

« Somnambulisme » ou l'après-coup de la métaphore

Marc Amfreville

On me pardonnera ce titre, ou du moins ce sous-titre, qui malgré son caractère légèrement redondant – toute métaphore n'implique-t-elle pas dans son « transport » même un mouvement d'après-coup tel que l'a défini Freud au fil de son œuvre entière, et tel que l'a magistralement ressaisi Laplanche ? On rappellera que ce terme désigne, par-delà le sens commun de conséquence, de séquelle presque, sans toutefois que l'acception première soit exclue, une rétrospection. Il s'agit bien de relire un événement dont la mesure consciente n'avait pas été prise à la lumière d'un autre survenu ultérieurement. Typiquement, ce processus est à l'œuvre dans les descriptions du trauma où une seconde occurrence fait émerger le souvenir enfoui d'une première effraction, parfois de même nature, parfois seulement d'intensité comparable, qui agissait jusqu'alors de façon souterraine et se voit soudain ranimée, réinterrogée sous forme d'angoisse fébrile assortie de cauchemars obsédants ou de sidération glacée accompagnée d'amnésie. N'en va-t-il pas de même de la métaphore, dont le véhicule ramène inexorablement à la teneur, qui à l'évidence était d'abord un moteur de sa création ?

C'est donc bien en tant qu'elle constitue une métaphore, et donc le premier élément d'un après-coup, que sera interrogée ici une nouvelle de Charles Brockden Brown composée à la toute fin du XVIII^e siècle et publiée à l'orée du XIX^e, puis disparue durant deux siècles comme tant des premiers écrits de la Jeune République. On s'attachera à mesurer, aux antipodes d'une démarche qui consisterait à appliquer la découverte freudienne de l'inconscient à un texte antérieur, ce que la littérature américaine, à son origine, avait déjà « sans le savoir » théorisé, et l'on sent d'ores et déjà toute la parenté qui unit cet insu et l'inconscient qui nous occupe, ne serait-ce que par l'allemand de Freud qui les confond sous le même terme de « *Unbewußt* ».

Ce texte, relativement court, sans doute composé aux premiers mois de 1799 mais publié seulement quelques années plus tard dans *The Literary Magazine and American Register* (1805), dont *Edgar Huntly, mémoires d'un somnambule* (1799 ; traduit pour la première fois en 1980 par Liliane Abensour et Françoise Charras de l'université Paris 7) est un prolongement, une extension quasi simultanée. Il reprend en outre et clôt avec ce dernier un roman interrompu deux ans plus tôt intitulé « Sky-Walk ou l'homme inconnu de lui-même » dont il n'a subsisté qu'un fragment très succinct, qui suffit toutefois à montrer que le somnambulisme y était central. La nouvelle retenue, d'ailleurs inexplicablement

sous-titrée « Un Fragment », sonde le concept même d'inconscient et nous rappelle à l'évidence : ce lieu/non lieu, tout comme le somnambulisme, est une métaphore que vient inscrire la négation qui le définit : l'inconscient, par essence inaccessible, ne se communique-t-il pas seulement par le dialogue qu'il instaure – ou non – avec la conscience, un peu à la manière dont veille et sommeil s'entremêlent dans la figure, tout à la fois prodigieuse et redoutable, de celui qui marche en dormant ? Ce n'est pas manquer de respect à Freud que de s'interroger avec Gladys Swain, dans son célèbre *Dialogue avec l'insensé*, sur les conditions d'avènement de la psychanalyse :

Assumons l'indécente et blasphématoire trivialité d'une formulation qui a le mérite de la commodité didactique : Freud a-t-il tout trouvé tout seul ? Longtemps le mirage chéri de la « rupture », qui en tous domaines assure la recette, et le choc réel de la nouveauté, ont dispensé de cette troublante préoccupation. (Swain, 192)

