dans *Ormond*. Certains personnages comme Pleyel ou les prétendants inoffensifs de Constantia détonnent par rapport à cette présentation. Cependant, peu nombreux, ils ne représentent pas l'opposition entre genre féminin et masculin comme on peut la sentir dans les œuvres de Brown ; ils ne sont là que pour étoffer une intrigue qui se passe majoritairement au niveau psychologique et sentimental entre les personnages féminins et leurs tentations, incarnées par les malfaiteurs. Si, dans *Wieland*, Clara se dit amoureuse de Pleyel, c'est dans le but de préparer le lecteur à une fin où tout est résolu, et ainsi placer le roman au sein de la tradition sensible en finissant sur un mariage ; en parallèle, si dans *Ormond* on rencontre des personnages masculins bienveillants, c'est parce qu'ils servent à mettre en lumière les sentiments de Constantia sur le mariage. De plus, comme le précise Punter, « The villain was always the most complex and interesting character in Gothic fiction » (1999 : 9) ; aussi nous nous intéresserons uniquement aux figures des malfaiteurs – dans *Wieland* d'abord, dans *Ormond* ensuite – et laisserons de côté les figures masculines « bienveillantes » des deux œuvres.

L'histoire de *Wieland* se déroule près de la frontière entre les colonies et le Far West encore sauvage et met en scène un huis clos, au sein duquel les familles Wieland (Theodore – désigné par son nom, Wieland – et sa sœur Clara) et Pleyel (Henry – désigné par son nom, Pleyel – et sa sœur Catharine – mariée à Wieland) vivent de façon bucolique jusqu'à l'arrivée du ventriloque Carwin. Ce dernier, en usant de son don inexplicable, va activer les angoisses et les fêlures psychologiques du petit groupe, transformant leur existence paisible en un tourbillon surnaturel et inquiétant. Les personnages de Wieland et Carwin interagissent comme des éléments miroirs tout au long du roman, l'un étant l'émetteur, l'autre le récepteur de ces « voix » qui empoisonnent la réalité du groupe. La première description que nous avons de Wieland intervient dans les premières pages de

l'histoire proprement dite, après les errances de Clara sur leurs origines et leurs racines européennes :

My brother was somewhat different. His deportment was grave, considerate, and thoughtful. [...] The images that visited us were blithesome and gay, but those with which he was most familiar with were of an opposite hue. He partook of our occupations and amusements with a zeal no less than ours, but of a different kind. (Brown 1798 : 21)

On voit dès cette description le caractère sérieux et distant de Wieland se détacher du reste du groupe, il est présenté comme en marge du petit groupe, moins joyeux, moins léger : il est en réalité seul au milieu d'eux. C'est cette solitude, associée à l'emprise du souvenir paternel, qui l'amène à être plus sensible aux éléments « surnaturels » qui entourent leur petite société : il est le premier témoin de la voix – ce qui le fait immédiatement douter et de sa raison et de celles de ses amis¹⁸ – et celui qui en pâtira le plus. En effet, après avoir entendu trois fois la voix du ventriloque – sans en connaître la source – Wieland, qui, d'après Clara, « was particularly affected by [it] » (Brown 1798 : 45), va se mettre à entendre des voix, intérieures cette fois-ci, qu'il associera à une voix divine. Son esprit rationnel essaie d'abord de combattre cette association en cherchant dans la philosophie grecque des exemples lui permettant de comprendre ces voix et leurs origines : « [He was engaged in] collecting and investigating the facts which relate to that mysterious personage, the Daemon of Socrates » (Brown 1798 : 45). Comme l'explique Emory Elliott, le principe du « Daemon de Socrate » est celui d'une voix spirituelle que Socrate affirmait entendre lui dicter ses idées philosophiques. Après sa condamnation à mort, son Daemon fut beaucoup discuté par les auteurs classiques – proposant des explications parfois rationnelles, parfois divines¹⁹. Ainsi, même les sources philosophiques ramènent Wieland à une explication mystique. Il se retrouve ainsi face à son lourd héritage spirituel : son père était en effet un missionnaire autodidacte, mort apparemment d'une main surnaturelle lors de sa prière nuptiale, qui, étrangement, avait lieu dans le Temple près duquel se trouvait Wieland lorsqu'il assista à ses première et troisième manifestations de la voix. Un héritage qu'il regarde d'un œil ambigu puisqu'il considère cette mort comme surnaturelle : « His

¹⁸ « 'One thing,' said he with emphasis, 'is true; either I heard my wife's voice at the bottom of the hill, or I do not hear your voice at present' » (Brown 1798 : 30).

¹⁹ « The 'Daemon' of the famous Athenian philosopher Socrates [...] was a spiritual voice which (he claimed) directed him in his philosophical calling. In part because of such claims, Socrates was tried in 399 BC for religious heresies and for corrupting the youth of Athens. Many classical writers exercised themselves on the question of whether the 'Daemon' of Socrates was supernatural or merely a higher degree of natural reason » (Elliott : 291).

father's death was always regarded by him as flowing from a direct and supernatural decree. It visited his meditations oftener than it did mine » (Brown 1798 : 33). Comme l'explique W.P. Day : « Theodore's identity is not doubled but multiple; he has external doubles, Carwin and his sister Clara, [...]. He is also two people in one: the sane Wieland and the smiling maniac who gets murderous orders from God » (101).

De même, Carwin est un personnage double, comme on le comprend dès la première description faite par Clara, quand elle se rappelle ce qu'elle a ressenti avant de connaître son identité. En effet, elle nous décrit d'abord son apparence physique comme pour le moins repoussante :

I marked a person passing close to the edge of the bank that was in front. His pace was a careless and lingering one, and had none of that gracefulness and ease which distinguish a person with certain advantages of education from a clown. His gait was rustic and awkward. His form was ungainly and disproportioned. (Brown 1798 : 46)

Par opposition, sa voix et ses manières de parler sont toutes autres – charmantes et envoûtantes :

I cannot pretend to communicate the impression that was made upon me by these accents, or to depict the degree in which force and sweetness were blended in them. [...] The voice was not only mellifluous and clear, but the emphasis was so just, and the modulations so impassioned, that it seemed that a heart of stone could not fail of being moved by it. (Brown 1798 : 48)

Cette ambivalence est intrinsèque au personnage, à la fois accepté au sein du petit groupe, et pourtant toujours sur le point de les trahir – en découvrant leurs secrets, en mettant à nu leurs faiblesses. Sous cette ambiguïté, Carwin est en réalité la figure patriarcale par excellence, il se considère intouchable, au-dessus des lois et se permet de manipuler les personnes qu'il rencontre : « The mysterious Carwin [...] operates from the self-absorbed, masculine assumption that he can manipulate others, experimenting with them for his own edification and delight » (Lewis 1996 : 173). Carwin, tout comme Wieland, est à la recherche d'une position de dieu vivant, d'un pouvoir de manipulation comme celui d'un marionnettiste dont les figurines seraient, dans ce cas-ci, vivantes ; ainsi, leur double manipulateur, après avoir succombé à sa passion/folie, devient le réel héros gothique tel que décrit par W.P. Day.

En parallèle, l'histoire d'*Ormond* met en scène une abondance de personnages et de lieux racontés par Sophia et centrés autour du personnage de Constantia, héroïne qui doit affronter toutes les épreuves possibles et imaginables : la mort de sa mère, la pauvreté, la

fièvre jaune dans Philadelphie, etc. Le héros proprement dit qui lui est associé est le personnage d'Ormond : d'abord décrit comme un gentleman de bonne extraction, il se trouve finalement être un individu double, tout comme Wieland. En effet, si les premières impressions sont positives, Constantia se rend vite compte qu'il y a quelque chose chez lui qu'elle ne sait appréhender : « 'You are a singular man. I hardly know how to understand you.' » (Brown 1799 : 115). Cette remarque est renforcée par ce que nous avons appris lors de la description du personnage par Sophia juste avant qu'elle nous raconte la première entrevue entre Constantia et lui. En effet, malgré sa doctrine affichée du « toujours sincère » – « That in which he chiefly placed his boast, was his sincerity. To this he refused no sacrifice » (Brown 1799 : 86) – on apprend à plusieurs reprises qu'Ormond aime à se déguiser pour découvrir les secrets de ses interlocuteurs : « He therefore assumed a borrowed character and guise, and performed his part with so much skill as fully to accomplish his design » (Brown 1799 : 87), « In this disguise he visited the house of Mr Dudley » (Brown 1799 : 101). D'après Layson, cette propension au déguisement est une menace sur l'ordre social : « The practice of imposture exemplifies Ormond's politics as not only secretive and conspirational, but also as threatening to social – particularly racial – hierarchies » (180). Nous ajouterons que ce désir de dissimulation peut être considéré comme un parallèle d'œuvre à œuvre à la volonté de Carwin de manipuler les gens et leurs ressentis : grâce aux informations apprises lors de ses intrusions masquées, Ormond est capable de souffler dans la direction qui l'intéresse, d'utiliser les arguments appropriés pour influencer les personnes qui l'entourent. Cependant, tout comme Carwin, son jeu a des conséquences, et son désir de dissimulation, se heurtant à sa volonté de sincérité, l'amène à causer, par sa brusquerie, la mort d'Helena : « Ormond does not simply lack or renounce this virtue; he corrupts it. Sincerity becomes an instrument of cruelty, most obviously when he informs Helena that he does not love her in such an abrupt manner that she kills herself » (Layson : 180). De plus, ses actes se retournent également contre lui, et tout comme Wieland, après avoir été un être juste et convenable durant la majorité du roman, il se révèle en réalité être un protagoniste maléfique et licencieux, ne désirant qu'une chose : attenter à la personne de Constantia. Cette double relation, à la fois avec Carwin le manipulateur, et avec Wieland le monomane, lui confère une forme d'ambiguïté – ambiguïté séduisante aux yeux de Constantia :

Ormond is simultaneously abrasive and seductive for Constantia. For despite his complicity in Helena's suicide and the fracturing of female community, Constantia is magnetized by Ormond as he presents an initially

disconcerting, but also compelling possibility of breaking away from the social conventions and identities which may imprison us even as they provide the security of the known. (Barnard & Shapiro : xxxiv)

Cette fascination exercée par Ormond sur Constantia rappelle l'expérience de Mr Dudley avec Craig, l'imposteur qui ruine sa famille au début du roman. Tout comme Carwin et Ormond, Craig est un maître de la manipulation, à la fois verbale – comme le montrent et son récit fait à Ormond lors de la première rencontre de ce dernier avec Constantia, et ses histoires à propos d'une famille vivant en Angleterre qu'il conte à Mr Dudley alors qu'il est en apprentissage dans sa pharmacie – et scripturale – se faisant maître en forgerie, rédigeant de fausses lettres, imitant l'écriture de Constantia. Cependant, si Craig est capable de manipuler et de transformer les événements à son avantage pour quelque temps, il doit à chaque fois fuir, après que sa manipulation est dévoilée. Il se retrouve alors tout à fait comme Carwin lors de ses rencontres avec Pleyel – en Espagne comme à Mettingen²⁰ – c'est-à-dire proscrit, marginal, évanoui du monde antérieurement sien au sein duquel il a usé de ses pouvoirs manipulateurs. Cette volonté de domination du monde qu'il partage avec les autres personnages masculins, il ne peut la réaliser pleinement : ni sa fortune personnelle et/ou familiale, ni sa façon de gérer ce désir de manipulation ne lui permettent jamais d'atteindre une position qui lui fasse profiter pleinement de cette domination. Il est toutefois à souligner que, tout comme Carwin, Craig survit à ses mésaventures. Il est capable d'aller de l'avant, de changer de lieu et de société, de se recréer une vie stable, au moins pour quelques années. En ceci, il semble que ces deux personnages soient en réalité plus forts qu'à la fois Ormond et Wieland. Comme s'ils avaient finalement mieux assimilés les conventions liées à la fois à leur position sociale et à leur genre et savaient mieux s'en servir, notamment pour se recréer une identité. Ormond et Wieland eux, se retrouvent morts à la fin des romans, écrasés à la fois par le poids de leur folie et par le poids d'une société en mouvement dont le volet féminin, notamment, est l'un des plus forts.

Les figures féminines

Parallèlement aux figures masculines se trouvent les figures féminines, définies par elles-mêmes mais aussi, et toujours, par rapport aux personnages masculins qui l'entourent. En effet, « the feminine personality obeys the voice of male authority because the voice

²⁰ Nom des terres où se sont installés les Wielands.

represents power » (Day : 104) ; cette obéissance est le point d’ancrage du personnage féminin et ce qui la rend facilement victime du pouvoir masculin. C’est également cette obéissance qui lui dicte sa conduite : opposée au pouvoir parfois destructeur (comme nous l’avons montré plus haut) de l’homme, la femme incarne la vertu, la pureté²¹ familiale en danger :

These virtuous, respectable women are the guardians of the family and the embodiment of love and purity. They represent unfallen innocence and appear to exist simply to serve as the prey of the rapacious and dangerous male characters who imprison, rape and murder them. (Day : 103)

Cette idée de la femme découle du principe patriarcal de pouvoir unique légué à la gent masculine. Cependant, dès les années 1780 au sein des révolutions américaine et française, et dès les années 1790 avec les écrits de Mary Wollstonecraft, une autre réalité féminine commence à faire jour : celle de la femme puissante, c’est-à-dire libérée du poids de la subjection imposée par le pouvoir masculin. Barnard & Shapiro affirment que : « Women, in this world, are available for visual inspection and an unwelcome penetrating intrusion into their private spaces » (xxvii-iii). Cependant, certaines sont capables de renverser ce regard intrusif et d’en faire une force à leur avantage en prenant le pouvoir sur l’autorité patriarcale, elles incarnent alors la double figure féminine, femme mais puissante. Au sein des romans de Charles Brockden Brown, on trouve à la fois des personnages s’identifiant à la norme conventionnelle de la femme respectable, pure et innocente, et des personnages s’identifiant à la nouvelle figure de la femme battante, qui sait se faire une place au sein de la société masculine. Cette double figure est présentée dans tous ses extrêmes : d’un côté la femme si pure qu’elle succombe à son statut de femme (Helena et Catharine), de l’autre la femme si révoltée par ce à quoi l’oblige la position conventionnelle qu’elle s’approprie les manières et/ou les goûts masculins et perd une partie de sa féminité (Martinette et Sophia). Entre ces extrêmes, les deux personnages principaux, Clara et Constantia, se débattent pour trouver leur équilibre entre deux visions de la femme souvent en contradiction. Pour se faire, elles reflètent en elles-mêmes tour à tour ces deux visions de la femme dans le but de s’approprier la plus adaptée à leurs attentes.

Dans le roman *Wieland*, tout comme dans *Ormond*, est présente une figure féminine représentante des conventions, un personnage qui incarne pleinement « le personnage féminin », c’est-à-dire l’innocence, la pureté et la passivité face à l’emprise masculine.

²¹ « The feminine characters in the Gothic fantasy are always victims of masculine rage and violence; they are also models of virtue and propriety » (Day : 103).

D'un côté, dans *Wieland*, c'est Catharine, sœur de Pleyel et femme de Wieland, qui incarne ces valeurs. La première description de Catharine par Clara la présente comme possédant les meilleures qualités qu'on puisse demander à une jeune femme que l'on cherche à marier, à savoir des caractéristiques purement superficielles et vides : « She was rich, and beautiful, and contrived to blend the most bewitching softness with the most exuberant vivacity » (Brown 1798 : 19). Cette description est la seule que l'on obtiendra de Catharine : même si elle est présente tout le long du roman, elle n'est pas considérée comme capable d'appréhender les épreuves qui sont imposées au petit groupe et, de ce fait, est tenue à l'écart : « say not a word to Catharine. Her strength of mind is inferior to yours » (Brown 1798 : 39). A cause de ces considérations, jusqu'au jour où elle doit faire face à la folie de son mari, Catharine est tenue dans l'ignorance, afin de la garder conventionnellement « innocente » et « pure » de toute pensée malsaine et inquiétante. Cette éducation typiquement féminine, et finalement très restrictive, la transforme en une proie extrêmement facile : elle succombe, sous les mains de Wieland, son propre mari, à la fois à la folie provoquée par le ventriloque Carwin et à l'éducation qu'elle a reçue, qui ne lui permet pas de savoir résister au pouvoir destructeur de l'homme.

De l'autre côté, dans *Ormond*, comme un miroir entre les deux œuvres, on trouve le personnage d'Helena qui, selon Lewis, « represents the poorly educated, superficially attractive woman, incapable of independent thought, unable to define her interests except in connection to a man who – unfortunately for her [...] – turns out to be a self-serving seducer (Ormond) » (1996 : 179). De la même façon que Catharine, Helena incarne les « valeurs » que l'on recherche conventionnellement chez une femme : de beaux traits, une belle chevelure, une douceur de caractère et une voix mélodieuse – le tout associé à une éducation exclusivement musicale²². Et, à nouveau tout comme Catharine, elle est considérée par son amant comme trop enfantine, pas suffisamment intelligente pour comprendre et discuter des sujets qui l'intéressent, lui, en tant qu'homme : « To make her wise it would be requisite to change her sex. He had forgotten that his pupil was a female, and her capacity therefore limited by nature » (Brown 1799 : 95)²³. Helena, nous dit Lewis, « has been made absolutely beautiful and absolutely dependent by the conventional,

²² « Helena Cleves was endowed with every feminine and fascinating quality » (Brown 1799 : 89) et tout le paragraphe qui suit la décrit, majoritairement physiquement.

²³ Il est à souligner qu'à travers les nombreux artifices présents dans la narration, on retrouve ici, au style indirect libre, le point de vue d'Ormond sur Helena. Cependant, ce point de vue est relayé par Constantia – à qui Ormond au cours de leurs entrevues a sûrement dû confier ces propos – et par Sophia – qui ne connaît Ormond que par les dires de Constantia (ou presque). Aussi, cette phrase est à prendre avec recul, plus comme une critique du caractère d'Ormond que comme une réelle description d'Helena.

feminine education » (2005 : 168). C'est cette éducation conventionnelle, associée à la perte très tôt de son père, qui l'amène à tomber dans les filets du tentateur Ormond qui n'a pour elle aucune compassion – « Helena's engagement in illicit sex is simply an error made out of ignorance » (Lewis 2005 : 169). Après avoir été piégée par son éducation conventionnelle en se laissant emporter par les belles paroles et promesses d'Ormond, elle finit par en mourir : lorsque Ormond la quitte sans lui avoir permis d'atteindre une situation sociale acceptable – à la fois à ses yeux et à ceux du monde – enfin mise face aux erreurs qu'elle a commises, elle se suicide afin de ne pas avoir à affronter son déshonneur – « Helena's path, like that of so many victims of seduction in sentimental fiction, leads through rejection and suicide to the grave » (Lewis 1996 : 179). Au travers de ces deux figures féminines, on voit, à la fois dans *Wieland* et *Ormond*, comment la soumission totale aux conventions sociales imposées au genre féminin ne prépare pas ces personnages aux difficultés qu'elles vont rencontrer dans la société. Elles sont, par cette éducation et ces conventions, transformées en victimes faibles, qui, ne sachant pas réagir face aux excès masculins, succombent littéralement à la force patriarcale.

La situation est différente pour les personnages de Clara et Constantia. En effet, comme le fait remarquer Lewis :

In both Clara Wieland and Constantia Dudley, Brown created characters conspicuous for the quality of their intellects: women who manage their own affairs; deal effectively with menacing or irresponsible fathers, brothers, and lovers; and survive ordeals that destroy many others, both male and female. (1996 : 175)

Inspirées du modèle de la femme proposé par Wollstonecraft, ces deux jeunes filles sont éduquées à l'égal de leurs partenaires masculins. Clara nous le dit d'elle-même, affirmant que son éducation et celle de son frère étaient, dans leur jeunesse, en tous points les mêmes : « We were instructed in most branches of useful knowledge, and were saved from the corruption and tyranny of colleges and boarding-schools » (Brown 1798 : 19). Punter la définit d'ailleurs comme une « new woman » (1999 : 169) : elle représente ces femmes qui se cherchent dans un monde nouveau – l'Amérique – et qui, dans ce combat à la fois avec elles-mêmes et avec leurs adversaires masculins, se dévoilent comme plus fortes que ce que la morale imaginait. De même, Constantia est définie par Layson comme une figure ambiguë, entre la femme conventionnelle et la force de caractère masculine : « she has received a classical education that has made her “not alluring and voluptuous, but eloquent and wise.” [...] Her conversation reveals a “manlike energy” of intellect » (Layson : 165).

Elle oscille entre un extérieur féminin qui la place du côté des faibles, et un esprit construit à la façon masculine, ce qui lui permet d'échapper aux difficultés qui se dressent sur son chemin. Ainsi, la remarque de Layson est-elle des plus justifiée : « Constantia personifies the intelligence, independence, and civic virtue that Wollstonecraft advocates in the *Vindication* » (165).

Ces deux personnages restent cependant en retrait de cette femme « libérée » pour laquelle se battait Wollstonecraft : dans les deux romans, elles restent assujetties aux personnages qui les entourent et aux événements qui se succèdent, comme dans une incapacité à dépasser cette immobilité typiquement féminine décrite par W.P. Day quand il parle du personnage féminin dans le gothique²⁴. En effet, Constantia, par exemple, est bringuebalée entre les personnages de Sophia, Ormond, Martinette et même Helena, qui tentent tous d'obtenir quelque chose d'elle – elle se soumet à leurs avances de façon répétée, tombant tour à tour dans les filets de chacun. Ces rencontres, cette attitude, la font à la fois agir en femme libérée et se soumettre à des conventions pourtant obsolètes face à ses nouvelles connaissances : si à la fin du roman elle se sauve par un acte de femme libre – elle se détache de toute entrave en assassinant l'homme qui incarne alors l'oppression masculine – elle n'en éprouve pas moins le contrecoup comme une femme encore pétrie par les conventions sociales auxquelles elle est soumise par la société. De même, Clara est la proie constante des voix mystérieuses : éduquée comme un homme, mais considérée comme une femme – « To Pleyel, Clara is not flesh and blood but a model of virtue » (Bredahl : 2) – elle ne sait comment réconcilier ses deux identités, mises à mal par la voix de Carwin même. « Le long cheminement de Clara à travers l'enchevêtrement des récits, est marqué par le doute qui ébranle sa conscience quant à la réalité des perceptions, doute indissociable d'un questionnement sur son identité » (Abensour : 285). Ce doute est amplifié par les réactions de Pleyel et de Wieland à son égard, l'un la protège de son amour quand l'autre, malgré son admiration pour elle, est prêt à la juger sur le champ comme une femme dévoyée. Cet écartèlement de l'identité de Clara est également mis en abyme dans la scène du complot dans son boudoir, expliquée après coup par Carwin : cette mise en scène devait permettre à Carwin d'éprouver le courage et la force morale de Clara, essayant par des menaces de meurtre – supposément sur sa servante – d'éveiller la force masculine présente en Clara. Cependant, Clara n'entendait qu'un dialogue, et non une

²⁴ « These characters are obviously and inescapably victims. Their conceptions of themselves and of proper behaviour render them passive in the face of terror » (Day : 16).

conversation à trois, croit que les deux malfaiteurs « présents » dans son boudoir sont là pour elle, elle s'enfuit alors en courant, bouleversée. L'effet inverse de celui espéré se produit : c'est la nature féminine de Clara qui prend le dessus.

Ces deux personnages incarnent la schizophrénie de la période : elles illustrent à la fois la femme conventionnelle et la femme libérée, leur double intérieur s'opposant notamment en elles-mêmes quand mis face à des situations de conflits. C'est cette difficile cohabitation de deux conceptions du moi féminin à l'intérieur des deux héroïnes qui provoque leur chute à la fin des deux romans. Comme le présentent Barnard & Shapiro : « [they are] trapped by a "social address" of femininity. Regardless of how [they] present [themselves], [they are] restrained by normative expectations concerning womanhood » (xxix)²⁵. Cette condition de femme est donc une entrave quand elle s'incarne à travers le regard de la société, mais elle se transforme en force lorsqu'elle est intériorisée et dépassée dans une visée à la Wollstonecraft.