C'est bien en tout cas ce que je compte faire aujourd'hui, après une présentation d'un auteur tristement méconnu et un rapide résumé de la nouvelle, à travers les métaphores si indémêlables de la *wilderness*, du double, et du somnambule – autant d'éléments d'une poétique qui annoncent et recourent la cartographie de la psyché, le clivage et la question même de l'impossible représentation de l'inconscient. Au contraire de l'idée même d'une influence – si Freud, nous l'avons lu dans *Le délire et les rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, tenait les écrivains en haute estime et leur reconnaissait toujours une longueur d'avance sur les recherches scientifiques, il n'avait lu des auteurs du Nouveau Monde que Mark Twain, et ne fit jamais la moindre allusion à ce qu'il est convenu d'appeler le Gothique américain – nous tenterons de repérer rétroactivement, en ce moment où s'inaugure une littérature nationale, les traces de ce que Freud ne théoriserait que cent ans plus tard, et qui germe tout au long du XIX^e siècle.

Biographie et résumé

En manière de biographie, deux extraits de lettres de celui qui fut presque le premier écrivain américain (1791-1810). À un ami de passage qui s'étonnait de l'étonnant écart qui séparait son caractère affable et optimiste en société et la nature sombre et tourmentée de ses premières tentatives de fiction, il déclare : « Je suis conscient d'avoir une existence mentale double » (cité par Axelrod, 15). Il concède une opposition irréconciliable, dépassant les bornes convenues de changements d'humeur, entre une part solaire dans laquelle on reconnaît l'homme de lettres, animateur de clubs littéraires, fondateur et éditorialiste de plusieurs magazines, et surtout l'ambitieux jeune homme qui veut doter son jeune pays d'une littérature propre ; et un côté mélancolique, on dirait aujourd'hui dépressif, qui informe ceux de ses écrits qui lui tiennent le plus à cœur. Quelques années plus tard, alors qu'il s'apprête à abandonner la veine gothique qui a inspiré de nombreuses nouvelles et à ses quatre grands romans, il écrit à son frère : « Vos remarques sur le caractère sombre et extraordinaire des événements décrits dans *Edgar*

Huntly... sont comparables à celles que risquent de formuler la majorité des lecteurs, ce qui en soi constitue une raison suffisante pour abandonner le ton mélancolique et en adopter un plus léger, ou au moins pour substituer les motivations morales et les incidents du quotidien au prodigieux et à l'étrange » (cité par Amfreville, 21). Quelques années plus tard, en 1803, il notera dans l'éditorial qu'il adresse aux lecteurs d'un nouveau magazine qu'il vient de fonder : « Je suis loin de souhaiter que mes lecteurs jugent de mes efforts à l'aune de ceux que j'ai autrefois fournis... J'aurai pour moi-même une part plus importante de respect si aucun mot n'avait jamais coulé de ma plume que l'on pût attribuer à ma main ».¹ Dans ce renoncement, ce reniement même des romans où il a mis en scène un dément meurtrier qui, saisi d'hallucination, tue sa femme et leurs enfants, un somnambule qui sombre dans la manie, un ventriloque pervers, les terribles épidémies de peste qui se font le reflet de l'âme noire de mystérieux intriguants..., il faut sans doute lire davantage que ce que l'écrivain en dit lui-même. Celui qui, en l'important d'Angleterre, avait radicalement transformé le Gothique anglais naïf qui l'avait précédé, substituant aux faciles chimères surnaturelles et aux châteaux hantés les méandres obscurs de la psyché, et puisant pour cela aux racines de tourments intimes, a sans doute pris peur. Effaré par la radicalité de ses intuitions sur la nature du mal, en ce qu'elle révèle une part de l'homme « inconnue de lui-même », et qui, comme le formule avec génie Leslie Fiedler, conduit en toute logique à déduire que « nous sommes tous des somnambules (Fiedler, 158), il préfère se taire, se réfugiant d'abord dans une fiction sentimentale sans intérêt, puis dans un silence complet auquel l'arrachera la mort prématurée par la tuberculose qui le rongait.