Cette force féminine, étouffée dans le roman *Wieland* qui ne contient que deux types féminins, est largement illustrée dans *Ormond*, avec les personnages de Sophia et Martinette. Toutes deux sont des personnages qui ont su dépasser leur statut de femme et s'octroyer un libre-arbitre, un pouvoir, réservé socialement aux hommes. Cependant, elles illustrent cette prise de pouvoir de façon tout à fait différente l'une de l'autre. En effet, ainsi que l'expriment Barnard & Shapiro :

Both characters share similar transnational and tumultuous life conditions, but they embody diametrically opposed ideological interpretations of the contemporary movement. Martinette is cosmopolitan, a freethinker, willing to engage with social change, socially and politically radical. Sophia is nativist, territorial and provincial, dedicated to religious dogma, hostile to change, socially conservative, and politically reactionary. (xliii)

Du fait de ces différences de nature, les deux personnages expriment leur indépendance par rapport aux normes de leur genre de façon différente. Sophia, d'une part, le fait de façon cachée, « par-derrière », assumant un extérieur dans la norme (elle se marie à un jeune américain rencontré en Europe), et une personnalité indépendante (elle quitte son mari quelques jours après leurs noces pour aller à la recherche de sa bien-aimée Constantia avec qui elle se livre à des pratiques homosexuelles plus que sous-entendues dès leurs retrouvailles). D'autre part, Martinette exhibe son indépendance aux yeux de tous : elle

²⁵ Cette citation fait partie d'une introduction au roman *Ormond*. Elle ne parle, dans la version originale, que de Constantia. Aussi, pour les besoins de mon étude, et parce qu'il me semble que le commentaire s'y prête, j'ai adapté la citation afin qu'elle s'applique à mes deux héroïnes.

prend part à la révolution française, sur le front ; elle raconte à Constantia ses différents amants au sein des troupes françaises ; elle enterre elle-même son père lors de l'épidémie de fièvre jaune à Philadelphie ; etc²⁶. Martinette est à la fois le personnage qui relie Constantia à une forme de supériorité féminine, et le personnage qui enracine le roman dans sa situation historique : elle représente simultanément la femme indépendante et les révolutions américaine et française. Cette double référence la relie à des réalités illustrées par Marie-Antoinette, Charlotte Corday et Deborah Samson :

Martinette's character probably has two more specific contemporary sources as well, both well known and associated with lesbian behavior during the last decade of the eighteenth century. The most obvious, as several critics have noted, is Marie Antoinette, for whom "Martinette" may be a namesake. Through both Martinette's name and her adopted nationality, Brown seemingly alludes to the French queen, and this is especially significant given the French revolutionary rhetoric attacking Marie Antoinette, much of which focused on her alleged sexual transgressions, including blatant accusations of lesbianism. [...] Marie Antoinette became the era's most popular symbol of "monstrous" sexual excesses in women, and Brown's fictional "Martinette" constitutes a reincarnation of those excesses anyone following the events in France would have recognized.

But late eighteenth-century Americans more interested in their own revolution had another compelling figure with whom to associate Brown's androgynous character. In 1797, Herman Mann published an account of Deborah Sampson, an American woman who impersonated a man in order to serve in the Continental Army. (Comment : 67-8)

The novel identifies Martinette with the Girondins, the primarily merchant class federalists who were overthrown by Robespierre and therefore were not responsible for the Reign of Terror. But the Girondins were identified with specifically female violence through Charlotte Corday, who murdered the Jacobin Marat in his bathtub. (Layson : 183)

De par ces liens avec des femmes révolutionnaires, Martinette devient l'incarnation de tout un mouvement de libération et d'affirmation de la femme en tant qu'être humain à part entière, détachée de l'emprise patriarcale qui pèse d'ordinaire sur son genre. Elle est également à relier aux personnages bibliques de Judith et Yaël²⁷, trouvant ainsi ses propres doubles à la fois dans l'histoire et dans la littérature : elle en devient par ce biais, dans le roman, comme une figure de proue du mouvement pré-féministe, si l'on peut dire, lancé

²⁶ « As a soldier in two revolutions, Martinette fights and kills in the name of radical social change; [...] she tells her own story, celebrating its moments of triumph over men and regretting her moments of sentimental attachment to them » (Lewis 2005 : 44).

²⁷ « Brown deliberately presents Martinette as a woman who, like Corday and such biblical source characters as Jael and Judith, relies as much on skill and cunning as on strength » (Lewis 2005 : 45).

par Mary Wollstonecraft. Elle est donc dans la meilleure situation possible pour enseigner à Constantia les principes de la femme libre : « Martinette provides a master class in how to refuse body-based government of all kinds, whether the rules in question are those of aristocratic lineage, male authority, or racial prejudice » (Barnard & Shapiro : xxxviii). Une liberté qu'elle a conquis en prenant de grands risques puisque, si elle s'était laissée soumettre aux lois du genre, elle s'en serait trouvée mieux lotie que la plupart, eu égard à sa grande beauté et son éducation d'abord platement classique²⁸. Elle avait donc beaucoup à perdre en se libérant de ses entraves sociales et peut ensuite témoigner de cette libération en complète connaissance de cause. Ainsi, mise en abyme par ses doubles réalistes et littéraires extérieurs à l'œuvre, mais aussi par le personnage de Sophia, à l'intérieur du roman, qui s'affirme également comme femme libre, mais de façon cachée, Martinette se présente-t-elle comme la femme libre, éclatante et triomphante. Cependant, bien qu'elle se soit démise de l'emprise masculine, il est à souligner que cela ne s'est pas fait sans sacrifices, et d'après Layson, cette liberté est arrachée au prix de sa nature profonde : « Brown represents Martinette's violence as the defeat of sensibility, a betrayal of both her humanity and her femininity » (185). Ainsi, tout comme la soumission trop grande aux normes du genre a causé la perte de Catharine et Helena, l'excès inverse, c'est-à-dire le triomphe trop grand de l'indépendance, cause la perte d'une partie importante du moi de Martinette. La question reste alors : cette perte d'une soi-disant « féminité », est-elle dommageable ou au contraire est-elle le gage d'une vraie réalisation de la nature profonde du personnage, libérée des carcans d'une société patriarcale où l'unique censeur dictant ce que *doit être* la féminité est masculin ?

²⁸ « as Sophia's detailed verbal "portrait" in Chapter 8 suggests, Martinette is small, delicate, graceful, and smoothly complexioned. » (Barnard & Shapiro : xxxvi); « Beyond mere Amazonian prowess, Martinette is a musician [...] and an intellectual » (Lewis 1996 : 180).

III : Charles Brockden Brown, Clara Wieland ou Sophia Courtland ?

Dans ce chapitre, nous chercherons à élever la question du genre vers un plan plus formel. Nos romans étant tous deux des lettres, nous allons mettre en lumière l'ambiguïté du lien entre les trois figures narratives des romans : l'auteur, le narrateur et le narrataire. En effet, l'auteur est de genre masculin, les deux narrateurs de genre féminin, et les narrataires (multiples dans *Wieland*, unique dans *Ormond*) n'ont pas de genre défini. Aussi cette triple formation matérialise-t-elle formellement cette tension du genre que l'on peut lire dans les œuvres de Brown. Nous commencerons par étudier l'opposition entre un auteur masculin et des narrateurs féminins, puis nous nous pencherons sur la question de l'ambiguïté du narrataire et ce qui découle de cette ambiguïté.

Deux regards féminins sous une plume masculine

Dans son œuvre à propos de l'écriture du gothique féminin et notamment dans son passage à propos du *Frankenstein* de Mary Shelley, Susan Wolstenholme pose cette question pertinente : « But if the gaze is male, what happens when the writer is female? » (7). Il me semble que cette question a également tout son sens une fois renversée : if the gaze is female, what happens when the writer is male? Cette question se pose particulièrement dans les deux œuvres de Charles Brockden Brown que nous étudions. En effet, dans les deux romans, le narrateur – qui est également scripteur²⁹, puisque le roman est à chaque fois un roman épistolaire – est en réalité une narratrice : Clara est la narratrice de *Wieland*, Sophia celle d'*Ormond*. Dans les deux cas, la narration est à la première personne, et le narrateur y est à la fois intradiégétique et, pour le cas de Clara, autodiégétique, pour celui de Sophia, homodiégétique. Ainsi personnages de leurs propres récits, les deux jeunes femmes ont un point de vue sur l'histoire totalement subjectif et biaisé par leurs attentes, leurs espoirs, leurs buts au moment de la narration.

Dans le cas de Clara, c'est la volonté de faire sens de ses souvenirs gothiques qui rend son discours subjectif :

Clara's relationship to the novel's events – both their causes and their effects – is complex. The narrative, the reader is informed, is “addressed, in an epistolary form, by the Lady [Clara] whose story it contains, to a small number of friends [...]” (p. 3). Because her acquaintances expect a rational explanation

²⁹ Notion développée par Gérard Cordesse dans la revue *Poétique*.

from someone of her station, Clara finds herself in the awkward position of having to validate fantasy and imagination by subjecting them to narrative order. (Bradshaw : 373)

Dans le cas de Sophia, c'est sa volonté de réhabiliter Constantia auprès du destinataire de la lettre qui donne moins d'objectivité à celle-ci : « Sophia ends by hinting again, as she did in the prefatory note, that the purpose or “task” of her narrative is to establish Constantia's virtue in preparation for an elite marriage » (Barnard & Shapiro : 222). Ainsi, pour chaque narrateur, le besoin d'arrondir les angles, de narrer les événements à leur façon, c'est-à-dire en quelque sorte sous leur meilleur jour, se fait-il sentir.

Un besoin qui semble dicté par l'intention de cette écriture épistolaire féminine : elle cherche à justifier la conduite de deux femmes (ou plus, si l'on considère, par exemple dans *Ormond*, que Sophia a également ses propres intérêts en tête) sur qui l'œil objectif et extérieur pourrait être accusateur et dommageable. Aussi les arguments sont-ils amassés en faveur de nos deux héroïnes, les personnages masculins y sont vus à travers le prisme de l'œil féminin, etc., et l'on se fait aisément prendre au piège car, comme l'explique Punter : « Brown was capable of infusing into his first-person narrative a strong sense of immediacy and an unusual degree of realism in terms of the consciousness of his characters » (1999 : 167). Piège en effet, car si l'ensemble du roman nous fait croire que c'est une femme qui nous conte l'histoire, que tout est vu à travers des yeux féminins, en réalité c'est bien un homme qui rédige ces romans. Comme le dit clairement Marc Amfreville : « l'essentiel est le brouillage » (34), et ce brouillage se retrouve à la fois dans la trame des romans (dans *Wieland* avec les voix persistantes qui font plonger le roman dans une ambiance fantastique ; dans *Ormond* avec les multiples changements d'identités des personnages) et dans leur forme, qui met en scène la plume d'une femme sous la plume d'un homme. On se retrouve ici face à une double mise en abyme : l'histoire, d'abord vue à travers le prisme de l'esprit féminin (qui par le récit qu'il en fait la transforme déjà d'une certaine manière) est en réalité réfractée par le prisme de l'écriture masculine. Cette double écriture, si l'on peut dire, découle d'une manipulation constante de l'auteur dans le but de nous faire croire à une sorte « d'authenticité féminine ». Les discours soi-disant féminins ne le sont que dans l'enceinte du roman, les réactions qui nous semblent si féminines sont en fait analysées en amont par un auteur masculin qui les retranscrit selon sa compréhension.

Cette double mise en abyme de l'écriture est rappelée à l'intérieur même de la narration par le personnage de Carwin, dans *Wieland*, et son don de ventriloque. En effet,

par sa duplicité, Carwin se fait l'incarnation de deux voix qui s'affrontent au sein du roman. Les événements extérieurs sont alors déformés à la fois par le prisme de la manipulation par un tiers – le regard extérieur de Carwin – et par le prisme des fantasmes du groupe de Mettingen – qui attribue les voix à un phénomène métaphysique, voire divin. Il existe dans *Wieland* une forme d'analogie entre le rôle du ventriloque, dans sa relation aux autres personnages, et le rôle de l'auteur, dans sa relation au texte mais aussi à son narrateur et à ses personnages. Brown, en créant cette double mise en abyme (prisme féminin par le prisme masculin), manipule les codes narratifs à la manière d'un ventriloque, s'apparentant étrangement à l'un des personnages sombres de ses romans.

Il est intéressant également de voir qu'il y a une évolution entre ces deux romans au niveau de la mise en évidence du pacte de lecture. En effet, dans *Wieland*, l'avertissement (Brown 1798 : 3-4), signé clairement C.B.B. et daté du trois septembre 1798, tente de prévenir le lecteur de la présence d'un auteur extérieur au roman. Cependant, à plusieurs reprises Brown annote le roman : à la fin du chapitre II³⁰, il rappelle au lecteur que les cas de combustion spontanée tel celui du père Wieland ont été soulignés comme plausibles par la science ; au chapitre XXI³¹, il ajoute à nouveau une note scientifique, pour expliquer les principes de la ventriloquie ; au chapitre XXII enfin, il utilise la note pour expliciter la phrase de Clara «The mode in which heaven is said by the poet, to interfere for the prevention of crimes,¹ // ¹ – Peeps through the blanket of the dark, and cries Hold! hold! – SHAKESPEARE » (Brown 1798 : 187). Ces notes, écrites de la main de Brown et réfléchissant sur l'œuvre, s'opposent à l'avertissement et participent de la manipulation en donnant l'illusion que, loin d'en être l'auteur, Brown est l'éditeur de ces deux lettres (la première racontant les événements, causes et effets, la seconde, écrite trois ans après la première, produisant la scène finale où tout est résolu – scène finale digne d'un roman sensible). Dans ce roman, le pacte de lecture est mis en doute par une opposition entre périphrase et contenu et, comme nous l'explique Wallach, les deux figures de l'auteur et du narrateur sont en conflit : « Both of the novel's voices are engaged in mutual elision, Charles Brockden Brown insisting upon rational explanation, clarification and authority; Clara recapitulating the irrationality and undecidability of experience » (9). Ainsi, dans *Wieland*, Brown ne laisse-t-il pas complètement libre cours à sa supercherie.

Dans *Ormond*, toutefois, plus trace de ces retenues : seule la narration de Sophia est présente. Le pacte de lecture n'est plus dans la retenue ni dans l'ambivalence comme dans

³⁰ Brown 1798 : 18.

³¹ Ibid. : 181-2.

Wieland, mais bien assis dans ses prédicats : l'auteur de la lettre est une femme – il n'y a plus de place apparente pour l'auteur masculin. La présence de Brown se fait seulement sentir à la page 4, et non en tant qu'auteur mais en tant qu'éditeur, lorsqu'il explicite la lettre de Sophia en donnant au lecteur la nationalité de I.E. Rosenberg – « your native country,* // *Germany » (Brown 1799 : 4). Par cette illusion, les discours proprement féministes du roman, ces discours qui tiennent à la fois d'un héritage tiré de Wollstonecraft et d'une biographie personnelle (plusieurs critiques et biographes parlent d'une homosexualité latente chez Brown³²), prennent alors plus d'ampleur que dans *Wieland*. A travers cette voie féminine, l'auteur masculin qu'il est, trouve une réelle légitimité pour l'écriture de romans que l'on peut, sous certains aspects, considérer comme des manifestes pour la liberté féminine.

Il est également à ajouter que les liens sont forts entre ces deux romans de Brown et ce que les critiques américains, et notamment Ellen Moers, ont appelé « female Gothic ». En effet, leur schéma de base, comme expliqué dans *A Companion to the Gothic*, ressemble fort à celui de nos deux romans : « Subsequent critics have codified the female Gothic plot as an orphaned heroine in search of an absent mother, pursued by a feudal (patriarchal) father or his substitute, with the whole affair monitored by an impeccable but ineffectual suitor » (Punter 2001 : 43). Ainsi, Constantia a-t-elle perdu sa mère et recherche-t-elle en toute femme de son entourage une voie féminine à suivre ; de même Clara, orpheline des deux côtés, cherche-t-elle de quoi construire son identité, et toutes deux se retrouvent alors écartelées entre un homme menaçant (Carwin, Ormond), et un tuteur impuissant (*Wieland* devient fou, M. Dudley est aveugle). Ce lien fort avec le genre du « female Gothic » est à lier avec cette idée d'auteur masculin / narrateur féminin dont on vient de discuter, puisqu'il est admis que les écritures masculines et féminines traitent en général de thèmes bien différents : « the early female writers of the Gothic are primarily interested in rights, for their class, for their sex, and often both together; whereas the early writers of the male Gothic are more absorbed by the politics of identity » (Punter 2001 : 45). Il semblerait que ces thèmes, bien que très différents les uns des autres, fusionnent dans les romans au parfum féministe de Charles Brockden Brown, dont les schémas de base se rapprochent beaucoup de ceux du « female Gothic ». Ainsi, la réponse à la question renversée de Wolstenholme à laquelle nous faisons allusion en début de section pourrait être la suivante : le regard féminin, sous la plume masculine, donne de la force à cette

³² Voir le chapitre 1 de Marc Amfreville, *Charles Brockden Brown. La part du doute.*, notamment la page 15.

dernière et lui permet de s'attaquer aux problèmes d'identité mais aussi de genre et de classe qu'incarnent les figures féminines, qu'elles soient réelles ou fictionnelles.

Un narrataire ambigu

Dans *Ormond* comme dans *Wieland*, le (ou les) narrataire(s) visé(s) par Sophia et Clara sont des entités floues. En effet, si l'on s'intéresse d'abord au roman *Wieland*, on se retrouve face à un narrataire à l'identité inconnue, défini de façon différente par le périphrase et l'incipit, voire même à un narrataire multiple. Dans l'avertissement, il nous est annoncé que le récit est en réalité une lettre émanant du personnage principal, et adressée à un petit groupe d'amis : « this narrative is addressed, in an epistolary form, [...], to a small number of friends » (Brown 1798 : 3). Cependant, les premières lignes de la lettre de Clara semblent être écrites à l'attention d'un « you » singulier, comme le sous-entend cette phrase : « You are a stanger to my distresses » (Brown 1798 : 5). Il est intéressant de remarquer la façon dont Gerald Prince souligne ce flou de l'identité du narrataire chez Balzac : « Balzac, que les problèmes d'identité obsèdent [...] ne parvient pas à décider qui sera son narrataire » (186). Chez Brown, du point de vue de l'auteur, comme chez Clara, du point de vue du narrateur, la question de l'identité est cruciale ; aussi, et de façon similaire, la figure du narrataire est-elle ambivalente. Cette ambiguïté sur le nombre de destinataires de sa lettre est finalement intensifiée par l'affirmation de Clara qui dévoile rapidement le but de sa missive : éclairer et prévenir l'humanité de dangers tels qu'elle a pu en connaître et qui pourraient amener ses compatriotes à flirter avec la folie, tout comme son frère l'a fait – « I do not disdain to contribute what little I can for the benefit of mankind » (Brown 1798 : 5). Ainsi son récit, rédigé pour un, une ou même plusieurs ami(e)s, mais aussi rédigé pour l'humanité, pose-t-il des limites à son écriture : elle ne peut parler de la même façon, que son discours soit destiné à une amie de cœur, à un groupe d'amis de sexes différents ou encore qu'il soit destiné à faire preuve de témoignage pour les masses. Cette absence d'affirmation de la personne du narrataire empêche toute définition d'un cadre de lecture particulier, ce qui complique l'interprétation des différents messages que cherche à faire passer Clara dans sa lettre. En effet, comme Gerald Prince nous l'explique en prenant l'exemple du *Nœud de Vipères* : « ce n'est pas seulement le ton du récit qui change selon le narrataire de Louis, ce sont parfois les détails mêmes qu'il choisit de noter, ce sont les situations qu'il choisit de présenter » (195). Aussi, le récit prend des tournures différentes selon que Clara a en tête une amie de cœur, un groupe

d'amis ou l'humanité – sa visée illocutoire y sera différente. Dans le premier cas, le discours pourrait vouloir mettre en garde contre la double tentation vécue par Clara, celle d'une vie de femme libre et celle d'une sexualité hors norme. Ce sont les passages où elle décrit ses désirs, ses peurs et s'épanche sur ses sentiments pour Pleyel (« How fondly did I dream that Pleyel was a lover! If he were, would he have suffered any obstacle to hinder his coming? Blind and infatuated man! I exclaimed » (Brown 1798 : 75)), mais aussi ceux où elle décrit Carwin comme un homme dangereux (« I now come to the mention of a person with whose name then most turbulent sensations are connected. It is with a shuddering reluctance that I enter on the province of describing him » (Brown 1798 : 45)). Cependant, si le récit est destiné à un groupe d'amis à la fois masculins et féminins, il faut s'attendre à ce que certains des passages soient coupés, à ce que certaines des scènes racontées le soient de manière à présenter Clara sous son meilleur jour. D'où l'absence de mention de son journal personnel avant la fin du roman³³ et l'importance de la phrase apparemment anodine de Pleyel lors de sa confession : « You wrote much more than you permitted your friends to peruse » (Brown 1798 : 115). Enfin, si le récit est destiné à l'humanité, il faut s'attendre à ce que tous les passages immoraux en soient gommés, à ce que chaque scène ait été travaillée dans le but de la rendre à la fois plus authentique, plus crédible mais aussi plus morale. C'est ce à quoi peut nous faire penser l'épisode du rêve près de la falaise au chapitre VII : si l'on considère, comme le fait Russo³⁴, que Clara est en réalité plus coupable qu'elle ne le laisse entendre, il se pourrait que nous suivions l'avis de Pleyel quant à ce soir en particulier – à savoir que Clara aurait eu en réalité rendez-vous avec Carwin, chose qu'elle essaie de dissimuler dans sa narration au regard des événements qu'elle va raconter par la suite. Ainsi, en fonction de la personne du narrataire, la vérité de l'histoire est parfois exagérée, diminuée ou même modifiée par le discours – façonnée à dessein. De cette manière, il est évident que l'ambiguïté à la fois du nombre et du genre du narrataire influe sur la plume du narrateur et sur le pouvoir d'interprétation du lecteur – puisque, suivant le narrataire auquel le narrateur s'adresse, les choses dites seront différentes, alors le lecteur pourra de même induire plus ou moins de sous-entendus.

Si l'on s'intéresse ensuite au roman *Ormond*, l'ambiguïté, si elle ne porte pas sur le nombre – la lettre de Sophia est destinée à un certain « I.E. Rosenberg » – reste cependant entière. En effet, à aucun moment le genre du destinataire n'est révélé. Tout d'abord, les

³³ « I had regulated the disposition of all my property. This manuscript, however, which contained the most secret transactions of my life, I was desirous of destroying » (Brown 1798 : 175).

³⁴ Nous verrons sa théorie plus en détail au chapitre 2.

passages où celui-ci est clairement interpellé sont assez brefs (pages 3 et 4, pour l'incipit, et pages 221-2 pour la clôture du roman). Et si ces signaux présents permettent de comprendre que Rosenberg vient d'Allemagne mais vit en Angleterre, connaît Constantia mais ne connaît pas Ormond, et n'est jamais allé(e) aux Etats-Unis, ils ne peuvent cependant pas nous éclairer parfaitement sur le sexe de celui-ci – il reste à ce propos un blanc narratif selon la terminologie d'Iser³⁵. De la même façon, l'objectif de la lettre n'est jamais réellement clair. Sophia précise que I.E. Rosenberg a une vraie raison pour demander ce récit – « I am well acquainted with your motives, and allow that they justify your curiosity » (Brown 1799 : 3) – elle ne précise cependant jamais quelle est cette raison en termes clairs. S'il semble au lecteur que cette lettre sert à rétablir l'honneur de Constantia dans le but de lui trouver un bon parti à épouser, cela n'est en réalité jamais clairement énoncé³⁶. Ainsi la seconde phrase du roman (que nous venons de citer) est-elle commentée par Barnard & Shapiro de cette manière : « the implication, recalled in the final paragraphs at the end of the novel, is that Rosenberg is a suitor who has “motives” and justifiable “curiosity” concerning Constantia’s history and reputation as a *possible* prelude to a marriage proposal » (3) (les italiques sont de moi).

Mais si le but est ambigu, que dire alors du destinataire en lui-même ? En effet, l'identité du destinataire ne consiste qu'en un nom et, comme le font judicieusement remarquer Barnard & Shapiro, le personnage de I.E. Rosenberg à qui est destinée la lettre est un personnage des plus ambigus : « I.E. Rosenberg[’s] name, as Will Verhoeven notes, is a German inversion of the French meaning of Martinette’s earlier pseudonym. That is, both Rosenberg (in German) and Monrose (in French) mean the same thing: red – or pink, rose-colored – mountain » (Barnard & Shapiro : 1). De fait, ce « brouillage » si cher à Charles Brockden Brown, d'après Marc Amfreville, bat ici son plein : les personnages sont nombreux à changer de noms au cours du roman ; Martinette n'y fait pas exception, et avant d'être Martinette de Beauvais, elle est présentée comme Ursula Monrose. Cette double identité pourrait facilement être associée à une troisième en la personne de Rosenberg. Mais alors, puisque Sophia ne nous éclaire pas sur la réelle personne de « I.E. Rosenberg », est-elle elle-même pleinement renseignée sur son identité ? Est-ce un indice pour le lecteur, pointant du doigt la volonté de Sophia d'emmener Constantia plus

³⁵ Explicitée dans l'œuvre de Vincent Jouve.

³⁶ « Even the assumption that “I.E. Rosenberg” is a suitor of Constantia’s might be questioned since “I. E.”’s gender is left ambiguous and a clear romantic interest in Constantia is never specified » (Comment : 70).

loin encore sur le chemin de l'émancipation – et de l'homosexualité ? Ou bien est-ce seulement un concours de circonstances bien malheureux ?

En effet, si Rosenberg est un homme et n'a rien à voir avec Martinette, alors le récit est sûrement embelli, amélioré afin de présenter Constantia sous son meilleur jour – tout comme Clara, Sophia utiliserait les outils du discours pour transformer l'histoire à son avantage et à celui de Constantia. Car même si Sophia clame au départ sa tentative d'objectivité : « You will readily perceive, that her tale is told by her friend, but I hope you will not discover many or glaring proofs of a disposition to extenuate her errors or falsify her character » (Brown 1799 : 4), il est évident qu'elle adapte son discours, comme le montre, opposé aux longues descriptions et aux longs dialogues qui peuplent la lettre de Sophia, le résumé de leurs retrouvailles – « Much had been said, in a voice, low and scarcely louder than a whisper » (Brown 1799 : 199) – mais aussi la remarque faite par Sophia sur le caractère de ces retrouvailles, comme une correction de ce que son narrataire pourrait, à l'instar d'Ormond, commencer à croire – « On reviewing what had passed, between Constantia and me, I recollected nothing incompatible with purity and rectitude » (Brown 1799 : 201) – ou encore les quelques anticipations qui habitent son discours et créent une forme de suspense dans sa narration – « Constantia's peril was imminent » (Brown 1799 : 132).

Cependant, si Rosenberg est en réalité une figure déguisée de Martinette, alors tout le roman est à repenser comme une initiation du personnage de Constantia vers une incarnation plus forte de la femme libérée, une incarnation de la fusion des deux modèles que l'on nous présente au cours du roman, celui de Sophia – qui maintient extérieurement les conventions mais les révolutionne dans sa vie privée – et celui de Martinette – qui affirme clairement les couleurs de sa féminité triomphante.

Ce qui en découle

Ainsi, ces deux exemples, le narrataire de *Wieland* et celui d'*Ormond*, nous montrent comment la connaissance du genre du narrataire peut influencer sur la lecture du roman. De la même façon que le genre du narrateur est important, celui du narrataire fait jouer toute une palette de conventions, d'attentes et de possibilités scripturales. Ici l'avantage de la langue anglaise, qui n'a pas à proprement parler de genre masculin ou féminin dans sa grammaire, permet de mettre à jour cette ambiguïté et de révéler toute l'importance de ce jeu de genres à l'intérieur des romans de Charles Brockden Brown. On remarque ainsi à quel point cette

question du genre joue à tous les niveaux, que ce soit dans la construction des personnages, au niveau des liens narrateur-narrataire(s) et/ou à celui de la relation auteur-narrateur.

Chapitre 2 :

Le *sexe* comme *sexualité*

Recherche de l'identité par la transgression des normes

Introduction

Dans cette seconde partie, nous allons aborder le sujet de la sexualité, thème fort de nos deux romans – que ce soit du point de vue de l'éveil à la sexualité (notamment chez Clara et souligné par sa description de Carwin aux pages 47 à 50), du point de vue de la sexualité au sein du mariage (comme le montre l'exemple de Catharine), ou encore du point de vue de la sexualité violente et transgressive³⁷. Cependant, nous n'évoquerons pas ici toutes les sexualités présentes au sein des romans mais nous nous consacrerons bien plus particulièrement à l'étude de celles que j'appellerai « hors normes ». En effet, bien que Layson affirme que Brown reconnaît dans la sexualité le point crucial autour duquel se consolident les normes liées au genre et donc autour duquel peut s'élaborer la critique féministe³⁸, toutes les sexualités ne sont cependant pas propices à cette critique. Pour un meilleur éclairage, suivons la pensée de Foucault sur la morale – puisque c'est cette dernière qui dicte les normes à suivre :

C'est une morale d'hommes : une morale pensée, écrite, enseignée par des hommes et adressée à des hommes évidemment libres. Morale virile, par conséquent, où les femmes n'apparaissent qu'à titre d'objets ou tout au plus de partenaires qu'il convient de former, d'éduquer et de surveiller, quand on les a sous son pouvoir, et dont il faut s'abstenir en revanche quand elles sont sous le pouvoir d'un autre (père, mari, tuteur). C'est sans doute là un des points les plus remarquables de cette réflexion morale : elle n'essaie pas de définir un champ de conduite et un domaine de règles valables – selon les modulations nécessaires – aux deux sexes ; elle est une élaboration de la conduite masculine faite du point de vue des hommes et pour donner forme à leur conduite. (Foucault 2001 : 33)

Ainsi Foucault affirme que la morale occidentale est une morale édictée par les hommes, et de ce fait imposée aux femmes par un genre soi-disant supérieur. Au sein de cette morale mâle – qui inculque à la femme que telle sexualité est la sexualité conventionnelle, que telle attitude envers l'homme en tant que sexe opposé et envers les représentantes de son propre sexe est ou non acceptée et considérée comme bonne – on comprend que ce sont nécessairement les formes de sexualités réfractaires, rebelles, qui s'assument comme la base d'une critique féministe. Brown ne s'y est d'ailleurs pas trompé puisqu'il insère

³⁷ « [Ormond] obsessively revisits the narrative of sexual injury. I count seven alleged, attempted, or successful seduction and rape stories within this one text of fewer than 250 pages » (Layson : 160).

³⁸ « Brown recognizes sexuality as a crucial site for the consolidation of gender norms and, consequently, for the elaboration of a feminist critique » (Layson : 165).

dans ses romans de nombreuses scènes dans lesquelles la sexualité normative est malmenée, voire renversée – scènes qui servent précisément à éduquer et faire évoluer le personnage qui les vit et le faire avancer vers plus de liberté et de libre-arbitre. Cette forte distinction entre « sexe moral » et « sexe amoral » se retrouve dans la tradition littéraire victorienne. Dans le roman victorien, la femme n'est jamais décrite dans des scènes de festins, ni tout simplement dans aucune scène de table : tout appétit féminin est effacé, la femme n'est pas censée avoir d'appétit ni de désir³⁹. Brown renverse ce schéma : il décrit le désir féminin – et même pourrait-on dire *les* désirs féminins – et, en cela, ouvre une large porte à la critique féministe. Contrairement à l'idée que le monde occidental se fait sur la sexualité – « Western cultures generally consider sex to be a dangerous, destructive, negative force. Most Christian tradition, following Paul, holds that sex is inherently sinful » (Rubin : 2388) – Charles Brockden Brown l'utilise comme une force positive, une porte vers la liberté, un chemin qui mène à la pleine compréhension de son identité propre, à l'appréhension totale de son être intérieur. En cela il est tout à la fois féministe et pleinement gothique puisque comme nous l'apprend W.P. Day :

The central motion that underlies the Gothic fantasy and finds its expression in it is the immediate and pressing fear that wells up from the deformation of identity and family resulting from the unresolved problem of sexuality in modern society.

The problem of identity is then the problem of sexuality. (84)

Ainsi, après avoir étudié le sexe comme genre et montré que certains des personnages des romans de Charles Brockden Brown cherchent à échapper aux carcans que la société masculine leur impose, nous allons maintenant nous pencher sur les différentes formes de sexualités réfractaires que l'on trouve au sein des deux romans. Nous chercherons à montrer comment ces sexualités réfractaires soutiennent une certaine forme de quête identitaire des personnages hors des sentiers battus, en étudiant tout d'abord les formes d'hétérosexualité transgressives au sein des romans puis en étudiant les différentes scènes où la sexualité est un vecteur par lequel les personnages se rebellent contre la morale via l'homosexualité. Enfin, dans un dernier chapitre, nous étudierons comment, dans la quête d'une identité mieux comprise, vivre une sexualité réfractaire peut servir les personnages féminins et au contraire desservir les personnages masculins. Nous verrons comment, en

³⁹ « The Victorian novel's "representational taboo" against depicting women eating (an activity, apparently that only "happens off stage", as Mitchie puts it) thus functions as a "code" for the suppression of female sexuality, as does the general cultural requirement, exhibited in etiquette and sex manuals of the day, that the well-bred woman eat little and delicately » (Bordo : 2254).

sortant de la morale édictée par et pour eux, les personnages masculins, plutôt que de trouver leur identité, la perdent – par la condamnation, par la folie et même par la mort.

I : La Transgression Hétérosexuelle

Introduction

Comme il est indiqué plus haut, ce sont les sexualités transgressives qui permettent au récit de s'affirmer comme discours féministe. La première étape dans ces sexualités transgressives se trouve à l'intérieur de la sexualité conventionnelle : au sein même de l'hétérosexualité on trouve des situations réfractaires, des éléments discordants qui permettent aux personnages de se rebeller contre les carcans qui leur sont imposés. Cette première partie du chapitre commencera par l'étude des transgressions que l'on qualifiera de « mineures », en regardant notamment les positions des personnages d'*Ormond* sur le mariage et l'ambivalence entre monogamie et polygamie au sein des deux romans. Puis on se demandera comment nos deux romans entrent dans la tradition du voir et être vu en présentant des scènes de voyeurisme et en intégrant des « témoins secrets » (pour reprendre le jeu de mot de Barnard & Shapiro sur le sous-titre du roman *Ormond*). Pour finir, nous nous attarderons plus longuement sur des transgressions plus fortes, « majeures », qui allient violence et pouvoir masculin : l'inceste, que l'on peut trouver dans chacun des romans ; puis les tentatives de viol, que l'on ne trouve que dans *Ormond*.

Transgressions sexuelles mineures

Dans cette section, nous nous attarderons sur la multiplicité des partenaires de nombreux personnages de Charles Brockden Brown, thème qui amène son second roman *Ormond* à édifier différentes vues sur le mariage – vues qui rappellent les opinions que Brown hérite de sa lecture de Godwin. En effet, comme nous le précise Layson : « Like *Ormond*, Godwin describes marriage as “absurd” for requiring people “to shut their eyes upon realities”, for insisting that once an individual has chosen a partner, no change in inclination nor improvement in judgment is possible » (176). Effectivement, Brown montre

dans ses romans que l'unicité du partenaire à vie est encore à démontrer : Clara est le point de convergence de trois regards, celui de Wieland, de Carwin et de Pleyel – lui-même marié deux fois au cours du roman ; Martinette assume clairement la multiplicité des hommes qui ont partagé sa couche ; Ormond passe de Helena à Constantia sans une once de scrupule, et commence même à séduire Constantia avant d'avoir mis un terme à sa relation avec Helena ; enfin, Constantia voit défiler au moins trois hommes dans sa vie : le jeune prétendant du premier chapitre, Balfour qui la demande en mariage après l'avoir sauvée d'une embuscade, et Ormond.

Cette multiplicité de partenaires est régulièrement estimée du point de vue de la morale occidentale chrétienne. C'est en se focalisant sur ces jugements moraux que l'on se rend compte du pouvoir transgressif non pas de cette forme édulcorée de la polygamie en général, mais de celle menée par les femmes, la polyandrie. En effet, parmi les personnages masculins, seules les incartades d'Ormond sont soulignées comme amORAles et encore le sont-elles surtout car présentées sous la plume de Sophia, où elles deviennent une atteinte à l'honneur féminin qu'elle défend farouchement – il est intéressant de noter que c'est ici la mise en place d'une censure féminine qui donne de l'importance à ces écarts et non la société en tant que telle. Le fait que Pleyel passe d'une femme à l'autre au cours du roman, épouse Teresa après l'avoir crue morte et avoir voulu épouser Clara, puis épouse Clara quand Teresa meurt pour de bon, n'est pas une seule fois condamné – ni par Clara, ni par les personnages autour d'elle, encore moins par Charles Brockden Brown en position d'éditeur. La polygynie semble donc acceptée par cette morale aux parfums masculins. A contrario, les aventures féminines sont vues sous un jour néfaste, sous une lumière très critique : par exemple, lorsque Pleyel croit que Clara a une aventure avec Carwin, il la croit déshonorée, et la juge d'emblée comme une femme de petite vertu avant même d'avoir entendu sa défense : « “O most specious, most profligate of women!” » (Brown 1798 : 96). De ce fait, on comprend que cette forme de polyandrie, ou du moins de poly-sédution, se construit comme une transgression des limites morales. Ainsi Martinette en est-elle la grande représentante : femme libre telle qu'elle est décrite dans notre chapitre 1, elle est aussi une femme au potentiel de séduction affirmé et assumé. Elle raconte volontiers à Constantia ses aventures sexuelles, en reprenant à son compte la position habituellement masculine du séducteur :

If thou wert with me in Paris, I could shew thee a fusil of two barrels, which is precious beyond any other relique, merely because it enabled me to kill thirteen officers at Jemappe. Two of these were emigrant nobles, whom I knew

and loved before the revolution, but the cause they had since espoused, cancelled their claim to mercy. (Brown 1799 : 158-9)

Cette position lui donne plus d'indépendance : elle s'affirme par là supérieure aux autres femmes qui se reposent sur la monogamie et sur leur réalisation dans le mariage pour subsister tant personnellement que socialement. Martinette se joue de ceci et, tout en y restant un membre à part entière, prend la société à rebours.

A cette indépendance affirmée par Martinette, on peut associer l'attitude de Constantia envers le mariage – attitude non-orthodoxe s'il en est et exprimée clairement à plusieurs reprises. On apprend en effet que Constantia ne souhaite pas se marier jeune : « She had no design of entering into marriage, in less than seven years from this period » (Brown 1799 : 17). Une phrase que nous expliquent ainsi Barnard & Shapiro :

Her plan is to wait until age 23 before considering marriage. Rejecting conventional wisdom on female passion and a woman's desire for comfort, Constantia instead invokes the "masculine" virtues of rational composure. By refusing to subordinate herself as an object that can be transferred according to the wishes of her parents, male suitors, or narrow economic self-interest, she suffers heartache but escapes the possible life-long damage of marriage to a selfish, emotional impostor. (17)

Constantia, jeune, affirme son désir d'attendre une plus grande maturité et une plus grande connaissance du monde avant de se décider à épouser un prétendant. Ce refus est à comparer à sa réaction face à la demande en mariage de Balfour. En effet, alors qu'elle a grandi, est devenue plus mature et plus avertie, ce n'est plus simplement pour sa jeunesse mais bien pour sa liberté qu'elle lui refuse sa main :

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. (Brown 1799 : 65)

Cette citation exprime parfaitement l'attitude de Constantia face au mariage, et révèle de façon tout à fait crédible l'attitude de Sophia, celle de Martinette et celle de beaucoup de nos personnages féminins. Il semble que le prix à payer pour le mariage est bien plus cher que le trophée offert en retour : Sophia ne s'y trompe pas et sait manipuler son union pour que malgré son mariage en Europe, elle ne vive jamais la vie d'une femme mariée mais bien celle d'une femme encore célibataire et, par-dessus tout, libre. Par ce refus du

mariage, Constantia se rebelle, transgresse les schémas classiques qui dictent les relations hommes-femmes : « Her rejection of Balfour recognizes and refuses to accept the erotics of masculine violence and feminine powerlessness. Her critique of marriage establishes a correspondence between those erotics and women's legal subordination within marriage » (Layson : 167). Cependant, on sent toujours percer, sous la force de la transgression, l'image encore sensible et romantique d'une jeune fille de son temps. Bien que Constantia tienne fortement à l'idée d'une égalité des deux personnes dans le mariage⁴⁰, la raison sous-jacente qui l'amène à refuser l'union avec Balfour est en réalité celle du rêve d'un amour partagé : « Education, besides, had created in her an insurmountable abhorrence of admitting to conjugal privileges, the man who had no claim upon her love » (Brown 1799 : 66). Ainsi, tout comme le montrait son attitude face aux conventions du genre, Constantia est écartelée dans sa relation au mariage, penchant à la fois dans la direction d'une version moderne, égalitaire, et dans celle d'une version traditionaliste et sensible. Dans ces schémas de multiplicité des partenaires et de relation au mariage, on voit se profiler les identités profondes de nos personnages : l'identité indépendante de Martinette, manipulatrice de Sophia et celle tourmentée de Constantia.

En marge de ces premières transgressions dites « mineures », on remarque également que Brown met régulièrement en scène des hommes en train de violer l'intimité féminine, soit en écoutant leurs conversations intimes, cachés derrière des cloisons – il est ici fait référence à Ormond épiant Constantia et Sophia, et à Carwin caché dans le boudoir – soit en lisant leurs journaux intimes et en fouillant leur chambre. Carwin en est le meilleur exemple puisqu'il s'introduit dans la chambre de Clara pour mieux la comprendre, mais Pleyel en est également un bel exemple lorsqu'il entre sans bruit dans la chambre de Clara pour lire par-dessus son épaule cependant qu'elle écrit dans son carnet intime. Barnard & Shapiro affirment que, de la même façon que les personnages masculins se trouvent régulièrement en train d'épier les personnages féminins, Brown nous transforme nous-mêmes, lecteurs, en témoins secrets lorsqu'il nous donne à lire ces récits : « Using Ormond's own language, we can say that Brown's manner of writing in this novel seems to seek an audience of secret witnesses » (Barnard & Shapiro : xxi). En cela nous devenons nous-mêmes voyeurs. Il est à souligner qu'en toutes occasions, ce sont les personnages féminins qui sont épiés : que ce soit de façon interne ou externe à l'œuvre. En effet, le lecteur se fait à la fois voyeur par les yeux des personnages masculins et par sa lecture des

⁴⁰ « Constantia holds out an ideal of marriage as based in equality, respect, and "sympathy" between minds » (Layson : 167).

lettres féminines. Si nous sommes appelés à cette lecture par Clara – qui dédie sa lettre « à l’humanité » – ce n’est pas le cas dans *Ormond* : nous parcourons l’écrit privé d’une femme à un(e) correspondant(e), sans l’accord de celle-ci et nous nous faisons ainsi voyeur au même rang que Carwin et Ormond. Ainsi, comme toujours dans cette société mâle, c’est le personnage féminin qui est mis en danger par ces regards secrets. Comme l’exprime Wolstenholme : « The Gothic structure of looking and being-looked-at offers certain “covers” for the coding of women within text, because its plot often revolves around the issue of seeing and hiding » (12).

Cependant, cette couverture reste bien fine puisque les attitudes des femmes sont malgré tout codées par le regard masculin et ses attentes quant à ce qu’il pense voir se jouer au cours de ces scènes privées. Attentes qui, dans le cas de Ormond épiant Constantia et Sophia, se voient totalement renversées : au lieu de voir deux femmes dissertant sur le bien-fondé ou non de la relation qui existe entre Ormond et Constantia, il se rend en fait compte qu’il est bien trompé et que ces deux femmes, seules dans une chambre, allongées sur un lit commun ne lui consacrent pas plus d’un instant, toutes occupées qu’elles sont à considérer leur propre relation... Au contraire de la confession, où c’est toujours l’homme qui détient le pouvoir (en étant le seul à pouvoir donner la bénédiction en sa qualité de prêtre et confesseur), quand l’homme se transforme en voyeur, il se trouve en position de faiblesse – mis face à des incompréhensions, des situations auxquelles il n’est pas préparé. Ainsi Ormond, le témoin secret par excellence (comme nous l’indique le sous-titre du roman), se retrouve-t-il à gérer une scène d’homosexualité qui remet en question la totalité de sa relation avec Constantia – tout comme ses relations aux femmes en général. C’est d’ailleurs après avoir assisté à cette scène qu’il sera pris de folie et se lancera à la poursuite de la vertu de Constantia, comme on le verra dans la seconde section.

On trouve un autre exemple d’intrusion masculine avec le cas de Carwin – enchanté par ce qu’il trouve dans la chambre de Clara. Autant que l’ivresse du pouvoir que lui confère son propre don de ventriloquisme, c’est l’ivresse de l’idée de percer les mystères de ce personnage complexe – Clara, à la fois attirée et repoussée par Carwin, comme nous le montre sa description de lui aux pages 45 et suivantes, est divisée par ses différentes attirances envers Pleyel, Carwin, Wieland et tente, dans son journal, d’en comprendre les sources, les caractéristiques, etc. – qui le passionne. C’est une découverte de taille pour Carwin qui vit dans un monde où la femme est considérée sans appétits ni désirs, comme un objet dont on peut facilement dicter et utiliser les affects. Face à cet inconnu, il cherche

à tester les capacités de cette créature neuve soudainement apparue, la « femme ». Cependant, ce test va le transformer, une fois révélé, en *persona non grata*, et il devra payer de son départ, de sa fuite même, cette curiosité mal placée.

Suite à ces transgressions de la morale, les personnages masculins, désireux d'affirmer leur pouvoir sur les personnages féminins, se retrouvent finalement à la merci de ces derniers. La transgression de l'interdit sexuel – dans le sens où l'intimité féminine est à l'époque une vertu à laquelle il ne fallait pas attenter – par le voyeurisme, rend le voyeur finalement plus faible encore que celui qui est vu, puisqu'il se retrouve à assister à des scènes auxquelles il n'est pas préparé. De surcroît, il ne peut exorciser cette défaillance en en parlant, puisqu'il a lui-même enfreint l'un des codes sacrés de sa société pour en connaître les faits. Cependant, la dernière scène d'*Ormond* se retrouve sans aucun témoin : la tentative, soi-disant avortée, de viol sur Constantia, le meurtre de Craig, et celui d'Ormond, personne n'est là, outre Constantia, pour en témoigner. Même le lecteur y est étranger. C'est avec cette scène que l'on comprend que, malgré le caractère pervers et malintentionné de ces scènes de voyeurisme, le regard-témoin a son importance. Wolstenholme l'exprime d'ailleurs pleinement : « A witness to the sacrifice, whether king or reader, renders it meaningful » (22). En effet, dans cette scène de fin, personne ne sait ce qui s'est passé, et bien que Constantia affirme que le viol n'a pas eu lieu, que le meurtre de Craig ait été perpétré par Ormond – comme tout le monde semble le croire selon Sophia – le lecteur ne peut s'empêcher de se demander si quelqu'un, Constantia, ou même Sophia, ne serait pas en train de se jouer de nous. Puisque seulement évoqués, passés sous silence par une ellipse dans le discours, ces crimes ne semblent pas importants, comme si Sophia souhaitait les passer volontairement sous silence et non par manque d'information : y aurait-il plus à l'histoire que ce qu'on nous en dit ? On se rend ainsi compte de la force du voyeurisme en tant que gardien de la véracité du propos : si le récit peut être vérifié par la présence d'un autre personnage alors il prend plus de sens, plus de vérité que cette scène qui, bien qu'elle eut dû être d'une force majeure – la fin des errances américaines de Constantia, sa révélation comme femme en train de se libérer – se retrouve finalement insignifiante, voire même dénuée de sens – « meaningless » – du fait de cette absence de témoin – ni roi, ni lecteur.