« Somnambulisme » s'ouvre sur un extrait apocryphe de la *Vienna Gazette* datée de 1784 qui décrit un fait divers scientifiquement attesté : un jeune homme, jouissant apparemment d'une parfaite santé mentale, a tué sa bien-aimée alors qu'il était endormi et n'en avait par conséquent aucune conscience (« *unknown to himself* ») (*Edgar Huntly* 246). Cet extrait, de par les ressemblances précises qu'il présente avec le cas du jeune Althorpe, protagoniste et narrateur de la fiction qui va suivre, retire au texte tout son suspens. Même le lecteur le plus inattentif établira le lien et comprendra qu'il a désormais sous les yeux le témoignage de celui qui a commis un meurtre à son insu. Althorpe est éperdument amoureux de Constantia qui est promise à un autre. Alors qu'elle doit, en compagnie de son père, traverser un espace de cette forêt inconquise qu'on nomme en anglais « *wilderness* », entre nature sauvage et désert biblique, Althorpe, envahi de sombres pressentiments, offre de les accompagner pour les protéger mais voit sa proposition rejetée. De plus en plus agité par ses peurs irraisonnées, il finit par s'endormir et, durant son cauchemar, il s'imagine suivre sa bien-aimée pour la protéger, puis assaillir et tuer celui qui la menaçait. Il apprendra le lendemain matin qu'en traversant la forêt, la jeune femme a été assassinée d'un coup de feu. De façon étonnamment moderne, le texte, laissant le narrateur endormi, fait alors retour sur le périple de Constantia et de son père,

¹ *The Literary Magazine and American Register*, tome I (octobre 1803), p. 4, ma traduction.

harcelés par une silhouette constamment entrevue entre les arbres, et dont ils apprendront, un temps rassurés, que c'est celle d'un attardé mental, Nick, qui joue à effrayer les voyageurs en poussant des cris terribles dans la nuit mais ne présente aucun danger. C'est toutefois un de ces cris qui fera s'enfuir le cheval des protagonistes, et c'est alors que le père partira à sa recherche que retentira le coup de feu fatal à sa fille. Il importe de souligner pour finir que le texte ne revient jamais à la situation d'énonciation et qu'en d'autres termes Althorpe n'avoue jamais une culpabilité évidente à plus d'un titre pour le lecteur.

La « wilderness »

Riche, nous venons de le voir, de ses doubles associations à la culture biblique héritée de l'Europe et, de façon presque antithétique, à une nature que l'Américain veut croire primitive et vierge au mépris de ses premiers occupants, la *wilderness* est le théâtre du drame. Elle occupe dans cette nouvelle, et surtout dans *Edgar Huntly*, la place que tenait le château hanté ou l'abbaye en ruine dans le Gothique anglais. Loin cependant de la représentation reconstruite d'un passé disparu dont l'ombre continue de menacer le présent des Lumières, la forêt du Nouveau Monde est tout à la fois mystérieuse, insondable, mais aussi formidablement présente dans sa proximité spatiale et temporelle. Elle s'associe dans le texte aux deux personnages, Nick et Althorpe, qui y errent (intraduisible anglais *to rove* qui signifie « parcourir sans but », dans un sens proche du verbe « hanter »), et acquiert ainsi une dimension sourdement violente, liée à une forme d'inquiétante étrangeté : elle est en effet à la fois familière à celui qui prétend servir de guide dans ses détours nocturnes, et étrangère à ceux qui y guettent les signes annonciateurs des dangers qui les menacent. Soulignons que les cris qui la traversent, ceux de l'idiote mais aussi des bêtes invisibles dans la nuit, signent le caractère étymologiquement « sauvage » de cet espace, *wilde* désignant, à l'origine, les bêtes indomptées, mais en étant déjà venu à signifier une désorientation (*bewilderment*, entre étonnement et déroute), et même une forme de folie.