Transgressions sexuelles majeures

En allant plus loin dans la transgression, les héroïnes des deux romans se retrouvent dans des situations où la morale est ébranlée par des actes sexuels déviants, qu'ils soient sous-entendus ou clairement énoncés par le narrateur. Tout d'abord, nous regarderons de plus près les insinuations d'inceste présentes dans les deux romans, puis nous nous attarderons sur le pic de violence sexuelle présent dans *Ormond*, à savoir les tentatives de viols qui parsèment le récit.

L'inceste est un thème assez récurrent de la littérature, et plus particulièrement de la littérature gothique. Il y est utilisé comme déclencheur psychologique de violence et de folie : « Incest is a staple of terror in the Gothic fantasy. Even stories that do not actually describe incest or that do not take the motif very seriously often use the possibility of it to intensify horror and create a more lurid spectacle » (Day : 119). Si ce thème est régulièrement évoqué par le gothique, c'est qu'il est au centre de la construction psychologique de la société moderne : c'est à la fois dans le rejet de l'inceste et dans l'intérêt incessant qu'on lui porte que l'identité sexuelle du sujet se forme. Ainsi nous l'explique Foucault :

Dans une société comme la nôtre, où la famille est le foyer le plus actif de la sexualité, et où ce sont sans doute les exigences de celle-ci qui maintiennent et prolongent son existence, l'inceste, pour de toutes autres raisons et sur un tout autre mode, occupe une place centrale ; il y est sans cesse sollicité et refusé, objet de hantise et d'appel, secret redouté et joint indispensable. Il apparaît comme ce qui est hautement interdit dans la famille pour autant qu'elle joue comme dispositif d'alliance ; mais il est aussi ce qui est continûment requis pour que la famille soit bien un foyer d'incitation permanente de la sexualité. (1976 : 143-4)

De ce fait, l'inceste jouit d'une place ambiguë au sein des apprentissages familiaux de la sexualité. En suivant les dires de Freud, c'est aux parents d'instaurer ce respect de l'inceste, tout en développant le désir d'inceste qui permettra l'incitation à la sexualité dont nous parle Foucault et qui permet la survie de l'espèce. Cependant, Deleuze & Guattari nous apprennent qu'il n'y a pas qu'un inceste unique mais bien *deux incestes* et qu'ils représentent chacun un geste très différent : « l'inceste œdipien névrotique », perpétré avec la mère, et « l'inceste-schizophrène », consommé avec la sœur. Ils définissent chacun de ces incestes de façon bien différente :

[l']inceste-schizophrène [...] s'oppose de beaucoup de manières à l'inceste œdipien névrotique. Celui-ci se fait, ou imagine se faire, ou est interprété

comme se faisant avec la mère, qui est une territorialité, une reterritorialisation. L'inceste-schizophrène se fait avec la sœur, qui n'est pas un substitut de la mère, mais de l'autre côté de la lutte des classes, du côté des bonnes et des putains, inceste de déterritorialisation. (Deleuze & Guattari : 121-2)

Ainsi, dans nos romans, n'étant concerné que par ce que Deleuze & Guattari appellent l'inceste-schizophrène, nous nous trouvons face à des instances de déterritorialisation, de différenciation par rapport à soi-même. Il est à souligner que l'analyse de ces deux incestes est ici, et généralement dans la théorie, entièrement patriarcale : c'est le fils, le frère qui perpétuent l'inceste ; la mère, la sœur, ne sont que l'objet par lequel cet inceste a lieu. Cependant, le grand pari de Charles Brockden Brown est de nous donner à vivre l'inceste à travers ses personnages féminins. C'est un pari lié fortement au choix du genre gothique comme nous l'explique W.P. Day : « [In Gothic literature] Incest is the desperate attempt to affirm the feminine identity through the power of love. Incest parodies the values of the affective family, transforming emotional and spiritual bonds into sexual ones » (80). Si dans le roman *Ormond*, le sous-entendu incestueux est très léger – c'est uniquement l'étrange ressemblance qui existe entre Constantia et Martinette qui permet ce sous-entendu⁴¹ – ce n'est toutefois pas une référence aussi anodine dans le roman *Wieland*. Aussi, nous examinerons de plus près le cas de Clara.

C'est donc, comme précisé ci-dessus, dans *Wieland* que l'inceste est le plus évident ; pourtant cela ne reste qu'une théorie, qui, si elle a de nombreux adeptes, n'est jamais prouvée explicitement par le roman. Nous allons étudier cette théorie ci-après. Tout d'abord, la situation même, un huis clos mêlant seulement deux femmes et de un à trois hommes suivant les périodes, provoque dès la première lecture un questionnement sur les relations réelles de Clara avec son frère Theodore. A la lecture plus approfondie de l'œuvre, ce questionnement se transforme en réelle investigation, et nombreux sont les indices qui mènent à penser que le lien qui les unit est, comme nous le rappelle Marc Amfreville : « une passion plus que fraternelle » (66). La première scène qui nous met la puce à l'oreille est celle de la découverte du corps de Catharine : « Once more I fixed my eyes upon the bed, in hopes that this more steadfast scrutiny would annihilate the object which before seemed to be there » (Brown 1798 : 138). Catharine, femme de Wieland, belle-sœur de Clara, est retrouvée morte dans le lit de Clara. Le corps mort de Catharine, la mère des enfants de Wieland – le mari et assassin –, symbole s'il en est d'une sexualité

⁴¹ « A point is made of Constantia's extraordinary resemblance to the actual sister of Ormond, as if to alert us to the fact that we are being presented with a case of attempted incest and fratricide once removed, though neither of these crimes, of course, could be proved in court » (Fiedler : 151).

normée, entérinée par un mariage en bonne et due forme, est ici comme un symbole du déplacement des désirs : en plaçant le corps de sa femme dans le lit de sa sœur, Wieland prouve que pour lui « Clara et Catharine sont à bien des égards interchangeables [...], et [que] peu de différences séparent pour lui [...] la passion fraternelle et l'amour conjugal » (Amfreville : 71)⁴². D'autres exemples viennent s'ajouter à cette théorie de relation incestueuse entre Wieland et Clara. En effet, comme nous l'explique Marc Amfreville : « Theodore place de manière évidente sa sœur au sommet de la pyramide de ses affections, et alors qu'il avait docilement accepté de supprimer sa femme quand avait retenti l'ordre divin, il marque des hésitations et a même un début de révolte au moment où la voix exige le sacrifice de Clara » (66). Dans cette scène de folie, il la place d'ailleurs hors de toute norme humaine : « here is sanctity and excellence surpassing human » (Brown 1798 : 141). Telle la femme aimée chez les poètes de la Pléiade, Clara est mise sur un piédestal, elle dépasse en vertus toutes les autres femmes et se détache même des hommes qui la vénèrent⁴³, elle est mise ainsi au rang d'amante littéraire. Enfin, le rêve que fait Clara au bord de l'eau et qui manque de la faire passer par-dessus la falaise met en scène son frère, Theodore, en position de tentateur : « As I carelessly pursued my walk, I thought I saw my brother, standing at some distance before me, beckoning and calling me to haste. He stood on the opposite edge of the gulf » (Brown 1798 : 57-8). Son identification de Theodore comme le tentateur, comme celui qui l'attire vers le gouffre, sous-entend la présence d'une attirance dangereuse et malsaine de la part de Clara pour Wieland. Elle l'identifie comme celui qui pourrait la perdre, l'emmener sur le mauvais chemin. Or l'idée de l'inceste correspondrait tout à fait à cette peur. Comme nous l'explique W.P. Day : « the stories of incest in both *Edgar Huntly* and *Wieland* reveal the failure of the feminine archetype drawing in the bonds of family tighter, and tighter, to create a stable and workable identity for its members » (129). À travers les sous-entendus incestueux que l'on peut lire dans la narration de Clara, c'est tout l'échec de la féminisation de la sexualité familiale, l'échec de la relation fraternelle dans un environnement qui ne connaît pas les limites que devraient fixer pères et mères, qui ressort. Ainsi nous l'exprime Fiedler : « Through *Wieland*, Brown manages to project at once his distrust of religiosity and his obsession with the destructive aspects of the brother-sister relationships » (150).

⁴² « After Theodore has killed Catharine, he takes her bloody body and lays it in Clara's bed, symbolically identifying wife and sister, sex and death » (Day : 128).

⁴³ Il faut rappeler que Pleyel lui-même la considère comme La Femme Morale, puisqu'il n'est pas capable de faire coïncider l'image idéalisée qu'il s'est fait de Clara et l'image supposée réelle de sa liaison avec Carwin.

Nous allons maintenant nous tourner vers les scènes de tentative de viol que l'on rencontre dans *Ormond*. Cette transgression hétérosexuelle est de bien des manières différente des premières qui ont été évoquées. Tout d'abord, elle n'est pas une transgression féminine comme l'est la polyandrie ou le refus du mariage, ni une transgression à la fois féminine et masculine comme dans l'inceste : le viol est, dans notre roman, présenté comme une transgression purement masculine. De ce fait, elle représente également une recherche d'identité masculine et non féminine : de par le viol, les personnages masculins du roman cherchent à imposer leur pouvoir sur la femme et, de cette manière, à se prouver à eux-mêmes que leur pouvoir reste intact malgré l'indépendance de plus en plus grande recherchée par les femmes. Ainsi nous en parle Rich : « Characteristics of male power include *the power of men {...} to force it [male sexuality] upon them* – [by means of rape (including marital rape) and wife beating » (1594) (Les crochets et italiques sont dans l'original, j'utilise {} pour montrer ma coupure). Ainsi, ces formes de violences sont-elles utilisées notamment pour que les hommes se rassurent sur leur pouvoir masculin, et ainsi réaffirment leur identité de mâle dominant. De plus, dans le roman, la femme au sein du viol est vue de la même façon que nous la présentait Deleuze & Guattari à l'intérieur de l'inceste, c'est-à-dire comme un objet servant des fins masculines et personnelles.

En effet, comme nous l'explique Comment : « Ormond's attempted rape of Constantia is “an act of power, not of sex”; she is “a pawn in a male struggle for dominance” » (72). De plus, lorsqu'Ormond menace Constantia à mots couverts, il essaie de la convaincre que, puisque sans son consentement, cette relation charnelle n'aura aucun effet d'importance sur elle⁴⁴ : « How shall I describe it? Is it loss of fame? No. The deed will be unwitnessed by a human creature. Thy reputation will be spotless, for nothing will be done by thee, unsuitable to the tenor of thy past life » (Brown 1799 : 198). Cette citation représente clairement les présomptions de l'époque, à savoir que seul l'honneur de la femme est important, que son être intérieur, que son esprit, ne sont que des aspects insignifiants qui ne valent pas le prix d'être protégés contre la violence masculine. Cependant, une certaine indécision, de la part-même d'Ormond, apparaît au moment précis où il profère ces menaces : à la suite de cette idée patriarcale qui affirme qu'aucun mal ne lui sera fait puisqu'il n'y a pas consentement, on trouve une longue tirade sur les

⁴⁴ « Ormond argues, in other words, that because rape does not involve her consent, it cannot cause her harm » (Layson : 188).

désespoirs psychologiques dans lesquels elle sera plongée suite à cet acte⁴⁵. Ici les artifices narratifs sont à nouveau mis en questions⁴⁶ : si Ormond assume d'un côté le point de vue de l'époque sur le viol, comment peut-il également avoir une sorte de compréhension des mécanismes psychiques féminins ? Ne serait-ce pas ici le point de vue de Sophia qui vient s'insérer insidieusement dans le discours direct et qui, sous le couvert de rapporter des propos véridiques, se trouve en réalité en train d'influencer son lecteur sur ce qu'est une femme ? Cette hypothèse est d'ailleurs renforcée par la scène de tentative de viol proprement dite, quelques mois après les menaces, car alors, Ormond va encore plus loin dans son traitement de Constantia comme objet de désir (et non sujet d'une relation). Après que Constantia clame qu'elle se tuera elle-même plutôt que de se laisser violenter par lui, Ormond a une réflexion des plus inquiétantes : « thy decision is of moment to thyself, but of none to me. Living or dead, the prize that I have in view shall be mine » (Brown 1799 : 216). À cet instant, c'est tout le système patriarcal qui ressort et qui parle dans la bouche d'Ormond : la femme n'est pas un être au même niveau que les hommes, Constantia n'a pas autant de valeur que lui ; vivante ou morte, elle servira de la même façon les besoins de son adversaire – elle n'est alors plus qu'un objet parmi d'autres, qu'un moyen pour une fin. Cette scène est analysée par Lewis en lien avec les meurtres de Catharine et ses enfants dans *Wieland* :

Like *Wieland*, who can kill because his wife and children seem less important to him than his need to know he is saved, Ormond so objectifies Constantia that he would be satisfied with having sex with her corpse. [...] In both cases, Brown's villains act out of the self-absorption and egotism that support patriarchy. (Lewis 1996 : 180)

Ainsi Lewis explique pleinement la caractéristique du viol comme entièrement masculine : malgré les dommages que cet acte peut avoir sur les jeunes filles violentées, il semble que seul le but recherché par l'homme y soit en jeu. Nulle place pour la femme comme être à part entière dans cet acte, seul compte le fait que l'homme puisse ici reconquérir une puissance perdue, ou réaffirmer une puissance édictée par la morale sociale.

Il est toutefois intéressant de montrer que cette seconde tentative de viol sur Constantia, tout comme la première – dont elle est sauvée par Balfour au chapitre IX

⁴⁵ « It is no repetition of the evils thou hast already endured: It is neither drudgery nor sickness, nor privation of friends. Strange perverseness of human reason! It is an evil: It will be thought upon with agony: It will close up all the sources of pleasurable recollection: It will exterminate hope: It will endear oblivion, and push thee into an untimely grave. Yet to grasp it is impossible. [...] Thy tears will flow without remission: Thou wilt grow enamoured of death, and perhaps wilt anticipate the stroke of disease » (Brown 1799 : 199).

⁴⁶ Cf. Chapitre 1, page 33 – note 23.

(page 62-3) – n'est pas uniquement une tentative d'assertion du pouvoir masculin, mais aussi une tentative de maintien de leur identité comme détenteurs de la sexualité normative. En effet, les deux tentatives ont lieu à la suite de scènes aux saveurs homosexuelles :

Ormond views Sophia as [...] his only remaining obstacle to winning Constantia. The idea of Constantia and Sophia together enrages him, and he grows increasingly more “vehement” and “passionate” as he recognizes his subordination to Sophia in Constantia’s affections. This realization leads to his threat of rape—if necessary, he will force upon Constantia the heterosexual intercourse she has rejected.

The violence of Ormond’s response echoes another segment in the novel in which a description of female homoeroticism is followed by attempted heterosexual rape. In chapter 9, Constantia visits the music shop where she first sees Martinette, and the chapter dwells on her homoerotic longings—first for Sophia and then for Martinette, who buys her father’s lute. She imagines that Martinette might fill the gap of companionship left by Sophia. Then, when she leaves the shop, she is accosted by several men on the street who clearly intend to rape her. Though she is rescued by Balfour, this threat of rape following so closely on the heels of homoerotic passages might figure, from a structural standpoint, as “punishment” for Constantia’s transgressive desire. (Comment : 72)

Ainsi, c'est à la fois leur combat pour maintenir entière leur identité de mâle dominant et leur identité de partenaire hétérosexuel qui est en jeu dans le viol. En effet : « homoerotic female bonding clearly represents the ultimate threat to male dominance and control » (Comment : 72). Aussi la violence qu'ils déploient pour contrer cette menace est-elle à la mesure de leur appréhension de cette menace. Bien qu'au chapitre IX les deux voyous ne soient pas au courant de la scène précédente, leur volonté de prouver à Constantia « qui est le maître » – si l'on peut dire – découle de ces deux menaces à la fois sur leur identité, à une période où les femmes commencent à prendre de plus en plus d'indépendance et se détachent peu à peu de l'emprise masculine.

On aura ici vu comment les transgressions, au sein même de l'hétérosexualité, amènent nos personnages à remettre en question leur identité, ou leur permettent de l'affirmer à nouveau de façon plus forte et plus assumée. Cette dernière évocation du viol, liée aux personnages masculins sur le plan hétérosexuel, mais causée par l'attitude des personnages féminins en lien avec leur homosexualité, permet ici de faire la transition avec notre seconde partie. En effet, après avoir traité les transgressions hétérosexuelles, nous

allons maintenant nous pencher sur les transgressions homosexuelles, lourdes de sens et de conséquences comme l'a montré le paragraphe précédent.

II : La Transgression Homosexuelle

Introduction

Si les transgressions hétérosexuelles ont lieu à l'intérieur même du cadre de la sexualité conventionnelle, il existe une autre sexualité qui, elle, se forme de façon doublement transgressive. En plus de dépasser les frontières de la morale, c'est-à-dire d'être purement transgressive, l'homosexualité – et tout particulièrement l'homosexualité féminine – est également une réaction à la masculinisation de la société, une rébellion face au pouvoir moral. De fait, l'homosexualité féminine dans nos deux romans se présente régulièrement comme un échec de la société mâle et comme un obstacle à l'imposition d'une morale entièrement masculine. Rich nous décrit d'ailleurs ainsi l'essence du saphisme : « Lesbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life. It is also a direct or indirect attack on male right of access to women » (1603). Du côté de la psychanalyse, Lacan nous explique que « l'homosexualité féminine [...] comme l'observation le montre, s'oriente sur une déception qui renforce le versant de la demande d'amour ». En suivant ces deux définitions, nous montrerons que les exemples d'homosexualité de nos deux romans – tous d'homosexualité féminine – répondent à la fois à un désir d'insubordination face aux diktats de la société masculine, et à un désir de recherche d'amour et de tendresse que la société mâle, telle qu'elle est alors, ne peut offrir à ces personnages. Nous étudierons d'abord le cas du roman *Ormond*, où l'homosexualité est plus évidente, puis celui du roman *Wieland*, plus en sous-entendus.

Un triangle amoureux dans Ormond : Martinette-Constantia-Sophia

« Charles Brockden Brown's *Ormond* (1799) contains the first extended fictional portrayal in America of what the novelist calls "romantic passion" between women » (Comment : 57). Ainsi commence l'article de Kristin Comment sur le lesbianisme dans *Ormond*. Brown s'y permet en effet bien plus de libertés avec le genre et les conventions de l'époque dans ce roman-ci que dans son précédent (*Wieland*) ou que dans ses deux autres romans gothiques (qui mettent majoritairement en scène des hommes). Cependant, il

reste tout en subtilité car, comme le rappelle Comment, à la première lecture et sous des yeux innocents, de nombreuses scènes semblent convenir aux codes de l'époque :

At first glance, the openness with which Brown treats the romantic friendship between Constantia and Sophia is in many ways consistent with idealized images of eighteenth-century female romantic friendship. Eighteenth-century women commonly carried portraits of each other in lockets or bracelets, often admiring and kissing these beloved objects in public [...]. Constantia's "idolatrous" treatment of her miniature of Sophia alone would not necessarily have evoked alarm in the majority of Brown's readers. Nor would a simple "swoon" at the friends' reunion necessarily have raised many eyebrows. (Comment : 63)

Tout de même, l'homosexualité y est aisément identifiable par le lecteur averti, qui saura lire plus loin que les apparences trompeuses. Ainsi, deux relations homosexuelles sont présentées dans ce roman : celle de Constantia et Martinette, et celle de Constantia et Sophia. Si Constantia y est partie prenante à chaque fois, elle ne l'est pourtant pas de la même façon, puisque dans le premier cas elle est présentée comme celle qui désire et dans le deuxième cas comme celle qui est désirée. Il est également à souligner qu'il s'agit dans le premier cas d'une relation platonique et à sens unique, alors que dans le second cas la relation est bien plus réelle et s'affirme dans des pratiques physiques.

Tout d'abord, étudions la relation de Constantia et Martinette. La première apparition du personnage de Martinette a lieu quand cette dernière se fait encore appeler Ursula Monrose, au chapitre VII. On apprend alors que Baxter, un père de famille qui a servi pendant la guerre d'indépendance, a assisté, caché derrière la clôture⁴⁷, à l'enterrement hâtif du père Monrose par une Ursula au tempérament froid et distant. Ce personnage d'Ursula intrigue Constantia plus qu'elle ne s'en rend compte et, bien qu'elle ne fasse qu'en entendre parler, dès sa première mise en contact avec des images de Martinette, le cœur de Constantia vacille : « She imagined that Ursula Monrose would prove worthy of her love, and felt unspeakable regret at the improbability of their ever meeting » (Brown 1799 : 56). Leur seconde rencontre a lieu dans un magasin de musique où, en passe d'être expulsée de chez elle, Constantia vient vendre le luth de son père. Dans ce magasin se trouve Martinette, dont la description faite par Constantia, et rapportée par Sophia, est des plus délicates :

The figure which she now examined, was small but of exquisite proportions. Her complexion testified the influence of a torrid sun, but the darkness veiled,

⁴⁷ Il est intéressant de noter que ce personnage masculin mineur dans l'histoire se retrouve également en position de témoin secret.

without obscuring, the glowing tints of her cheek. The shade was remarkably deep, but a deeper still was required to become incompatible with beauty. (Brown 1799 : 60)

Bien que cette entrevue soit des plus brèves, juste le temps d'une transaction, elle va cependant amorcer leur relation en favorisant un second échange du luth plus loin dans le récit. C'est au chapitre XIX, après plusieurs mois et de nombreuses péripéties, alors que Constantia est mise à l'abri du besoin par un proche ami de son père, qu'a lieu ce nouvel échange⁴⁸. Comme nous l'expliquent Barnard & Shapiro, le luth a une grande importance dans la codification de cette relation qui commence à naître entre Constantia et Martinette :

In early modern iconography, the lute is a familiar attribute to female sexuality. In singing to this instrument's accompaniment, the female voice circulates among male listeners in much the same way that Helena Cleve's musicality marks her as female and available. But in this scene, as Martinette implicitly arranges it, a male voice becomes an object circulated between women, and male desire (since the lute is Stephen Dudley's tool of pleasure) is subordinated to a discretely signaled affinity between two females. (Barnard & Shapiro : xxxviii)

Ainsi, dès le départ, il est question, entre ces deux jeunes femmes, de sexualité féminine et de réappropriation de cette sexualité par le conflit avec la gent masculine. Cet échange est un prélude aux enseignements que Martinette va dispenser à Constantia : après la scène du luth, la relation des deux jeunes femmes va se transformer en relation didactique. Martinette se place du côté du professeur⁴⁹ et montre à Constantia la voie à suivre pour devenir à la fois pleinement femme et pleinement libre. Pour cela, Martinette raconte sa vie à Constantia, et à travers sa propre expérience lui trace un chemin vers l'indépendance. Si les premières impressions de Constantia sur Martinette (à travers les yeux de Baxter et lors de la première transaction), l'avaient charmée, plus elle apprend à la connaître et plus Martinette l'enivre : « Henceforth Martinette became a frequent but hasty visitant, and Constantia became daily more enamoured of her new acquaintance » (Brown 1799 : 141). Cette relation est accentuée par leur grande ressemblance, soulignée par Sophia lors du

⁴⁸ En allant rendre visite à Mrs Melbourne, Constantia entend à nouveau les sons du luth si cher à son père. Pouvant cette fois se permettre de le racheter, elle demande à Mr Roseveldt de bien vouloir l'aider à racheter ce luth. Celui-ci met en place la transaction et lorsque Constantia retourne le voir et apprend que la jeune femme lui rend le luth gratuitement, elle ne peut s'empêcher d'y réfléchir à deux fois et de le lui faire renvoyer. Martinette vient alors remercier Constantia en personne, premier geste de la future amitié qui va se construire entre les deux personnages.

⁴⁹ « For Martinette provides a master class in how to refuse body-based government of all kinds, whether the rules in question are those of aristocratic lineage, male authority, or racial prejudice » (Barnard & Shapiro : xxxviii).

premier portrait de Martinette : « Such is the portrait of this stranger, delineated by Constance. [...] if we substitute a nobler stature, and a complexion less uniform and delicate, it is suited, with the utmost accuracy, to herself ». (Brown 1798 : 60). Ainsi nous l'explique Comment : « Constantia is initially drawn to Martinette in an erotically charged identification » (182). Cependant au fur et à mesure que leur relation grandit et que Constantia apprend à connaître Martinette, cette dernière se révèle de plus en plus insolite et détachée de Constantia :

Constantia's attraction to Martinette comes to an end when Martinette enthusiastically details her violent military adventures in graphic terms. Constantia is shocked by her new friend's participation in and insensitivity to such bloodshed. [...]

The dissolution of "likeness" between Constantia and Martinette is significant because it distances Brown's heroine from the more androgynous and thereby more threatening figure. (Comment : 67)

Une fois cette distinction effectuée, Martinette est alors présentée comme une femme masculinisée⁵⁰, pas forcément attirée par les relations homosexuelles elles-mêmes, mais représentant, par ce côté masculin, la part de menace qui existe dans l'homosexualité : « Martinette does not literally desire or sleep with women [...], but she is a figure of sexual excess that threatens the binaries of both male/female and heterosexual/homosexual » (Comment : 65). Elle prend la place de l'homme sur le champ de bataille, elle se déguise pour tromper l'ennemi et les jeunes filles : elle est la plus grande menace qui puisse peser sur l'ordre social puisqu'elle prouve que, dans un contexte homosexuel féminin, l'homme n'est plus une nécessité. En effet, la femme peut trouver l'homme en l'autre femme et ainsi se détacher à la fois de l'hétérosexualité et de la norme sociale sans pour autant perdre certains de leurs avantages. De plus, la femme qui représente l'homme – comme Martinette ici – se pose en modèle à suivre, en perturbatrice des catégories sociales admises. Cette idée est largement expliquée par Judith Butler :

Within lesbian contexts, the "identification" with masculinity that appears as butch identity is not a simple assimilation of lesbianism back into the terms of heterosexuality. (...) the object [and clearly there is not just one] of lesbian-femme⁵¹ desire is neither some decontextualized female body nor a discrete yet superimposed masculine identity, but the destabilization of both terms as they come into erotic interplay. (123) (Les crochets sont d'origine, les parenthèses sont de moi)

⁵⁰ « Martinette's cross-dressing denotes a clear usurpation of male prerogatives » (Comment : 67).

⁵¹ « lesbian-femme » est ici mis en opposition avec « lesbian-butcht » par l'auteur qui voit, réciproquement, dans cette différence, une féminisation et une masculinisation de la relation.

Ainsi Martinette représente-t-elle l'idée d'une homosexualité, ou du moins d'un désir d'homosexualité qui remet en cause l'ordre social – une homosexualité rebelle qui refuse à l'homme sa position de maître et dictateur et affirme l'indépendance féminine face au poids de la société masculine.

Si le caractère homosexuel de la relation entre Martinette et Constantia reste globalement en surface (comme une incitation à l'indépendance et un modèle de liberté à suivre), il n'en est pas de même pour la relation que Constantia entretient avec Sophia. Bien qu'elle puisse apparaître comme une relation classique d'amitié profonde entre deux femmes de cette époque (cf. page 63 du mémoire), de nombreux indices pointent tout de même dans la direction d'une relation plus intime. Le premier indice se présente sous la forme d'un voyage : dès le lendemain de son mariage, Sophia s'embarque pour les Amériques dans le but de retrouver Constantia⁵². Par ce geste, elle refuse à son mari sa présence, et donc à la fois son corps et son esprit, pour les lancer entièrement à la poursuite de Constantia, son amie d'enfance. C'est un acte de défi à la morale masculine au profit d'une communauté de cœurs féminine, qui révèle un refus de la vie de femme mariée, c'est-à-dire, pour l'époque, un refus de la vie de soumission et de dépendance. Par ce voyage, Sophia prouve que son pouvoir de femme est plus fort que celui que la société masculine veut lui imposer. C'est aussi un acte d'émancipation, qui la fait sortir de la condition féminine pure et lui permet de s'affirmer comme une personne à part entière face à son mari. Après plusieurs péripéties, au cours desquelles notamment elle croit Constantia morte, Sophia se retrouve enfin en présence de son amie de toujours – qui s'est elle-même évanouie en reconnaissant la voix de Sophia derrière le mur d'une chambre d'hôtel. Cette rencontre est l'occasion d'effusions et de renouvellement de cette amitié si forte entre les deux jeunes filles. Ces retrouvailles courent sur trois jours, et se passent dans une atmosphère d'ivresse et de passion :

The succeeding three days were spent in a state of dizziness and intoxication. The ordinary functions of nature were disturbed. The appetite for sleep and for food were confounded and lost, amidst the impetuositities of a master-passion. To look and to talk to each other, afforded enchanting occupation for every moment. I would not part from her side, but eat and sleep, walked and mused and read, with my arm locked in her's, and with her breath fanning my cheek. (Brown 1799 : 191-2)

⁵² « A week after my mother's death, I became a wife, and embarked, the next day, at Naples, in a Ragusan ship, destined for New York » (Brown 1799 : 178).

Si cette description n'était d'ailleurs pas suffisante pour le lecteur critique, Sophia rajoute à la suite, au discours indirect libre, les exclamations de son cœur : « O! precious inebriation of the heart! O! pre-eminent love! What pleasure of reason or of sense, can stand in competition with those, attendant upon thee? » (Brown 1799 : 192).

C'est au cours de ces entrevues avec Sophia que Constantia semble laisser paraître la part la plus sentimentale d'elle-même, se laissant aller à plus que de simples réflexions et désirs pour s'affirmer dans la réalité de l'action. Il est cependant à souligner que, sous la plume de Sophia, ces épanchements de la part de Constantia – uniquement dirigés vers Sophia – deviennent quelque peu suspects : en effet, il ne faut pas oublier que l'histoire entière est racontée par Sophia qui, comme elle nous le rappelle au début du chapitre XXVI, est jalouse de toute personne qui pourrait partager sa place dans le cœur de Constantia⁵³. Ainsi, tout son discours est-il teinté des lumières de son désir pour Constantia, comme par exemple la relation de Constantia à Martinette :

Even before she uses her narrational powers to reveal to the reader that Monrose is in fact Martinette, Sophia is already attempting to limit and qualify Constantia's interest in Martinette by insinuating that Constantia's real dilemma (presented as a crisis of interior psychological authenticity of the kind that occurs in sentimental novels) concerns herself, Sophia, rather than the fascinating woman Constantia is encountering and becoming attracted to. [...] The old soldier Baxter and the predatory Ormond, more attentive readers may realize, are not the novel's only deeply prejudiced and antagonistic secret witnesses. (Barnard & Shapiro : xlii-iii)

Dès la rencontre de ces deux personnages on a d'ailleurs un aperçu de cette jalousie qui perce sous la narration de Sophia, car, comme nous l'explique Comment, cette description pourrait en réalité être, grâce à la ressemblance entre Constantia et Martinette, une transposition de l'affection de Sophia pour Constantia et non la réalité des sentiments de Constantia pour Martinette : « Sophia's description of Constantia's first encounter with Martinette might be read as a projection of her own erotic desire for Constantia, underscoring a parallel between the two homoerotic relationships » (Comment : 66). Les scènes semblent toutefois plausibles puisque Sophia a quelque chose de plus que Martinette à proposer : plutôt que d'incarner la part masculine du couple, elle met un point d'honneur à se poser en femme et ainsi permettre à Constantia d'avoir accès à une tendresse et un confort qui ne lui sont pas offerts par Martinette – prête à la secouer pour la

⁵³ « I could not but harbor aversion to a scheme, which should tend to sever me from Constance, or to give me a competitor in her affections » (Brown 1799 : 193).

lancer dans la bonne direction plutôt qu'à la bercer tendrement vers un futur présumé meilleur. Et de ce fait, la relation de Constantia à Sophia est une source à la fois de tendresse et de reconstruction, notamment après les épreuves difficiles que Constantia a dû surmonter seule au cours de ces quatre années sans fortune⁵⁴. Cependant, cette relation est aussi source de déboires puisque ce sont les scènes d'amour partagé par les jeunes filles qui causent la folie d'Ormond : si preuve est encore demandée de la réalité d'une relation homosexuelle, de choses partagées plus fortes que de simples accolades amies, nous la trouvons, selon Comment, dans la jalousie destructive d'Ormond :

The narrative emphasizes Ormond's increasing "vehemence" and "passion" as he rebukes Constantia's preference for Sophia, claiming to be fully aware of "the effects" of their "romantic passion" (246). Ormond's jealousy clearly raises the possibility of a sexual relationship between the two women... (65)

On aura donc montré l'étendue des relations homosexuelles dans le roman, deux relations qui dessinent deux tendances différentes de l'homosexualité féminine et qui sont liées à une forme d'identité transgressive : l'une plus proche du combat pour l'indépendance, de la lutte contre le pouvoir masculin, comme une affirmation de la force féminine et de la non-nécessité des hommes dans la vie des femmes – une homosexualité où la présence de l'Homme est incarnée par au moins l'une des deux femmes, qui alors se masculinise et prend force et pouvoir ; l'autre plus tendre, plus proche de la relation d'amour, d'affection – une homosexualité où seul le côté féminin prévaut, où seule la présence de la Femme est nécessaire, dans la douceur et le calme (plus proche aussi des schémas de l'amitié féminine acceptée dans les milieux du XVIII^{ème}). C'est Sophia qui apporte cette idée de douceur, à mettre en opposition avec la force de Martinette : « the narrator, Constantia's oldest friend Sophia Westwyn, helps to define an alternative to the necessarily confining bounds of heterosexual love. If women need to struggle against men, they may also need to look to other women for love and affection » (Lewis 1996 : 181). Dans ces deux homosexualités se dessinent des identités assez différentes : celle, dans le cas de Martinette, de la femme « butch » (pour reprendre les mots de Judith Butler) – c'est-à-dire une femme qui emprunte à l'homme ses traits de caractère pour parfaire son indépendance – et celle, dans le cas de Sophia, de la femme que l'on appellera « saphique » – c'est-à-dire une femme qui ne se repose que sur sa force féminine et non sur

⁵⁴ « Constantia's relationship with Sophia becomes the source simultaneously of moral restoration and of erotic enjoyment » (Layson : 188).

des attributs masculins pour atteindre la liberté. Face à ces deux modèles, Constantia est amenée à réfléchir à sa propre identité de femme.

Inceste et homosexualité dans Wieland : Clara, Catharine et Louisa

Le roman *Wieland*, écrit un an avant *Ormond*, est tout aussi sulfureux que son successeur, mais de façon moins évidente : il n'existe aucune exclamation de la part de Clara qui fasse écho aux exclamations de Sophia sur son amour ardent pour Constantia, ou de scène qui soit clairement homosexuelle comme le sont les retrouvailles des deux jeunes femmes dans *Ormond*. Cependant, il me semble important de souligner les sous-entendus présents à de nombreuses reprises dans ce roman. Les relations qui soulèvent la question de l'homosexualité sont celles formées par le triangle relationnel entre Catharine, Clara et Louisa Conway. Nous nous pencherons tout d'abord sur la relation de Clara avec sa belle-sœur puis celle de Clara envers l'enfant confiée au petit groupe.

Clara et Catharine se rapprochent dès leur enfance, tout comme Sophia et Constantia, et construisent, sur les ruines de la famille Wieland, une amitié très forte : « The tie by which my brother and she were united, seemed to add force to the love which I bore her, and which was amply returned » (Brown 1798 : 19). Dans cette amitié est intégré le frère, Theodore, et leur triple relation leur devient rapidement la seule qui ait de l'importance : « Every day added strength to the triple bonds that united us. We gradually withdrew ourselves from the society of others, and found every moment irksome that was not devoted to each other » (*Ibid.*). Le trio grandit côte à côte, dans une communauté de valeurs et d'éducation. Ils se retrouvent régulièrement auprès du temple, hérité du père des Wieland, et transformé en temple antique : un buste de Cicéron sur piédestal y est ajouté, ainsi qu'un clavecin dans le coin opposé, et l'ambiance y est au partage de l'art et de la raison, tout autant qu'à la mise en place de banquets⁵⁵. Cette mise en scène rappelle à la fois la Renaissance et l'Antiquité et de la même façon évoque les mœurs antiques et les connotations sexuelles associées aux banquets (que ce soit purement les banquets antiques, rapprochés généralement des orgies, ou l'idée littéraire du lien entre nourriture, appétit et désir sexuel comme nous l'avons rappelé à la page 49 du mémoire). De fait, Clara rajoute ceci sur ces réunions au Temple : « here the social affections were accustomed to expand, and the tear of delicious sympathy to be shed » (Brown 1798 : 22). L'arrivée d'un

⁵⁵ « The temple was no longer assigned to its ancient use. [...] my brother had purchased a bust of Cicero. [...] We hired the same artist to hew a suitable pedestal from a neighbouring quarry. This was placed in the temple, and the bust rested upon it. Opposite to this was an harpsichord, sheltered by a temporary roof from the weather. [...] Here we sung, and talked, and read, and occasionally banqueted » (Brown 1798 : 22).

quatrième personnage, Pleyel, vient compléter le trio, le transformant en un quatuor parfaitement équilibré : deux femmes, deux hommes. Cette configuration (un quatuor parfait en huis clos), associée à un retour aux racines antiques fait rapidement penser à des possibilités homosexuelles. En effet, à cette époque, comme nous le rappelle Foucault :

ce qui faisait qu'on pouvait désirer un homme ou une femme, c'était tout uniment l'appétit que la nature avait implanté dans le cœur de l'homme pour ceux qui sont « beaux », quel que soit leur sexe. [...] On ne concevait pas deux appétits distincts se distribuant chez des individus différents ou s'affrontant dans une même âme ; on voyait plutôt deux manières de prendre son plaisir, dont l'un convenait mieux à certains individus, ou à certains moments de l'existence. (2001 : 245-7)

Cependant, rien dans la suite du roman ne laisse présumer que de telles relations aient lieu, jusqu'au meurtre de Catharine – car si celui-ci pointe en direction d'une relation incestueuse entre Clara et son frère comme nous l'avons montré plus haut, il pointe également dans la direction d'une relation intime entre Clara et sa belle-sœur. En effet, lorsque Clara découvre le corps de Catharine, ses gestes sont des plus surprenants : « I approached the corpse: I lifted the still flexible hand, and kissed the lips which were breathless. Her flowing drapery was discomposed. I restored it to order, and seating myself on the bed, again fixed steadfast eyes upon her countenance » (Brown 1798 : 139). Cette scène a dérouté la critique, et les avis divergent sur l'importance de ce baiser, échangé comme un dernier adieu. Une interprétation nous en est proposée par Emory Elliott :

This apparent symbolic configuration not only underscores the incest theme of social and cultural isolation and inbreeding, but it also implies that a bond exists between Clara and Catharine that transcends that of sisters-in-law. [...] although for many readers this image of Clara's kiss [...] may not automatically suggest a homoerotic love between Clara and Catharine, it certainly creates a strong impression of Clara's confusion regarding her personal and family attachments and affections. (xxiv)

Ainsi, cette scène peut-elle à la fois être un indice de la relation homosexuelle partagée par Catharine et Clara comme elle pourrait simplement être un indice du désespoir de Clara. Cependant, les pensées qui la traversent ensuite construisent un lien très étroit entre la personne de Pleyel – homme qu'elle aime et qu'elle souhaite alors épouser – et celle de Catharine : « Pleyel was already lost to me; yet, while Catharine lived life was not a detestable possession: but now, severed from the companion of my infancy, the partaker of all my thoughts, my cares, and my wishes, I was like one set afloat upon a stormy sea, and hanging his safety upon a plank; » (Brown 1798 : 139). La présence de Catharine était

donc assez forte pour compenser l'absence de Pleyel : cette compensation rappelle la tendresse et la force de reconstruction que Sophia apporte à Constantia dans *Ormond*, elle rappelle également que le lien qui unit ces deux personnages et qui permet à Constantia de surmonter les épreuves est, de façon bien plus claire, une relation homosexuelle. Il semblerait donc que le lien qui unit Clara et Catharine soit bien un lien dérivé des valeurs antiques qu'elles s'inculquent l'une l'autre lors de leur enfance, un lien de plus forte intimité encore que celle de simples belles-sœurs et amies d'enfance.

Une autre relation est à ajouter à celle des deux jeunes femmes dès le chapitre IV. En effet, après une ellipse de six années, Clara reprend la narration de son récit en présentant l'histoire d'une jeune fille d'alors quatorze ans : Louisa Conway. Cette dernière est la fille d'une femme arrivée en Amérique après avoir fui le déshonneur et la disparition du père de son enfant ; hébergée par la tante de Clara et Theodore, la mère de Louisa meurt trois ans après leur arrivée sur le nouveau continent et, lors du mariage de Theodore, il est décidé que Louisa viendra vivre avec le petit groupe. Toutes les descriptions que Clara fait alors de la jeune adolescente sont teintées d'une affection qui semble dépasser de loin l'affection d'une tutrice pour sa pupille. Elle commence d'abord par parler des sentiments ressentis par le petit groupe à l'égard de Louisa : « To these were added a sweet girl from fourteen years old, whom was loved by all of us with an affection more than parental » (Brown 1798 : 24). Puis elle la décrit d'une façon qui laisse sous-entendre une attraction des plus surprenantes :

I cannot do justice to the attractions of this girl. [...] she was habitually pensive, and this circumstance tended to remind the spectator of her friendless condition; and yet that epithet was surely misapplied in this case. This being was cherished by those with whom she now resided, with unspeakable fondness. [...] She never met my eye, or occurred to my reflections, without exciting a kind of enthusiasm. Her softness, her intelligence, her equanimity never shall I see surpassed. I have often shed tears of pleasure at her approach, and pressed her to my bosom in an agony of fondness. (Brown 1798 : 25)

Cette description rappelle étrangement celle de Carwin : elles sont en effet les deux seules descriptions à présenter une telle longueur et à être autant submergées de sensations et sentiments. Or il est à rappeler ici que la description de Carwin est clairement vue par les critiques comme l'éveil de Clara à la sexualité : « That [Clara's] sexuality is awakening too is evident from the strange fixation that she develops on first encountering the ugly but magnetic Carwin » (Punter 2001 : 112). On peut donc, par cette analogie, induire une sorte de parallèle entre ces deux relations, celle de Clara à Carwin et celle de Clara à Louisa :

toutes deux sont un éveil aux sentiments d'attraction, un éveil au plaisir (comme le montrent ses larmes versées à l'approche de Louisa) et à l'intimité. Il y a donc forte présomption de relations intimes entre Louisa et Clara d'après ces descriptions et ces sous-entendus – présomption même plus forte que celle que l'on aurait à propos de Clara et Catharine. Mais, tout comme pour la relation qui naît entre Clara et Catharine, après cette explication aucun indice ne vient plus se présenter à nos yeux, jusqu'à la mort de Louisa qui a lieu au même moment que celle de Catharine. La visite de Clara au corps de Louisa lui est refusée de prime abord, mais sa ténacité lui vaut la permission d'une visite. Cependant son désir d'embrasser une dernière fois la jeune fille lui est ici refusé par la violence du meurtre (le visage de Louisa est pulvérisé par l'attaque). Il est à souligner l'importance de cette scène en lien avec celle de la découverte du corps de Catharine : de la même façon que la première volonté de Clara est d'embrasser sa belle-sœur, elle souhaite également embrasser Louisa. Ce baiser prend de l'importance puisqu'il est à rattacher à la phrase précédente dans laquelle Clara professe son amour pour Louisa : « Louisa, whom I loved with so ineffable a passion » (Brown 1798 : 145). Il n'est ici plus question de prendre des pincettes pour présenter sa relation à l'adolescente : Louisa est la représentante de sa passion homosexuelle, celle qu'elle aime d'une façon qui dépasse les mots – mots qui d'ailleurs ne *peuvent* exister dans une société mâle, c'est-à-dire une société qui refuse toute forme de sexualité autre que l'hétérosexualité. De plus, ce baiser qu'elle désire tant, elle le présente comme étant « un dernier baiser » comme le dernier d'une longue liste précédente : « I hoped for liberty to print a last kiss upon her lips » (*Ibid.*). Si ce baiser pourrait faire penser aux baisers britanniques d'un parent à sa fille – qui dans la tradition pouvait être posés sur les lèvres sans aucune connotation malsaine supposée – l'ensemble des situations que nous avons soulignées aux lignes précédentes pointe clairement vers un baiser passionné, rappelant étrangement le propos de Ormond dans notre second roman : « Living or dead, the prize that I have in view shall be mine » (Brown 1799 : 216).

Ainsi plus qu'une confusion de l'esprit de Clara, l'association de ces deux exemples de relations semble confirmer l'idée d'une relation homosexuelle partagée avec Catharine, signalée par la relation homosexuelle plus clairement sous-entendue que Clara aurait eu avec Louisa Conway. Au sein de ce roman, seule une forme d'homosexualité est présente, celle purement féminine (du point de vue de Lacan), c'est-à-dire celle qui recherche amour et tendresse, pouvoir féminin de la reconstruction de soi dans la douceur et non dans la force comme la relation de Martinette et Constantia dans *Ormond* nous le présentait. Ces

relations étant beaucoup plus sous-entendues que dans le roman qui va suivre, de même les transgressions qu'elles permettent à nos personnages sont-elles peu mises en avant. Cependant, comme précisé plus haut, le fait que Clara qualifie sa relation avec Louisa de passion *ineffable* montre bien la non-adéquation de cette relation avec le monde qui l'entoure, et donc sa propre non-adéquation avec ce monde. Il est donc ici question d'une identité qui se heurte aux carcans sociaux et à l'incompréhension du monde. De plus cette transgression est doublement sanctionnée, par les meurtres successifs de Catharine puis de Louisa, comme un rappel à l'ordre fait à Clara, et une tentative avérée de la ramener sur le droit chemin.

III : Dangers de la Transgression Sexuelle

Introduction

Tout au long de nos romans donc, les personnages se livrent à des rebellions, silencieuses ou non, et transgressent les conventions sexuelles de leur société. Par ces actes, ils façonnent leur identité dans une direction qui n'est pas celle vers laquelle la société l'aurait dessinée : Martinette prend un pouvoir qui n'est pas féminin, Sophia délaisse un mari auquel elle devrait traditionnellement obéissance, etc. Cependant, si pour ces deux personnages, tout comme pour Constantia, leur engagement dans ces nouvelles directions se solde par des avancées et leur permettent une évolution positive, il n'en va pas de même pour les personnages masculins inclus dans ces rebellions. En effet, Wieland et Ormond sont pris de folie à la fin des romans, folie qui les mène à la mort. W.P. Day dans son ouvrage sur le gothique nous explique le rôle de ce genre sur l'identité :

For Frye, the romance is a fable of identity, even if the identity achieved by the hero and heroine is ironically qualified. The Gothic fantasy is a fable of identity fragmented and destroyed beyond repair, a fable of the impossibility of identity. (6)

C'est cette identité fragmentée et inaccessible qui est mise en évidence par les personnages masculins de nos romans. Nous étudierons tout d'abord cette folie qui les prend et les pousse à assassiner les représentants de la sexualité normative au sein des romans. Puis

nous étudierons la théorie de James R. Russo selon laquelle le roman *Wieland* ne mettrait pas en scène l'identité brisée de Theodore mais bien celle de Clara, émettant ainsi un bémol par rapport à la thèse que nous avançons ici selon laquelle les personnages féminins profitent de ces transgressions.