Dès lors, est-ce trop solliciter le texte que de voir dans ce qui ne saurait être qu'un décor la représentation d'un territoire qui, bien au-delà de sa réalité – on peut y faire des incursions, sa traversée s'impose et effraie à la fois –, affirme un caractère allégorique dont la première valeur métaphorique serait l'inconnaissable. Rappelons que, pour Freud, le choix d'une topique pour représenter l'appareil psychique, d'abord sous forme d'une cloison étanche entre conscient et inconscient avant même *L'Interprétation des rêves*, puis dans la configuration des trois « étages » que sont le surmoi, le moi et le ça (seconde topique) à partir de 1920, est une cartographie imaginaire, dont il insiste pour dire qu'elle « n'a rien à voir avec l'anatomie » (Freud, « L'Inconscient », 79). Avec un degré de conscience impossible à établir, Brown inscrit néanmoins un paysage, dont il n'est pas innocent qu'il soit si essentiellement américain, comme ce qu'il nous faut considérer

comme la projection – d'autres diraient le corrélat objectif – d'une insaisissable part de soi. « Pouvez-vous imaginer un espace circulaire d'environ neuf kilomètres de diamètre qui présenterait à l'infini un enchevêtrement de sommets et de vallons profonds ? (*Edgar Huntly*, 102) Et plus loin : « C'est un labyrinthe fastidieux continuellement en pente, et qui demande du promeneur un pas sûr et prudent. Des ouvertures et des cols se présentent de part et d'autre, semblant parfois promettre l'accès vers l'intérieur de la montagne, mais aboutissant toujours tôt ou tard à des passes infranchissables, au bord d'un précipice ou au pied d'un escarpement. » (EH 103) Tout est là résumé : un lieu à la fois circonscrit et illimité, un lieu où vient s'ajouter à une horizontalité déconcertante une profondeur inquiétante. Le sous-sol désert du Norwalk (Norwood dans « Somnambulisme ») est creusé de poches et de passages souterrains, et le protagoniste médusé se retrouvera dans l'une de ces grottes au noir absolu, victime, il le comprendra plus tard d'un accès de somnambulisme. Préfiguration de l'inconscient en termes spéléologiques que n'aurait pas désavoués Freud, à condition de comprendre avec Pontalis (dans sa préface à *La Gradiva*) que ce qui affleure d'un enfouissement n'est jamais exactement ce qui avait été enseveli. En une conception dynamique du refoulement, Brown imagine des personnages de somnambules qui ne seront plus jamais les mêmes quand ils émergeront des ténèbres littérales de la *wilderness* et métaphoriques de leur ignorance d'eux-mêmes, une ignorance que vient figurer la création des doubles.

Le double

Nous l'avons déjà entrevu : sur la piste du crime, Althorpe et Nick sont interchangeable. Tous deux parcourent la forêt, tous deux effraient les visiteurs, le premier par ses inquiétudes contagieuses, le second par ses cris. Sur l'axe du crime, si l'idiot n'est qu'un faux coupable, mais qui ne trompe pas le lecteur dûment informé par l'extrait de la *Vienna Gazette* à l'incipit, il représente sur un autre plan une partie projetée du désir primitif du narrateur et s'affirme comme un double d'Althorpe, une sorte d'émanation de l'esprit de la nature sauvage encore présente sous les dehors policés du narrateur, qui s'exprimera dans un désir incontrôlé dont la frustration entraînera l'assassinat de celle qui s'est refusée à lui. Cette poétique de la ressemblance, qui efface les contours des identités pour nous amener à penser l'énigme de l'être dans ce qu'il a de pluriel – je n'est-il pas un autre ? –, va pour ainsi dire se radicaliser dans *Edgar Huntly* qui met en scène deux somnambules, le narrateur éponyme et l'objet de son enquête policière, Clithero, qui représente à la fois le scélérat venu d'Europe, et la virtualité psychotique du protagoniste. Sous les auspices d'une fascination homo-érotique, les deux personnages sont eux aussi interchangeable, les mémoires d'un somnambule du sous-titre désignant simultanément le récit enchâssé de Clithero, et celui, englobant, d'Edgar. Si ce n'est qu'au terme de son périple que ce dernier découvrira son propre somnambulisme, son excursion dans la *wilderness* l'aura confronté au sauvage qui est en lui, animé de

pulsions meurtrières, voire cannibales, et de la tentation d'une folie qui ne le cède en rien à celle de son double dément.