Folie, meurtre et libido

La folie est un thème commun aux deux romans, même si uniquement sous-entendu dans *Ormond*. En effet, à un certain point de chaque roman le protagoniste masculin éponyme succombe à des délires internes qui le poussent à menacer et assassiner les personnes liées à ces délires. Dans *Wieland*, ce sont Catharine, ses quatre enfants et Louisa Conway qui sont visés et atteints les premiers, puis Theodore se tourne vers sa sœur qu'il ne réussit pas à atteindre. Dans *Ormond*, ce sont Craig et Mr. Dudley qui sont visés et atteints les premiers, Constantia est ensuite menacée de près mais sait résister et faire fi de son adversaire.

Comme l'explique Lilian Abensour quant au roman *Wieland*, tout ce qui s'y passe – et plus encore ce déchirement intérieur – est une recherche de l'identité, du « moi » des personnages :

Placés entre deux réalités qui se répondent et s'excluent, les personnages vivent un isolement qui leur vient d'eux-mêmes. Leur recherche est intérieure et se déroule essentiellement dans des maisons, semblables à des labyrinthes, où ils s'épient et s'affrontent les uns les autres, sans relation ni compréhension véritables. [...] Clara, Theodore, Carwin, sont autant de figures d'une recherche désespérée de soi, d'une aventure narcissique qui désire jusqu'à la folie. (Abensour : 287)

Ainsi voit-on comment sexualité (désir) et identité sont fortement liées dans ces romans. Malheureusement, cet isolement, cette recherche intérieure, se heurtent, dans le cas des personnages masculins aux tabous de la société. Tout comme pour les personnages féminins dira-t-on, cependant ces tabous ont été créés par la morale qui, nous l'avons rappelé précédemment, est une morale définitivement masculine : les tabous qui semblent faits pour préserver les hommes des capacités féminines de liberté semblent en réalité être plus que ça, comme un rempart à la folie masculine. Comme le rappelle Freud, il existe une vraie continuité entre lucidité et folie⁵⁶, et comme le dit si bien Foucault : « les maladies nées d'une mauvaise distribution de l'activité sexuelle sont beaucoup plus

⁵⁶ « Freud stresses the continuity between sanity, delusion and madness » (Punter 2001 : 284).

souvent des maladies de l'excès » (2001 : 157). Le lien fort qu'entretient Ormond avec la sexualité (dans la personne d'Helena, puis dans la cour qu'il fait à Constantia, mais aussi dans les allusions qui sont faites à son goût pour les relations sans attaches⁵⁷) mais surtout le moment où il assiste à une scène de sexualité différente, une scène de sexualité non conventionnelle, sont respectivement le facteur et le déclencheur d'une folie qui se base sur l'excès de transgression (relations non mariées avec une jeune fille de bonne famille, violation de l'intimité des jeunes filles, etc.). Dans le cas de Wieland, les sous-entendus d'inceste, les révélations de la possibilité d'une sexualité autonome de Clara (dans son entrevue supposée avec Carwin à laquelle aurait assisté Pleyel) sont les facteurs, et l'influence de Carwin le déclencheur, de cette folie qui vise les représentants de la sexualité conventionnelle. Ainsi, ce sont leurs actes mêmes qui servent de base à leur folie, donnant ainsi raison à Freud sur l'aspect de la continuité : leur folie prend racine à l'intérieur même de leur raison, et se développe peu à peu à travers des actes qui les bercent d'illusions jusqu'à ce qu'un élément extérieur mais intrinsèquement lié à leur histoire et leur être intérieur vienne révéler ces bases déjà infectées. W.P. Day nous donne cette vision du roman gothique qui correspond parfaitement à ce développement de la folie dans nos deux romans :

... the descent into the Gothic underworld becomes a descent into the self in which the protagonists confront their own fears and desires and are transformed, metamorphosed, doubled, fragmented and destroyed by this encounter. [...] [Gothic atmosphere] is the natural counterpart of the disintegration of the self, a reflection of the breakdown of divisions between self and Other. (27)

C'est à travers cette atmosphère de l'étrange⁵⁸ que nos deux protagonistes évoluent – un étrange incompréhensible au niveau physique et psychologique pour Theodore, un étrange incompréhensible au niveau social et moral pour Ormond. Et c'est cette atmosphère, associée à leurs propres excès qui les plongent dans une spirale négative de fragmentation de l'identité. Ils deviennent alors doubles, et non plus entités uniques et ainsi perdent leur place dans leur propre histoire : ils sont soudain les pantins d'un marionnettiste intérieur qu'ils ne contrôlent plus, succombant à la fois aux réalités sociétales et aux réalités féminines. De ce fait se trouvent-ils confrontés à une perte de pouvoir, et à une perte

⁵⁷ « In his intercourse with women, he deemed himself superior to the allurements of what is called love. His inferences were drawn from a consideration of the physical propensities of a human being. [...] he did not entirely disdain them, and when they could be purchased without the sacrifice of superior advantages, they were sufficiently acceptable » (Brown 1799 : 88).

⁵⁸ Cf. W.P. Day page 27.

d'emprise sur la sexualité des personnages qui leur semblaient acquis, car comme l'exprime Foucault : « Plaisir et pouvoir ne s'annulent pas ; ils ne se retournent pas l'un contre l'autre ; ils se poursuivent, se chevauchent et se relancent. Ils s'enchaînent selon des mécanismes complexes et positifs d'excitation et d'incitation » (1976 : 66-7). Ainsi leur folie est-elle caractérisée par des actes qui attentent à la sexualité normative à la fois dans le meurtre et dans la menace.

En effet, l'alter ego meurtrier de *Wieland* s'attaque directement à la sexualité normative en tuant tout d'abord sa femme, symbole de la sexualité socialement conventionnée s'il en est, puis ses enfants, ce qui lui permet d'effacer toute existence passée sous le joug des normes sociales. Cependant, il ne s'arrête pas là et tue également Louisa Conway, emblème de l'homosexualité de Clara. En dernier lieu, il menace Clara de meurtre, mettant ainsi en péril le dernier maillon qui le lie à une quelconque sexualité – à la fois hors norme par l'inceste et conventionnelle par le lien de sang. Il semblerait dans le cas de *Wieland* que la folie, causée notamment par une sexualité hors norme, vise à éliminer toute trace de sexualité. En effet, la relation du *Wieland* sain d'esprit à la sexualité est une relation à la fois de convention (il est père de famille) et de transgression dans le non-dit (il y a des sous-entendus d'inceste). Cette double attitude est révélée dans son délire monomaniacal : les traces d'une quelconque vie sexuelle – conventionnelle comme déviante – s'y voient combattues et effacées par son appel divin, comme un reflet des idéaux chrétiens de l'époque – le roman *Wieland* sort en effet la même année que *l'Essai sur le Principe de Population* de Malthus.

A contrario dans *Ormond*, la folie est une révélation à la fois de sa violence interne et de ses désirs sexuels : après avoir exécuté la sexualité conventionnelle par le meurtre du père de Constantia, il tue également le second prétendant supposé de la jeune fille (Craig avait fait croire à Ormond dans ses premiers « aveux » que Constantia et lui étaient amants à une certaine période de leur vie) ; puis il se démasque et s'en prend directement à Constantia, la menaçant de viol – morte ou vive. Ainsi, dans son délire, Ormond illustre-t-il la théorie de Freud selon laquelle la folie serait un boulevard nous menant aux vérités enfouies et inconscientes de l'être⁵⁹ : à travers cette scène finale, ce sont ses racines profondes (notamment celles nourries par la campagne de guerre bulgare) qui sont révélées au lecteur comme des fondations alliant désir sexuel et désir de violence. Les meurtres

⁵⁹ « Delusion and delirium offer a royal road to the truth of the mind, since every delusion conceals 'a grain of truth' » (Punter 2001 : 284).

perpétrés par Ormond ne sont donc pas tant une expression de son refus de la sexualité normative mais bien plutôt une réponse apportée à ses désirs enfouis.

Clara meurtrière, une théorie de lecture

Cette idée d'un être intérieur qui se dédouble et qui se retourne contre lui-même, comme dans les cas de Theodore et Ormond, James R. Russo la reprend à son compte et dans une piste de lecture qui diffère grandement de celles que l'on a suivies jusqu'à présent et de celles suivies par la critique en général avant lui. En effet, dans son article intitulé « "The Chimeras of the Brain": Clara's Narrative in *Wieland* », il émet l'hypothèse que ce n'est pas Carwin le manipulateur, ni Wieland l'être double par excellence du récit mais bien Clara – à la fois cause, effet et victime d'une incohérence intérieure reflétée dans le roman. Ainsi se prononce-t-il : « as I maintain, [Clara's] is the transformation Brown refers to in the novel's subtitle » (Russo : 78) ; et plus loin : « Clara ends the novel by wishing that she herself "had been gifted with ordinary equanimity or foresight" (p. 244), but she does not understand that the "double-tongued deceiver" is not Carwin, but herself » (Russo : 86). Pour étayer son hypothèse, il met en place un long argumentaire dont nous ne souhaitons pas faire ici le résumé mais dont nous allons souligner les points qui nous semblent les plus en lien avec notre propos. Son article se base majoritairement sur le fait que, tout comme Wieland dans les théories « classiques », Clara n'est pas consciente de ces manipulations : « Clara does not intentionally lie to the reader; she simply does not know the truth » (60) – lorsque Russo à la page 72 émet l'idée que Clara soit consciente de la totalité de ses actes, c'est pour l'effacer très rapidement d'une remarque sur l'absurdité des mensonges de Clara, totalement incohérents avec une volonté de mensonge.

Ce qui nous semble le plus intéressant dans cette théorie est le fait que Russo relie cette division de l'être de Clara à une tension entre les normes morales et les fantasmes de violence et de sexualité de Clara. En effet, l'arrivée de Carwin, qui est assimilée par tout lecteur – et par Clara la narratrice – à la cause des malheurs qui ruinent le petit groupe de Mettingen, est également le commencement d'une alchimie complexe chez Clara. Ainsi, l'amalgame entre attirance et répulsion qu'elle ressent pour Carwin est un exemple de ces réactions purement physiques et sexuelles qui la traversent. Aussi Russo commente-t-il leur rencontre de telle manière : « In short, Clara is, at least subconsciously, confronted with her own sexuality, and as she stares at Carwin's portrait that night, her state of mind is mirrored in the violent storm outside her bedroom window » (63). De plus, le lien très fort

qui est fait entre le boudoir de Clara et Carwin – où il se serait caché de nombreuses fois, et d'où il sortirait finalement en menaçant de la violer – présente également cette symbolique de la sexualité, ajoutant ainsi aux exemples permettant de parler d'un éveil de Clara à la sexualité. Ce boudoir est d'ailleurs un lieu doté d'une très grande symbolique. Russo nous appelle à le regarder à la fois comme l'emblème d'une sexualité refoulée (ce sont tour à tour Theodore et Carwin que Clara s'effraie de trouver dans son boudoir) mais aussi comme l'emblème de son être intérieur, l'emblème de son « moi ». Russo rajoute d'ailleurs que ce moi, comme un être inconscient à l'intérieur d'elle-même est, tel un spectre gothique, un être qui effraie Clara, quelque chose qu'elle cherche à refouler et à garder caché :

The secret, locked closet represents Clara's very identity – her inner self. The preternatural voice which warns her not to open the door and examine what is within is really warning her against probing too deeply into that secret inner being. The suggestion is that there is something within Clara that might, if she were to be made consciously aware of it, be too much for her to face.
(69)

En cela, Russo rappelle les théories psychanalytiques de la répression et de la résistance, assimilant Clara à un être dont la réalité est non pas telle qu'elle nous la présente à première vue mais bien plutôt dissimulée, inconsciente, et transparent uniquement dans les détails incohérents de son discours.⁶⁰ De même, il revient sur l'épisode du rêve de Clara au-dessus de la falaise comme un sujet à la symbolique double : si la voix qui rappelle à l'ordre Clara et lui défend de s'approcher plus de la berge édicte clairement une menace d'ordre sexuel – « one warns her away from the summerhouse in the recess of the river bank, the scene of her alleged rendezvous with Carwin. [...] Clara's conscious dread of becoming a "polluting" woman is responsible for the subconscious warning... » (67) – la présence de Theodore et du gouffre sont, d'après Russo, bien plus une évocation de la violence qui règne dans l'inconscient de Clara qu'une évocation d'une relation possiblement incestueuse : « Her brother represents for her the potential for violence she has inherited from their parents » (69). Cette violence est déjà soulignée par Russo dans les pages précédentes, de façon générale et à propos du commentaire de Clara sur la mort supposée de Teresa qu'elle considère comme propice à ses propres desseins – un jugement pour le moins cynique qui amène Russo à se demander si elle ne serait pas en train de se

⁶⁰ « 'Resisting' patients, heroines and texts are then declared to be repressing their own truths » (Punter 2001 : 234).

délecter de la mort d'une femme lorsque cette mort sert ses desseins personnels⁶¹. Ici, la violence supposée de Clara est à nouveau liée à une certaine forme de sexualité, puisque la mort de Teresa est l'événement qui lui permet de garder Pleyel à ses côtés – Pleyel dont, il ne faut pas l'oublier, elle est consciemment amoureuse, un amour qui d'ailleurs peut être conscient car, au contraire de ses sentiments envers Carwin, celui-ci n'inclut aucun désir physique qu'elle ne comprenne pas.

Ainsi, l'excès à la fois de sexualité et de violence dans le personnage de Clara, qui n'est pas sans rappeler celui d'Ormond dont nous parlions plus haut, pourrait être la source d'un dérèglement de son identité bien plus profond que ce que nous avons évoqué jusqu'à présent. Il se pourrait que, contrairement à nos premières analyses, cet excès, ces transgressions multiples n'aient pas sur Clara un effet libérant comme pour les personnages féminins d'Ormond, mais plutôt un effet dévastateur, assimilé à l'effet que ces excès ont sur les personnages masculins de nos deux romans. Cette explication donnerait un nouveau sens au meurtre de Louisa Conway dans *Wieland*⁶² et permettrait de comprendre d'une autre manière le récit fait par Clara. Clara avoue d'ailleurs que ce récit est utilisé comme une thérapie : est-ce, comme l'affirme Elliott, pour se remettre de sa dépression, ou, comme semble le sous-entendre Russo, pour expier ses fautes par l'aveu ? Si la théorie de Russo nous semble très intéressante pour la lumière bien différente qu'elle projette sur le roman, il nous semble cependant qu'en lien avec le second roman de Charles Brockden Brown, cette théorie ne soit pas entièrement satisfaisante – Brown semble plutôt chercher, dans sa fiction, à défendre une force féminine, une capacité d'adaptation plus grande que celle des hommes et une facilité à se jouer des carcans sexuels de la société de façon à ne pas s'y enfermer comme les hommes. La fin est d'ailleurs un éclairage sur la force intérieure de Clara puisque, nous le verrons, elle y atteint tout ce qu'elle désire et surmonte les désastreux événements qu'elle a vécus à Mettingen. Ce que cette théorie nous permet d'affirmer cependant, tout comme nous y autorise notre première analyse du roman, c'est que, comme le dit très bien Russo en conclusion, il n'y a pas de plus grande inconnue que l'identité dans *Wieland*, et chez Brown en général : « The self, which colors all perceptions, is the greatest uncertainty of all » (Russo : 86).

⁶¹ « At best, the [...] passage shows Clara to be selfish enough to view as “propitious” the death of another human being. At worst it shows that she, even if only subconsciously, condones violence for personal ends, for she tells us that the voice would merit her approval even if it had *caused* the death of Pleyel's Teresa, and not merely reported it » (Russo : 62).

⁶² Cf. Russo page 77.

Chapitre 3 :

Conflit entre *sexe-sexualité* et *sexe-genre*

Apparente soumission et transgressions implicites

Introduction

Bien que le corps des romans de Brown soit un appel à l'émancipation féminine – donnant preuves d'une réalité différente de celle que souhaite imposer la morale masculine et exemples de caractères féminins à la fois forts et souples qui savent se soumettre pour mieux se rebeller – la fin des deux romans semble une scène des plus classiques et conventionnelles, comme détachée des rébellions présentes dans le corps des romans. En effet, les deux romans se résolvent dans la norme patriarcale et prouvent par leur chute banale ce que nous dit W.P. Day sur le roman gothique, à savoir qu'il ne mène nulle part et que toute action réelle lui est refusée : « ...in the Gothic, no action can ever achieve its intended result. Meaningful action, action that moves from point *a* to point *b*, either physically or psychically, is impossible » (44). De ce fait, on a l'impression que les personnages de Brown, après s'être battus pour étendre les possibilités offertes à leur genre, se retrouvent à faire face à une forme d'unicité du traitement du genre : un genre donné ne peut être attiré que par l'autre et doit se soumettre aux valeurs et aux devoirs qui lui incombent et lui sont imposés par une société hétérosexuelle⁶³. Cette fin traditionnelle est d'ailleurs pressentie au travers de plusieurs épisodes au cours de la narration et notamment par la régulière apparition du thème du suicide lors des interactions entre hommes et femmes – un suicide qui semble toujours lié à des obligations morales. Nous étudierons dans un premier temps ce thème du suicide qui, par sa source, préfigure la fin des romans, puis nous nous attarderons sur ces fins et la façon dont Brown résout le récit dans une norme à la fois sociale et géographique.

Toutefois nous montrerons par la suite que cette normalisation de la fin des romans n'est qu'apparente. Le lecteur averti, qui aura repéré les rébellions des personnages au sein des romans, remarquera les différents indices qui amènent à réfléchir sur ce voyage soi-disant sans but de la narration gothique. En effet, de nombreux sous-entendus rappellent ce qu'affirme W.P. Day après avoir affirmé l'impossibilité d'une action significative dans le gothique : revenir au point *a* ne veut pas dire tourner sur soi-même sans but, mais bien plutôt mettre en route une spirale de questionnement sur l'identité qui ne peut être résolue ;

Gothic fantasies portray actions that move from point *a* back to point *a*,
except that in this movement, the identity of the actor erodes. The gothic

⁶³ « the “unity” of gender is the effect of a regulatory practice that seeks to render gender identity uniform through a compulsory heterosexuality » (Butler : 31).

protagonist achieves only the illusion of meaningful action, for every movement is in fact the same movement: a downward spiral to destruction.
(Day : 44)

Aussi, dans un dernier temps, nous examinerons comment, en usant d'une arme commune et en faisant le choix d'apparence parfaitement conventionnelle de revenir en Europe, les personnages de nos deux romans révèlent un climat de rébellion et rompent, à nouveau et de façon sous-jacente, avec les normes morales lors de ces deux fins.

I : Un Tissu Conventionnel

Introduction

Tout au long du roman, on trouve des situations au cours desquelles les personnages féminins réagissent de manière très conventionnelle et se fondent par leur action dans le système patriarcal qui les entoure. Ces situations sont des situations de menaces, des scènes où leur honneur – tel qu'il est défini par la société d'alors, c'est-à-dire leur virginité et leur pureté sociale – est menacé par un adversaire masculin, soit par le danger du viol soit par le danger d'une exposition sociale de leurs torts. A chacune de ces situations, les personnages répondent de façon similaire : toutes évoquent le suicide, et parfois même le réalisent. Nous nous tournerons tout d'abord vers le roman *Wieland* et le personnage de Clara puis vers le roman *Ormond* qui regroupe différents avis sur le suicide.

Le thème du suicide dans Wieland

Dans le roman *Wieland*, la mort est partout : elle règne sur les débuts de l'histoire, avec la mort du père des Wieland, puis sur le centre de l'intrigue avec la mort présumée de Theresa et enfin sur la fin, avec les meurtres perpétrés par Theodore. La mort est ainsi un thème constant de l'intrigue, et un sujet sur lequel Clara est amenée à réfléchir de nombreuses fois. Elle revient d'ailleurs régulièrement sur les événements du soir de la mort de son père ; événements qu'elle ne sait élucider et qui restent pour elle *le* mystère à résoudre. Cependant, c'est l'annonce de la mort de Theresa qui est pour elle un

déclencheur. Cette mort présumée l'amène à réfléchir sur son propre statut de mortelle et sur l'incertitude de l'espérance de vie de leur petit groupe : « Something whispered that the happiness we at present enjoyed was set on mutable foundations. Death must happen to all. [...] I said to myself, we must die. Sooner or later, we must disappear for ever from the face of the earth » (Brown 1798 : 51). Il devient donc tout naturel pour elle, lorsqu'elle se retrouve en danger, de penser à en finir elle-même avec la vie et à prendre le pouvoir sur cette incertitude qu'est la date de sa mort. Ainsi, à la page 165, après avoir lu le compte-rendu de l'audience de Wieland et pensant avec horreur qu'elle puisse également être sujette à ce genre de crises meurtrières, Clara considère le suicide avec pondération et comme un moyen de se sauver de son destin fatal : « Death is a cure which nature or ourselves must administer: To this cure I now looked forward with gloomy satisfaction » (Brown 1798 : 165). A de nombreuses reprises d'ailleurs, Clara garde à portée de main le secours d'un canif, dans le but, comme elle le dit elle-même, de refuser à son assailant le prix qu'il cherche à obtenir, en se donnant elle-même la mort : « I drew forth from my pocket, and opened, a penknife. "This," I said, "shall be my safeguard and avenger. The assailant shall perish, or I myself shall fall" » (Brown 1798 : 134). Ses réflexions au sujet du suicide sont nombreuses : elle admet ne pas trouver que cette résolution soit une des plus honorables, mais ne sait trouver d'autres échappatoires lorsqu'elle-même se trouve en une telle situation :

A penknife lay open upon my table. I remembered that it was there, and seized it. [...] No cowardice had been held by me in a greater abhorrence than that which prompted an injured female to destroy, not her injurer ere the injury was perpetrated, but herself when it was without remedy. Yet now this penknife appeared to me of no other use than to baffle my assailant, and prevent the crime by destroying myself. (Brown 1798 : 90)

Il est à souligner que dans ces nombreuses scènes où l'idée du suicide est regardée avec sérénité, Clara cherche toujours à protéger son honneur, à empêcher son assailant de mettre la main sur son corps et sur sa probité. Ainsi se dit-elle prête à se jeter d'une fenêtre pour échapper aux supplices du déshonneur⁶⁴, et affirme-t-elle que, par le moyen du suicide, elle peut se retrouver maîtresse de son sort et de sa qualité de femme « pure » : « Reputation and life might be wrested from me by another, but my rectitude and honor were in my own keeping and were safe » (Brown 1798 : 135). Ainsi, « l'honneur de la femme » – cette masse de préjugés imposée au genre féminin par une société et une morale

⁶⁴ « If the door gave way, it was my sudden resolution to throw myself from the window » (Brown 1798 : 90).

mâles – vaut-il, à ses yeux, plus que la vie elle-même. En cela, elle se présente comme un personnage sensible, et rappelle Clarissa, l'héroïne sensible par excellence, lorsqu'elle montre pleinement le désespoir dans lequel peut tomber une jeune femme si sa pureté est mise en péril – pureté imposée par la société aux jeunes filles si elles veulent avoir la possibilité de s'intégrer au monde.

Le thème du suicide dans Ormond

Tout comme dans *Wieland*, le thème de la mort est un des thèmes centraux du roman *Ormond* : on y observe une épidémie de fièvre jaune au chapitre III, qui plonge Philadelphie dans l'horreur, mais aussi la mort d'individus bien identifiés comme la mère de Constantia, Baxter, Craig et le père de Constantia. Au milieu de ce climat macabre, le suicide est un sujet qui revient à plusieurs reprises, et ce dès les premières pages : « The pressure of grief is sometimes such as to prompt us to seek a refuge in voluntary death » (Brown 1799 : 20). Contrairement au premier roman de Brown, ici le thème du suicide ne concerne pas uniquement le personnage principal : Constantia y est effectivement confrontée elle-même, mais c'est un sujet qui est également abordé par Ormond, Helena, et même par Sophia⁶⁵. Il est à remarquer que, bien qu'il soit approché par différents personnages, le suicide est à *chaque fois* envisagé comme un remède à la souillure sociale. Par exemple, lorsqu'Ormond l'évoque, c'est après avoir menacé Constantia de viol, et il le lie expressément au déshonneur et à la perte d'un certain statut social que ce viol engendrerait :

It will be thought upon in agony: It will close up all the sources of pleasurable recollection: It will exterminate hope: It will endear oblivion, and push thee into an untimely grave. [...] Thy tears will flow without remission: Thou wilt grow enamoured of death, and perhaps wilt anticipate the stroke of disease. (Brown 1799 : 199)

De la même façon, lorsque Constantia évoque le suicide, c'est pour l'utiliser comme moyen de défense face à un homme prêt à lui enlever ce qu'elle considère comme son honneur : « Death, untimely and violent, was better than the loss of honor » (Brown 1799 : 215). En cela on reconnaît bien le poids de la culture occidentale mâle qui veut que l'honneur d'une femme réside en sa pureté et en sa chasteté. Cette scène est une preuve frappante de la force de la société sur l'esprit féminin. Alors qu'Ormond tient Constantia à sa merci et lui laisse clairement entendre qu'il ne souhaite point agir avec elle

⁶⁵ C'est elle qui parle dans notre précédente citation

en gentleman, elle se résout, après s'être convaincue que donner la mort en de telles circonstances n'est que légitime défense, soit à le tuer, soit – le voyant bien plus fort qu'elle – à attenter à sa propre vie, préférant, tout comme Clara, la mort à une vie dénuée d'honneur : « Ormond! Beware! Know that my unalterable resolution is, to die uninjured. I have the means in my power. Stop where you are; one step more, and I plunge this knife into my heart » (Brown 1799 : 216). La réponse d'Ormond à cette tirade est d'ailleurs des plus intéressantes puisqu'il lui reproche de donner trop d'importance à cet honneur que dicte la société d'alors : « Poor Constance! Replied Ormond, in a tone of contempt: So! Thou preferrest thy imaginary honor to life! » (Brown 1799 : 216). Ici, il est important de se demander si ce dialogue a véritablement eu lieu, ou du moins si cette réponse est la réelle réponse d'Ormond. En effet, Sophia nous dit clairement un peu plus loin dans son récit qu'elle n'a pas assisté à la scène ; elle ne se base donc que sur les dires de Constantia qui, sous le choc après la suite des événements, n'est certainement pas en état de lui relater la réalité des faits. Ormond ayant auparavant affirmé que, du fait d'un honneur taché, Constantia en viendrait à souhaiter la mort, il semble qu'ici à nouveau Sophia – ou Brown – se soit mêlée au récit, sortant de son rôle de narrateur pour insuffler quelques-unes de ses pensées de femme libérée aux personnes dont elle raconte les aventures. Par la suite, alors qu'elle essaie de clarifier cette scène pour Sophia, Constantia avoue qu'elle a failli subir un sort « pire que la mort », classant ainsi clairement la chasteté, et l'honneur qui en découle, comme une valeur essentielle à la vie, et plus particulièrement à la vie en société.

Le cas de Helena prouve lui aussi le caractère essentiel de la chasteté et de la pureté de la femme pour une réussite – ou même tout simplement une existence – sociale. En effet, Helena est une femme débauchée, bien malgré elle, suite aux avances d'Ormond et qui a vécu plusieurs années à ses crochets – acceptant ses faveurs d'un côté, lui rendant les siennes de l'autre. Espérant de tout cœur que cette relation amènera Ormond à l'épouser lorsque celui-ci y consentira, Helena se retrouve en bien mauvaise posture quand ce dernier lui annonce qu'il la quitte définitivement pour Constantia. Réalisant que sans cette alliance et ce statut de femme mariée elle ne représente rien – et qu'ayant passé trop de temps à accueillir un homme dans son appartement et probablement sur sa couche, elle est une femme déshonorée – Helena se suicide. Elle est le seul personnage de nos deux romans qui ne fasse pas qu'en caresser l'idée : à l'aide d'une bouteille de laudanum, elle passe directement à l'acte. Elle laisse à ses côtés une lettre, dédiée à Ormond, prouvant à la fois

que ce suicide est l'œuvre d'un personnage succombant à ses erreurs et celle d'une héroïne du genre sensible, sacrifiant ici sa vie sur l'autel de l'amour :

I am a poor silly girl, but Constance is a noble and accomplished one. Most joyfully do I resign you to her, my dear friend. [...] It is very natural and very right for you to prefer her to me. She and you will be happy together: It is this that sweetens the cup I am going to drink. Never did I go to sleep, with more good will, than I now go to death. (Brown 1799 : 127)

II : Résolution Conventiennelle

Introduction

Si l'ensemble du texte est à la fois sous-tendu par des références conventionnelles comme nous l'avons montré avec le thème du suicide, et par des révélations transgressives, comme l'explique notre second chapitre, les fins des deux romans sont elles-mêmes révélatrices de cette tension entre convention et transgression. Cependant, la résolution dans une convention sensible y est beaucoup plus apparente. Nous étudierons ici comment les deux histoires se résolvent à la fois dans les conventions sociales et géographiques du roman sensible – qui met en scène des fins s'accordant avec les normes et attentes de la société.

Norme sociale : le mariage en ligne de mire

Dans nos deux romans, le thème du mariage, s'il n'est pas central tout au long de l'histoire, se trouve de plus grande importance pour la fin du récit. Dans *Wieland* tout d'abord, on apprend, dans la seconde lettre – écrite trois ans après la première – que Clara a épousé Pleyel. Elle se retrouve ainsi dans la position idéale de femme de son temps : mariée, elle se range et se fond dans la norme. Tout semble ici rentrer dans l'ordre : ses anciennes transgressions sont effacées par son mariage, elle se soumet à son genre et règle sa sexualité sur la norme. En cela, elle représente à nouveau l'héroïne sensible, qui se marie et sauve son honneur à la fin des romans du genre, démontrant par là que ces épisodes gothiques n'ont pas desservi son honneur et se rangeant à ce que la raison lui

dicte. Comme nous l'explique W.P. Day, le mariage est un symbole fort ; il permet de rentrer à nouveau dans le code, de s'installer dans son rôle et d'incarner pleinement son genre : « Marriage is the symbol, in both romance and realism, of the fixing of masculine identity in the male, and feminine identity in the female and of their reconcilitaion in marriage » (75). Grâce à ce retour aux sources de son genre, et à son acceptation des responsabilités et des devoirs qui lui incombent en tant que femme, Clara peut échapper aux schémas gothiques qui se sont précédemment installés dans son existence. Elle quitte la transgression pour rejoindre la norme et par là-même dépasse le simple personnage gothique :

[Characters like Clara Wieland] are, on the whole, thrust into the underworld through no apparent fault of their own. The worst that can be said of them is that their virtuousness makes them prey to villains. [...] these characters are obviously and inescapably victims. [...] paradoxically, this passivity and acceptance of victimization is their greater strength, allowing them to escape from the Gothic underworld. They desire nothing more than to return to the conventional world and establish themselves as wives and mothers. (Day : 16-7)

Par ce retournement de situation, Clara n'est plus « woman », mais « wife » – une différence que la traduction en langue française ne nous permet pas⁶⁶. Et ce changement de statut lui donne une position sociale et une sécurité vis-à-vis des hommes qu'elle rencontrera après cette union.

Dans le roman *Ormond* également, le lecteur trouve une fin ressemblant aux conventions du genre sensible : lorsque Sophia retrouve Constantia après la tentative de viol d'Ormond, cette dernière est prostrée, comme morte et ne peut expliquer la scène – « The door yielded to strenuous and repeated efforts, and I rushed into the hall. The first object that met my sight, was my friend, stretched upon the floor, pale and motionless, supine and with all the tokens of death! » (Brown 1799 : 219). Comme nous l'explique Davitt Bell, cette position rappelle la position dans laquelle on trouve Clarissa – l'héroïne de Richardson – à la fin du roman éponyme ; et, tout comme nous disions de Clara qu'elle lui ressemblait lorsqu'elle préférerait l'honneur à la vie, nous pouvons dire de Constantia

⁶⁶ Effectivement, « femme » ne signifie pas seulement le genre féminin, mais aussi la qualité d'épouse, comme nous le précise la définition du Larousse :

« • Être humain du sexe féminin.

• Adulte de sexe féminin, par opposition à fille, jeune fille : *La voilà une femme maintenant.*

• Épouse : *Il nous a présenté sa femme.* »

(Jeuge-Maynard, Larousse : < <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/femme/33217?q=femme#33141>> 23/04/2013).

qu'elle incarne également ce rôle d'héroïne sensible par sa prostration et son désespoir : « However, if Constantia has acted differently from other sentimental heroines, she appears just like them. Sophia discovers her in a posture that closely resembles Clarissa's » (Davitt Bell : 189). Après cette scène, Sophia prend Constantia sous son aile, et l'emmène avec elle en Europe, d'où elle rédige la lettre qui constitue le roman, dans le but sous-entendu soit de la marier à son destinataire, soit de lui trouver un époux par l'intermédiaire de ce I.E Rosenberg – « the final paragraph implies that I.E. Rosenberg, the person to whom Sophia has written this account of Constantia's life, may be a suitor » (Layson : 191). Tout comme Clara trouve refuge dans le mariage, Sophia tente, par une union conventionnelle, de donner la possibilité à Constantia de rentrer dans le moule, et par là-même de lui offrir une vie de femme « normale », sans drames et sans transgressions. On retrouve dans ce roman l'idée que le mariage permet de sortir de l'environnement gothique transgressif tout en offrant une sécurité aux personnages féminins qui ont goûté à la transgression : par ce sacrement elles sont alors capables de s'insérer à nouveau dans la société et d'effacer leurs rébellions passées. Ainsi nous l'expliquent Comment et Davitt Bell :

The novel goes on to deny the sapphic possibilities between Constantia and Sophia even further in a number of ways. The most obvious is the fact that Sophia is married to a man named Courtland, and that she addresses her narrative to "I.E. Rosenberg," who is often assumed by critics to be a man desiring Constantia's hand in marriage. (Comment : 65)

This pedagogical and marital frame suggests that Constantia's story is finally intended to work, as other injured innocence stories do, as a catalyst for proper heterosexual feeling. (Davitt Bell : 191)

Ainsi, Sophia cherche-t-elle donc à la fois à marier Constantia et à faire reconnaître par cette union que son honneur est intact, ce qui permettrait à Constantia de sortir de ses déboires américains et de se réinstaller dans une vie sociale conventionnelle. Elle permet à Constantia, par cette lettre et ce récit, de s'incarner à nouveau pleinement dans son genre féminin et d'avoir la possibilité de rentrer à nouveau dans cette société mâle, dont elle s'était mise à l'écart par ses fréquentations sur le Nouveau Continent.

Norme géographique : l'Europe comme solution

De même que les fins de nos deux romans rejoignent la norme sociale, elles se tournent également vers une sorte de norme géographique. Nous étudierons ici le fait que dans nos deux récits, l'héroïne, pour sa rédemption, rejoint le continent européen à la fin du roman – un continent à la symbolique forte pour les romans de Brown.

Si le continent européen n'est pas le représentant de la norme en tant que tel, il n'en reste pas moins le « vieux continent », celui duquel les tous nouveaux Etats-Unis ont hérité leurs coutumes, leurs règles et leurs traditions. Cependant, il est important de souligner que si ces deux continents ont un lien culturel fort, ils n'en sont pas moins en situation de conflit : l'Europe représente la tradition et le dogmatisme, alors que l'Amérique est un territoire aux effluves de transgression. En effet, avant même que la France se rebelle contre ses propres carcans, l'Amérique s'est rebellée contre l'Europe par le biais de son conflit avec l'Angleterre, et s'est ainsi désolidarisée des diktats culturels que voulait lui imposer le Vieux Monde.

Ceci est important pour nos romans puisque Charles Brockden Brown écrit vingt ans après la guerre d'indépendance – c'est-à-dire vingt ans après le renversement des traditions et la victoire sur les vieux carcans. L'auteur semble ici s'inspirer du climat de transgression ambiant pour recréer un schéma de transgression interne à ses personnages. Comme nous l'explique Marc Amfreville, « de par une position historique et géopolitique privilégiée, Brown apparaît comme l'écrivain des frontières : celle qui sépare le 18^{ème} du 19^{ème} siècle bien sûr, mais aussi celle qui inscrit une distance entre la vieille Europe et le Nouveau Monde » (10-1). Il est donc assez significatif que nos deux héroïnes soient capables de transgresser les règles du genre et de la société lorsqu'elles vivent sur les terres américaines mais qu'elles aient comme besoin de retourner vers leurs racines (le père de Clara Wieland était anglais, la mère de Constantia française) et vers le Vieux Continent pour rentrer dans les rangs. Ainsi, l'arrivée de Clara en France et de Constantia en Angleterre ressemblent-t-elles symboliquement à des retours vers le vieux monde, vers les vieilles traditions et vers une soumission aux lois sociales qui incombent à leur genre. Tout comme l'idée du mariage vient effacer leurs aventures gothiques et les réconcilie avec une sexualité hétérosexuelle imposée par la société, ce retour vers l'Europe est là pour effacer leurs aventures américaines, faire oublier leurs écarts par rapport aux règles sociales et les faire rentrer dans les rangs et devenir d'honorables jeunes femmes.

III : Une Fin aux Apparences Trompeuses

Introduction

Bien que tout semble pointer en direction d'une fin en accord avec les conventions sociales, en direction d'une fin dans laquelle sont résolus les différents écarts des personnages, il semblerait toutefois que cette résolution ne soit pas si traditionnelle qu'elle nous le laisse penser. En effet, lorsque l'on regarde le thème du suicide ou la résolution dans un espace-lieu de normes et de traditions, on remarque toutefois de légères entorses à la norme. Nous regarderons ici comment l'arme utilisée pour le suicide est en réalité une forme de subversion de la norme, puis comment, malgré le retour à une terre de tradition, nos deux héroïnes se retrouvent tout de même en position de transgression.

Le canif, une arme en question

Il est intéressant de remarquer que, chez Clara, le suicide n'est pas seulement lié au vœu de conserver son honneur. En effet, l'écriture est très fortement reliée au suicide : à de nombreuses reprises, elle affirme que sa vie prendra fin lorsque cette lettre s'achèvera. Plus son récit avance et plus Clara se permet des références à sa propre mort, qu'elle prétend liée à son écriture :

A few words and I lay aside the pen for ever. [...] Let my last energies support me in the finishing of this task. Then will I lay down my head in the lap of death. [...]

When I lay down the pen, the taper of life will expire: my existence will terminate with my tale. (Brown 1798 : 202)

Ce lien est mis en valeur par l'anglais dont le mot canif – premier objet lié au suicide – est le mot « penknife », à la fois plume et arme blanche : « Her penknife, nominated as part weapon, part writing instrument, is itself symbolic of the co-terminality of existence and text » (Wallach : 7). Il y a ainsi une très forte relation établie entre l'encre de sa plume et le sang de ses veines. Relation qui est sûrement à rapprocher de l'idée d'une transformation de Clara au cours de ses mésaventures puisque cette transformation la lierait expressément avec le récit par son sous-titre : « Indeed, Clara has been transformed into a “creature of nameless and fearful attributes,” and, as I maintain, hers is the transformation Brown refers to in the novel's subtitle » (Russo : 78). Cette association apporte un autre regard sur la relation de l'auteur au texte dont nous avons parlé dans notre premier chapitre. Clara

présente ici l'acte d'écriture à la fois comme un acte d'aveu, un acte de thérapie et un acte de testament. Mais bien plus encore, elle présente l'acte d'écriture comme un acte de vie : son sang coule dans ces lignes et lorsque ces lignes cesseront elle s'est convaincue que sa vie cessera simultanément.

Cette relation de l'auteur de la lettre à son écrit pose la question externe de la relation de l'auteur à son texte : à partir de ce lien « écrire-vivre », que peut-on dire de la relation de Charles Brockden Brown à son texte et à ses personnages ? Ce roman étant son premier, peut-on imaginer que, par la voix de Clara, il annonce que dans ce livre se tient la clé de son existence comme écrivain, et que, en fonction du succès du roman, il lui sera permis ou non de vivre en tant qu'écrivain ? Bien sûr, les propos du narrateur ne sont pas à prendre au pied de la lettre comme étant ceux de l'auteur, mais cette réflexion faite par Clara sur le lien entre vie et écrit est une intéressante question posée au sein du roman. Il est ici intéressant de rajouter que lorsque Constantia souhaite se défendre face à Ormond dans la scène finale, celle-ci utilise, tout comme Clara dans *Wieland*, le canif. Et tout comme Clara, ce canif est désigné par le mot « penknife » en anglais. Ainsi, l'idée d'un lien entre l'écriture et la vie – ou l'écriture et la mort, c'est selon – est rappelée dans ce second roman. La double référence identifie donc clairement un désir de Brown de relier écriture et existence – la présence de cette arme dans le second roman donne ainsi plus de force à l'idée que cette arme ne représente pas seulement une arme mais bien un objet symbolique dans les romans.

On se rend alors compte que cette arme tient à la fois de la réflexion extradiégétique et de la référence intradiégétique. Réflexion extradiégétique car elle met en relation l'écriture, donc l'auteur (à la fois celui de la lettre et celui du roman), et la vie (celle donc du personnage principal mais aussi la vie de Brown en général en tant qu'homme et auteur). Et référence intradiégétique car il ne faut pas oublier que le canif, par son lien direct avec le poignard se présente comme un symbole phallique. Plus fin, plus court, et rétractable, il peut s'apparenter à une réappropriation féminine de l'arme mâle. Ces trois adjectifs rappellent en effet l'ambiguïté qui peut exister entre sexe masculin et féminin, notamment à la naissance, lorsque le sexe de l'enfant doit être défini par une analyse externe : en présence d'un organe à la taille peu développée, l'enfant est parfois désigné à tort comme de sexe féminin, ou inversement.

[Les médecins] soulignent [...] que les organes génitaux mâles et femelles se différencient à partir d'une même structure originelle, si bien que le clitoris et le gland sont des analogues sur le plan anatomique. Les analogies

anatomiques permettront ainsi de révéler aux parents que ce qu'ils/elles voient comme un grand clitoris est en fait un petit pénis [...] ou, à l'inverse, que le petit pénis est en fait un clitoris trop grand [...]. (Kraus et al. : 6)

Sur le plan anatomique, le clitoris se présente ainsi comme une forme atrophiée, non-développée, du pénis – plus fin, plus court, et rétractable sous la vulve. Il y aurait alors dans le suicide par usage du canif comme une représentation de la tension entre sexualité normative (on cherche à échapper au déshonneur de l'hétérosexualité forcée) et sexualité hors norme (la femme se pénètre elle-même et par là-même s'individualise comme entité auto-satisfaite : l'homme n'est plus nécessaire). Ainsi le suicide, bien que partiellement existant comme solution conventionnelle, se retrouve être une nouvelle incarnation des transgressions sexuelles précédentes des personnages. Il est toutefois important d'attirer l'attention sur le fait que ces canifs servent au final à la mort des deux vilains : Wieland se serait tué de ses propres mains d'après Clara (bien que les mains de cette dernière soient rouges de son sang, ce qui laisse présumer un meurtre⁶⁷), et Ormond meurt sous le coup fatal de Constantia. Il semblerait donc que la sexualité féminine, par l'intermédiaire d'une lame plus fine, plus courte et rétractable, s'impose sur celle de l'homme. De même, par la transformation du suicide en meurtre (car la scène du suicide de Wieland est, toujours selon Russo, peu convaincante), le discours montre comment le pouvoir de la sexualité féminine prend force face à la sexualité masculine.

L'Europe, un continent pas si traditionnel

Bien que le continent européen soit l'emblème, comme nous l'avons dit, de la tradition et de la norme sociale, nous allons voir que nos deux héroïnes sont capables de renverser cette norme grâce à leurs expériences précédentes. Nous regarderons d'abord le cas de Constantia dans *Ormond* car, tout comme ce roman était celui dans lequel l'homosexualité était la plus apparente, il est également le roman où la transgression finale est la plus facile à deviner. De plus, c'est à la lumière de ce second roman que nous comprendrons la façon dont Clara transgresse la norme dans *Wieland*.

⁶⁷ Selon Russo, le meurtre de Theodore par Clara ne fait pas de doute : « Clara informs us that she unconsciously lets the knife drop from her hand, [...]. But Brown provides us with a physical detail which belies the truth of that assertion, having Clara tell us, "My hands were sprinkled with his blood as he fell" (p. 232). Thus Clara's earlier prediction, that someday she would awaken with her own hands imbrued with blood, comes to pass, [...]. Theodore Wieland, then, is murdered by his sister, and Carwin's presence from the beginning of the scene is purely imaginary » (Russo : 82).

Souvenons-nous de nos propos précédents sur l'homosexualité : Constantia est attirée à la fois par Martinette et par Sophia, mais c'est seulement avec Sophia que le sentiment est réciproque, et c'est apparemment avec elle seule qu'elle s'adonne à de réelles relations homosexuelles. Il est donc intéressant de voir que lorsque Constantia retourne en Europe, c'est au bras de Sophia : « I hastened to embark with her for Europe » (Brown 1799 : 221). Et comme Sophia le dit clairement à I.E. Rosenberg, la vie de Constantia n'a pas changé depuis son arrivée en Europe⁶⁸ : cela veut-il dire qu'elle mène une vie « classique » de jeune fille de bonne famille depuis qu'elle a mis le pied sur l'île d'Albion, ou bien qu'elle continue à vivre d'une façon similaire à sa vie en Amérique ? En effet, la présence du mari de Sophia n'est que rarement évoquée, et les jeunes femmes sont donc à nouveau l'une avec l'autre et, dans l'espace privé de la demeure de Sophia, peuvent à nouveau s'adonner à des relations récuses par la société. Layson analyse d'ailleurs ce retour en Europe de la même façon : « Finally, the novel also resists a neat, domestic resolution. The women will join Sophia's husband, but there is no suggestion that he will distract them from their complete devotion to each other » (191). Ainsi, si le discours entier semble, par son caractère épistolaire, être destiné à positionner Constantia en tant que parti à marier, il semble également que cette fin ne soit pas des plus traditionnelles. Comme nous l'explique Comment, il semblerait que Brown à travers ce roman se présente définitivement en écrivain féministe, refusant les carcans imposés aux genres, et particulièrement au genre féminin, et prônant la réalité d'une sexualité parallèle qui puisse être plus épanouissante :

though the heroine's words advocate strongly for companionate heterosexual marriage, the reader is left, at the novel's end, without an image of its viability. Therefore, it might be argued, the novel actually points to a viability, and even a *preference* for, homosocial (if not explicitly homosexual) union. (Comment : 70)

Par cette mise en place de deux personnages féminins qui semblent s'auto-suffire (puisque l'homme, l'époux, c'est-à-dire Courtland, n'est pas essentiel à leur vie commune) et qui remettent en cause toutes les règles de la société dans laquelle elles vivent, Brown prouve qu'il est possible de vivre la féminité d'une façon différente, de s'incarner dans sa vie de femme d'une façon étrangère à celle que nous propose la société. Il suggère ainsi un

⁶⁸ « Since her arrival in England, the life of my friend has experienced little variation » (Brown 1799 : 221).

modèle de vie nouveau, proche de celui proposé par les féministes du XX^{ème} siècle, et se positionne alors comme un féministe d'avant-garde⁶⁹.

Il me semble également important de rappeler ici l'ambiguïté du narrataire dans *Ormond* dont nous parlions aux pages 43 et suivantes du mémoire. En effet, nous avons souligné la ressemblance étrange du nom de ce destinataire – Rosenberg – avec le premier nom utilisé par Martinette – Monrose. Ce lien pouvait laisser croire à une nouvelle imposture de Martinette en la personne de Rosenberg. Selon cette lecture, la fin du roman serait alors doublement transgressive, car si les sous-entendus de Sophia désignent bien Rosenberg comme probable futur fiancé de Constantia, et si Rosenberg est un pseudonyme pour Martinette, de fait Constantia se voit arranger un mariage avec une femme, quittant les bras d'une aventure saphique pour plonger dans d'autres tout aussi transgressifs. Une seconde interprétation peut également découler du nom du narrataire. Il se pourrait en effet que Rosenberg, par l'intermédiaire de Martinette, qui se révèle être la sœur d'Ormond⁷⁰, soit une forme de réincarnation d'Ormond – seul prétendant dont Constantia aie encouragé les prétentions. Il y aurait alors à nouveau, et dans le seul nom de Rosenberg, la mise en place d'une tension entre traditionalisme – mariage, hétérosexualité, honneur féminin – et transgression – homosexualité, relation indépendante des hommes.

Il est intéressant de remarquer que Sophia, dans les derniers paragraphes de sa lettre, utilise la révélation du lien unissant Martinette et Ormond pour présenter l'influence de cette dernière comme étant une influence néfaste. Elle refuse à Constantia la possibilité de tomber à nouveau dans les filets de son ancienne préceptrice et se permet de reléguer la présence de Martinette à celle du souvenir uniquement. Barnard & Shapiro remarquent ainsi : « Sophia ensures that Martinette and her Francophone influence remain distant » (xlvi). Cette idée est intéressante si on l'utilise pour retourner au roman *Wieland* : en effet, Clara, après s'être mariée à Pleyel, rejoint Montpellier et ainsi la France où elle s'installe pour écrire sa seconde lettre. Si dans le roman *Wieland*, la référence à la France semble insignifiante, notre étude de l'imaginaire de Brown, et plus particulièrement de la symbolique utilisée dans *Ormond* permet un autre regard sur cet exil. Nous avons montré que par le personnage de Martinette, Brown représentait la femme libre et indépendante, la femme à l'appétit sexuel ouvert et la femme qui provoque le désir homosexuel chez les

⁶⁹ « this process of discovering and forging new ways of womanhood, as one instance of personhood in general, is a fundamental theme in *Ormond* » (Barnard & Shapiro : xxx).

⁷⁰ « [Ormond] visited Martinette. He avowed himself to be her brother, and supported her pretentions, by relating the incidents of his early life » (Brown 1799 : 221).

autres femmes. Or, Martinette est très fortement liée à la France, par sa présence sur les barricades mais aussi par son incarnation fictive des figures de Marie-Antoinette et de Charlotte Corday : à travers son identité, la France est liée chez Brown – et dans l’imaginaire de nombreux auteurs de l’époque – à la débauche, à l’homosexualité et à l’indépendance féminine. De plus, tout comme l’Amérique est une terre de transgression via son refus des carcans anglais et sa rébellion lors de la guerre d’indépendance, la France est également une terre de transgression. En effet, sa révolution de 1789, qui a renversé les diktats de l’ancienne tradition par l’abolition de la monarchie, la met sur un pied d’égalité avec l’Amérique. Aussi, le fait que Brown écrive son roman neuf ans après ces événements se révèle ici comme une écriture de la transgression, présentant le voyage de son héroïne d’un monde de transgression vers un autre monde où la transgression est encore plus fraîche, un lieu donc où notre héroïne pourra vivre ses désirs tout aussi librement qu’elle le faisait en Amérique. Il est donc légitime de penser que Clara, en s’installant à Montpellier, ne cherche pas à effacer ses fautes par une arrivée sur le Vieux Continent mais plutôt à laisser les apparences trompeuses jouer leur rôle en dissimulant ses désirs et en lui permettant de s’adonner à ses anciennes pratiques dans un pays où le libertinage est comme permis.

Ainsi, à la fois par leur usage du canif et par leur retraite dans un pays aux pouvoirs transgressifs – soit par la présence de « l’objet » de leurs transgressions, soit par la symbolique aux tendances lascives du lieu – nos deux héroïnes révèlent que leur être intérieur ne se satisfait pas des traditions et des règles qu’impose la société. Charles Brockden Brown a beau nous proposer une fin aux apparences des plus traditionnelles, et en accord parfait avec la norme sociale, nous ne pouvons nous empêcher de voir là-dessous, encore une fois, le jeu d’un auteur qui, bien avant l’âge, et en réaction aux écrits de Mary Wollstonecraft⁷¹, se dévoile comme un féministe et un défenseur des droits et des libertés du sexe féminin.

⁷¹ « Ultimately, Brown’s meditation on sexual injury becomes sharply critical of republican masculinity and rationality and of Wollstonecraft for so eagerly embracing them » (Layson : 163).

Conclusion

Tout au long de cette étude, nous avons montré comment Charles Brockden Brown utilise intrigues et personnages pour affirmer ses convictions féministes. Bien qu'il connaisse l'existence de normes sociales imposées aux genres de ces personnages, comme le montre notre première partie, il ne recule pas devant le défi de renverser ces conventions. Il offre ainsi à ses personnages féminins un terrain de liberté encore peu proposé, celui de la transgression sexuelle – domaine généralement dominé par le mâle (notamment via l'adultère et le viol) – qui se réalise notamment dans la relation saphique, comme le montre notre seconde partie. Cependant, il met en garde contre les dangers possibles de ces transgressions, et propose à chaque fois au lecteur naïf une fin aux apparences rassurantes dans laquelle l'héroïne semble à nouveau se soumettre aux carcans de la société. Cette lecture serait toutefois trop hâtive et le lecteur maintenant averti ne se laissera pas berné par le caractère trompeur de ces fins ; en effet, sous son apparente docilité retrouvée, l'héroïne des deux romans continue insidieusement à entretenir une relation saphique. Aussi, comme Vincent Jouve l'affirme – et comme nos fins le prouvent – « l'important est que, scriptible ou lisible, le texte littéraire est, par définition, toujours polysémique » (67). C'est grâce à cette polysémie que Charles Brockden Brown nous livre son message.

Il est important de remarquer que nos deux romans proposent à la fois à leur personnage principal – Clara et Constantia – et à leurs lecteurs, un chemin initiatique à travers les méandres de la découverte de soi. Pour ses personnages féminins, il trace un chemin vers l'appréhension des limites que pose la société à leur individualité : il leur montre, par les épreuves qu'il leur fait traverser, mais aussi grâce aux modèles qu'il met sur leur route, que la vie d'une femme peut être différente de celle, trop souvent vide et monotone, que veut leur imposer la société. Aussi le roman se crée-t-il comme un enseignement vers l'indépendance. L'utilisation des thèmes gothiques, genre hanté par les troubles de l'identité, lui permet de faire comprendre à ses héroïnes – et par là-même à ses lecteurs – qu'il n'existe pas de destin assez fort pour obliger chacun à vivre dans une seule et unique direction, selon un seul et même schéma ; c'est à Constantia de choisir si elle se soumet aux menaces d'Ormond ou si elle prend le pouvoir et se libère de son emprise. Ainsi Barnard & Shapiro affirment-ils cette conviction de Brown : « Brown consistently refused the idea that the accident of birth determines one's fate, that biology determines destiny as it delivers a permanent social death or disability » (Barnard & Shapiro : xxix).

Cette force de l'indépendance par rapport à celle du destin se retrouve également dans son expression du caractère féminin. Ainsi choisit-il de faire rencontrer Martinette à Constantia. Martinette, qui, en tant que femme soldat est souvent reliée aux vertus et qualités ordinairement masculines. Cette association du corps féminin avec des marqueurs du caractère masculin prouve que Brown, bien avant l'heure, croit en ce que vont, plus tard, affirmer Beauvoir et les féministes américaines, à savoir que le sexe physique ne détermine pas le genre, que le genre n'est pas inné et doit en réalité s'acquérir : « That women can attain masculinity suggests a distinction between biological sex and acquired (or attained) gender identity » (Lewis 2005 : 52).

Tout comme Brown propose à ses personnages deux voies possibles pour leur évolution – grandir dans la soumission aux règles ou se rebeller et faire voler en éclats les murs sociaux qui les oppressent – il leur propose également plusieurs chemins dans la rébellion. S'il est, semble-t-il, possible de s'affirmer et de se rebeller à travers l'hétérosexualité, la transgression homosexuelle semble toutefois plus marquante⁷². Au sein même de cette homosexualité, Brown offre un double choix, entre deux formes possibles d'homosexualité. D'un côté, le modèle de Martinette, dans la recherche d'une part masculine chez la femme, de l'autre, celui de Sophia, où seule demeure la part féminine, offrant ainsi une relation plus tendre et affectueuse. Barnard & Shapiro nous en parlent ainsi :

Because critics and historians are still learning how to read the period's discourse of same-sex affections and how to understand its description of a spectrum of possibilities extending from homosocial friendship to explicit homosexuality, readers must still decide for themselves whether they see *Ormond* as a text of sexual longing and alternative or oppositional reflections on female-female sexual companionship. If we choose to read the novel in ways that include historically-attuned awareness of female-female eroticism and its representations, then the important question, perhaps, is less whether Constantia is more attracted to Sophia or Martinette, than whether these two relationships may encode different styles of same-sex attraction that together chart out conditions and possibilities for future relationships. If the purpose of Sophia's narrative is indeed to prepare a marriage to the never-explained figure I.E. Rosenberg, then her longing for proximity to Constantia will implicitly be restrained, privatizing, and protected by the coverture of marriage. Martinette's

⁷² Sont-ce les penchants homosexuels personnels de Brown qui le mènent à diriger son discours vers une plus grande indépendance à travers l'homosexualité, on ne peut pas le dire, mais plusieurs critiques ont effectivement soulevé la question (« the text's more open attempts to circumscribe female intimacy within heterosexual marriage are undermined, perhaps because of Brown's personal sympathy toward the cause of women's rights, or even his own homoerotic inclinations » (Comment : 72).).

style of behavior, on the other hand, unapologetically transgresses conventional codes for female behavior and is frankly radical in its political outlook. (xlviiii)

On aura ainsi montré Charles Brockden Brown comme un vrai écrivain féministe, capable, malgré sa vision façonnée par les carcans de son propre sexe, de voir par delà les diktats de la société vers une possible égalité des désirs et appétits féminins et masculins. Ses romans prouvent par de nombreux points que les idéaux d'égalité entre hommes et femmes remontent à très loin et que la position sociale d'homme ne génère pas forcément un regard patriarcal sur l'autre moitié de la société. Il serait intéressant de regarder de plus près l'intérêt de Brown pour cette homosexualité féminine qu'il présente dans ses romans : est-ce une vraie forme de féminisme – il cherche à émanciper la femme – ou bien est-ce sa façon de justifier l'homosexualité en général – utilisant ainsi la femme comme un élément de choc, le lecteur deviendrait plus indulgent envers l'homosexualité à travers sa lecture, et ainsi plus indulgent envers les penchants d'homosexualité masculine de l'auteur. Il serait également intéressant d'aborder le thème de la dualité chez Brown : l'opposition femme/homme est réfléchiée par l'opposition vilain/innocente, mais aussi par l'opposition hétérosexualité/homosexualité, et chacun des récits qui peuplent ses romans sont porteurs de deux analyses possibles – l'une, naïve, se relie aux traditions, l'autre, avertie, révèle les ambiguïtés et les transgressions.

Si tous les aspects des œuvres de Charles Brockden Brown n'ont bien sûr pas été abordés ici, il me semble important de réaliser que ce dernier nous prouve, à travers ces deux romans, que – dans la littérature comme dans le monde extérieur – tout n'est pas évident au premier regard et que les situations d'apparence normale et conventionnelle peuvent cacher des trésors de transgression. Il nous montre que l'indépendance n'est donc pas à chercher uniquement dans les situations clairement libres et transgressives telle celle de Martinette, mais qu'on peut trouver l'indépendance, la résistance, dans certaines formes de soumission – comme le démontre Sophia, qui se marie pour la société mais se permet une grande indépendance dans ses affections et ses actes. Il me semble donc que le point à garder en mémoire à l'issue de cette étude est que, même si la pression sociale le pousse à donner une forme et une fin conventionnelles à ses romans, Brown se permet de jouer pleinement de la polysémie offerte par le texte littéraire pour affirmer, à travers les expériences de ses personnages, sa vision féministe du monde.

Bibliographie :

Œuvres principales

Brown, Charles Brockden. *Wieland; or the Transformation*. Oxford : Oxford University Press, 1994. [1798].

---. *Ormond; or the Secret Witness*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, Inc., 2009. [1799].

Œuvres secondaires

Abensour, Lilian. *Postface de Wieland ou la transformation*. Paris : José Corti. 1990.

Amfreville, Marc. *Charles Brockden Brown. La part du doute*. 'Voix Américaines'. Paris : Belin, 2000.

Barnard, Philip & Shapiro, Stephen. « Introduction » IN Brown, Charles Brockden. *Ormond; or the Secret Witness*. Indianapolis : Hackett Publishing Company, Inc., 2009. [1799].

Beauvoir (de), Simone. *Le deuxième sexe 1*. Saint-Amand : Gallimard. 1984.

---. *Le deuxième sexe 2*. Saint-Amand : Gallimard. 1984.

Beck, F., Moffat, D.B., Lloyd, J.B. *Human Embriology and Genetics*. Londres : Blackwell Scientific Publications. 2000.

Block, S. and Brown, K. M. « Clio in Search of Eros: Redefining Sexualities in Early America » *The William and Mary Quarterly*, 60. Williamsburg : Omohundro Institute of Early American History and Culture. 2003.

Bordo, Susan. « The Body and the Reproduction of Feminity » IN Leitch, Vincent B., Cain, William E., Finke, Laurie, Johnson, Barbara and McGowan, John (eds). *Norton Anthology of Theory and Criticism* (second edition). Londres : W.W. Norton & Company. 2010.

Bradshaw, Charles C. « The New England Illuminati: conspiracy and causality in Charles Brockden Brown's *Wieland* ». *New England Quarterly*, 76.3. Boston : North-Eastern University. 2003.

- Bredhal, Carl A. Jr.. « The two portraits in *Wieland* ». *Early American Literature*, 16. Chapel Hill : University of North Carolina Press. 1981.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres : Routledge. 1990.
- Cahill, Edward. « An Adventurous and Lawless Fancy: Charles Brockden Brown's Aesthetic State ». *Early American Literature*, 36.1. Chapel Hill : UNC Press. 2001.
- Comment, Kristin M. « Charles Brockden Brown's *Ormond* and Lesbian Possibility in the Early Republic ». *Early American Literature*, 40. Chapel Hill : University of North Carolina Press. 2005.
- Cordesse, Gérard. « Note sur l'énonciation narrative ». *Poétique*, 65. Paris : Seuil. 1986.
- Day, William Patrick. *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago : University of Chicago Press. 1985.
- Davitt Bell, Michael. « "The double-Tongued Deceiver": Sincerity and Duplicity in the Novels of Charles Brockden Brown ». *Early American Literature*, IX. Chapel Hill : University of North Carolina Press. 1974.
- Deleuze, G. & Guattari, F. *Kafka : pour une littérature mineure*. Paris : Editions de Minuit. 1975.
- Du Bois, Anne-Marie. *L'intersexualité*. Paris : Hermann & Cie. 1936.
- Elliott, Emory. « Introduction » IN *Wieland*. Oxford : Oxford University Press. 1994.
- Emerson, Amanda. « The Early American Novel: Charles Brockden Brown's Fictitious Historiography » *Novel*, 40.1–2. Durham : Duke University Press. Fall 2006–Spring 2007.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York : Criterion Books. 1960.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité; Tome 1 : La Volonté de Savoir*. Mayenne : Gallimard NRF. 1984.
- . *Histoire de la sexualité; Tome 2 : L'Usage des Plaisirs*. Saint-Aman : Gallimard Tel. 2001.
- Jeuge-Maynard, Isabelle. *Larousse*. 2012. 23/04/2013.
< <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue> >.
- Jouve, Vincent. *La Lecture*. Paris : Hachette. 1993.

- Kamrath, Mark L. "Teaching Resources" *The Charles Brockden Brown Electronic Archive and Scholarly Edition*. 08/05/13. <<http://brockdenbrown.cah.ucf.edu/teaching/>>.
- Kraus, Cynthia, Perrin, Céline, Rey, Séverine, Gosselin, Lucie, Guillot, Vincent. *Nouvelles Questions Féministes*. Volume 27 : 1. Lausanne : Antipodes. 2008.
- Lacan, Jacques. *La Signification du Phallus*. (Transcription en français, par Lacan, de la conférence donnée par lui-même en allemand le 9 mai 1958). 30 septembre 2012. <<http://espace.freud.pagesperso-orange.fr/topos/psych/psyssem/phallus.htm>>
- Layson, Hana. « Rape and Revolution: Feminism, Antijacobinism, and the Politics of Injured Innocence in Brockden Brown's *Ormond* ». *Early American Studies*, 2. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 2004.
- Lewis, Paul. « Attaining Masculinity: Charles Brockden Brown and Woman Warriors in the 1790s ». *Early American Literature*, 40. Chapel Hill : UNC Press. 2005.
- . « Charles Brockden Brown and the gendered canon of Early American Fiction ». *Early American Literature*, 31. Chapel Hill : UNC Press. 1996.
- Manning, Susan. « Enlightenment's Dark Dreams: Two Fictions of Henry Mackenzie and Charles Brockden Brown ». *Eighteenth-Century Life*, 21.3. Duke : Duke University Press. 1997.
- Netter, Albert. *Quel sexe ? L'hermaphrodisme et les ambiguïtés sexuelles*. Eska : Lavis. 2000.
- Prince, Gerald. « Introduction à l'étude du narrataire ». *Poétique*, 14. Paris : Seuil. 1973
- Punter, David. *The Literature of Terror; Volume 1: The Gothic Tradition*. Londres : Longman. 1999.
- . *A Companion to the Gothic*. Oxford : Blackwell, 2001.
- Rich, Adrienne. « Compulsing Heterosexuality and Lesbian Existence ». IN *Norton Anthology of Theory and Criticism* (op. cit.).
- Rubin, Gayle. « Thinking Sex ». IN *Norton Anthology of Theory and Criticism* (op. cit.).
- Russo, James R. « "The Chimeras of the Brain": Clara's narrative in *Wieland* ». *Early American Literature*, XVI. Chapel Hill : UNC Press. 1981.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. « Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire ». *Norton Anthology of Theory and Criticism* (op. cit.).
- . « Epistemology of the Closet ». IN *Norton Anthology of Theory and Criticism* (op. cit.).

Todd, Janet. *Sensibility: An Introduction*. Londres : Methuen. 1986.

Wallach, Rick. « The manner in which appearances are solved: narrative semiotics in *Wieland; or, the Transformation* ». *South Atlantic Review*, 64.4. Atlanta : South Atlantic Modern Language Association. 1999.

Watterman, Bryan. « Charles Brockden Brown, Revised and Expanded ». *Early American Literature*, 40. Chapel Hill : UNC Press. 2005.

Wittig, Monique. « One is not born a Woman ». IN *Norton Anthology of Theory and Criticism* (op.cit.).

Wollstonecraft, Mary. « The Prevailing Opinion of a Sexual Character Discussed ». IN *Norton Anthology of Theory and Criticism* (op. cit.).

---. *Vindications of the Rights of Woman*. Harmondsworth : Penguins classics. 1985.

Wolstenholme, Susan. *Gothic (Re)Visions*. New York : State University of New York Press. 1993.

Annexe 1

Résumé des œuvres

Ces résumés sont une légère adaptation des résumés que l'on peut trouver sur le site, financé par le « Center for Humanities and Digital Research at the University of Central Florida » et dédié à la publication des œuvres de Charles Brockden Brown : *The Charles Brockden Brown Electronic Archive and Scholarly Edition*.

• Wieland; or The Transformation. An American Tale

Written in epistolary format, *Wieland* uses actual events – a murder in New York of a wife and children in 1781 by religious fanatic James Yates – as the basis of its story. The novel begins by recounting the lives of Clara Wieland and her brother Theodore, whose own father is a religious enthusiast and dies mysteriously. Raised by their aunt, the sister and brother develop close relationships with Catherine Pleyel and Henry, her brother. Theodore eventually marries Catherine and has four children, while Clara and Henry also develop a close relationship that promises marriage. However, Theodore and the group eventually begin to hear a series of mysterious voices, which test the rationalist assumptions and beliefs of the group and lead to confusion and anxiety. As they try to sort out sensory impressions and their own reasoning processes, another character, Carwin, arrives on the scene. He is an Irish immigrant who has the ability to mimic other voices, and makes Clara uneasy. A series of events occur which leads to Henry ear-witnessing a dialogue between Carwin and Clara by which he concludes that Clara and Carwin are having an affair. He leaves the group and then begin the true gothic events: Theodore – like his father – believes he hears "divine" voices urging him to kill his wife and children. After getting caught and having escaped a few times, he reaches his sister Clara. When he, in turn, prepares to stab her, Carwin intervenes and saves her by using his abilities as a ventriloquist. The novel ends with Theodore killing himself and a second letter in which Clara, years later, reflects on the processes of human reasoning and morality.

• **Ormond; or The Secret Witness**

Narrated by Sophia Courtland, *Ormond* opens in post-revolutionary New York, sketching how Thomas Craig swindled Mr. Dudley out of his stock and property and forced him and his family into bankruptcy. Dudley then moves to Philadelphia, where his wife dies and he develops cataracts and blindness. His daughter, Constantia, takes care of him and lives frugally, sharing “domestic duties” with Lucy, an adopted girl, and pursuing intellectual interests in her spare moments. Amidst the spread of yellow fever, fear, and poverty, Constantia bravely helps the diseased of the city, provides for her father, and shuns marriage to Balfour and others in an attempt to hold on to her independence. With the return of Craig, however, she meets Ormond whose indulgent manner, rationalist distaste of marriage, and infatuation with Constantia lead to the suicide of his mistress, Helena Cleves. Constantia also meets Martinette de Beauvais, a radical cross-dressing woman who took part in the actions of women during the French Revolution. Those three characters, Ormond, Helena and Martinette, help her define her personality in different ways. This is when Sophia Courtland, the narrator, confesses how her life as an orphan with the Dudleys led to a “romantic passion” for Constantia. After the two girls are reunited, Ormond learns of Constantia's plans to leave for Europe with Sophia. In a jealous rage, and after using Craig to murder Constantia's father and then killing Craig himself, Ormond confronts Constantia and attempts to kill her. Using a penknife, Constantia defends herself, killing Ormond. When Sophia find her, she is devastated and follow her friend to Europe where Sophia has a husband waiting.

Source : Kamrath, Mark L. “Teaching Resources” The Charles Brockden Brown Electronic Archive and Scholarly Edition. 08 Mai 2013. < <http://brockdenbrown.cah.ucf.edu/teaching/> >.

MOTS-CLÉS : Charles Brockden Brown, Féminisme, Sexe, Genre, Sexualité

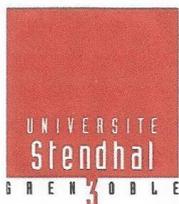
RÉSUMÉ

Cette étude cherche à démontrer que Charles Brockden Brown, auteur américain de la fin du XVIII^{ème} siècle, est à considérer comme un auteur féministe. Pour cela on analysera ses deux premiers romans, *Wieland* et *Ormond* – considérés par la critique comme appartenant au genre gothique. Tout d’abord on regardera les conventions sociales et leur mise en place dans les romans, puis on étudiera la façon dont, en usant de la sexualité de ses personnages, Brown renverse ces conventions. En dernier lieu, la fin des deux romans sera regardée de très près, dans le but de prouver que, bien que Brown nous donne l’impression de se plier aux normes de l’époque, il fait en réalité éclater ses idéaux féministes en jouant de la polysémie des textes.

KEYWORDS: Charles Brockden Brown, Feminism, Sex, Gender, Sexuality

ABSTRACT

In this study, we will try to demonstrate that Charles Brockden Brown, American author from the end of the 18th century, is to be considered as a feminist author. In order to prove this point, we will analyse his first two novels, *Wieland* and *Ormond* – both regarded by the critics as Gothic novels. First, we will look upon the way social conventions are set up and dealt with in the novels; then upon the way Brown, by using the sexual preferences of his characters, is turning those conventions round. Finally, a close look at the two ends will be taken, in order to prove that, even though Brown is giving the impression that he is submitting to the norms of the period, he actually uses the polysemy of the text for displaying his true feminist ideals.



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : GIPPA PRENOM : Camille

DATE : 17/06/13 SIGNATURE :

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Camille'.