Nous touchons là à un point essentiel : les deux aspects de la poétique du double tel que Freud la définira en filigrane dans sa lecture de « L'Homme au sable » de Hoffmann, illustrent une théorisation de « L'inquiétant » qui s'ancre dans le principe même du refoulement. Ce qui fait qu'un élément familier peut devenir inquiétant, et dans une certaine mesure que l'inverse puisse se produire, est lié à une connaissance antérieure mais refoulée d'un lieu, d'une personne ou d'une situation. Ce premier aspect serait développé dans la nouvelle dans la résurgence des deux figures paternelles que sont le père et Coppélius sous les traits du bon professeur et du marchand d'instruments d'optique, ou de celle de Clara dans la poupée Olympia. Il s'agit du relevé d'un subtil procédé de correspondances textuelles dont on ne rappelle pas assez souvent que Freud l'a pratiqué en orfèvre et ainsi ouvert la voie à nos pratiques structuralistes. Mais il convient de ne pas négliger le second aspect de cette poétique du double. Nathanaël devient fou. Son esprit se scinde entre celui qui aime sa fiancée et celui qui tente de l'assassiner et qui finit par se suicider dans un accès de démence meurtrière retournée contre lui-même. C'est la conjonction de ces deux versants qui fait toute la force de la description freudienne et, alors qu'il nous a fallu les dissocier dans un souci de clarté, il importe ensuite de les rassembler pour mesurer pleinement la radicalité de la proposition. Les deux aspects décrivent en fait conjointement un même phénomène de division, d'une part au sein du sujet qu'est le personnage sous forme de ce que l'on appellerait aujourd'hui une schizophrénie paranoïde, d'autre part, dans la constitution d'un réseau de signifiants qui tout à la fois séparent et rassemblent différentes instances fictionnelles. Le point de rencontre de ces deux versants se trouve sous la forme d'une note où Freud envisage l'automate Olympia comme « une matérialisation de l'attitude féminine de Nathanaël à l'égard de son père dans sa prime enfance ». (Freud, « L'Inquiétant » 165-166). Ici culmine le rapprochement de deux signes textuels distincts (Nathanaël et la poupée) et la fracture interne d'une instance psychique dont l'éclatement a précisément présidé à la création de l'automate et à celle de la figure scindée des deux pères.

Le même fonctionnement paradigmatique est à l'œuvre dans les textes de Brown. Althorpe et Edgar sont irrémédiablement morcelés, et cette fragmentation interne essaime et crée les doubles que sont les personnages de Nick et de Clithero. Surtout, il apparaît essentiel de souligner que cette division se fait sous le signe de l'insu, chacun des protagonistes ignorant qu'il est somnambule, et chacun insinuant la possibilité d'une lecture erronée de son double comme coupable. Toutefois, de même qu'Althorpe est le coupable qu'il ne connaît pas, il est possible de penser qu'Edgar est bel et bien le meurtrier de son ami qu'il recherche dans un accès de somnambulisme. Cette étrange affection figurerait alors dans toute sa radicalité la division du moi entre conscient et inconscient, mais aussi ce que bien plus tard Freud désignera comme le clivage.

Le somnambulisme

Althorpe a tué la femme qu'il aimait. De même, Clithero, saisi de démence, avait voulu éliminer sa bienfaitrice et croit d'ailleurs y avoir réussi, ce qui explique, dans l'économie du texte, ou du moins dans la compréhension qu'a Edgar de la conduite de son double, un poignant sentiment de culpabilité qui se traduit en accès de somnambulisme. Or, il n'en est rien. Quand, pensant le délivrer de cette souffrance, Edgar lui révèle que Mrs Lorimer n'était qu'évanouie et qu'elle est en parfaite santé aujourd'hui, Clithero, pris d'un nouvel accès maniaque, n'a de cesse qu'il ne la tue. Ce que le roman met ainsi en scène, c'est bel et bien une ambivalence, au sens le plus radical que lui donnait Breuer, c'est-à-dire, la coexistence de deux pulsions contradictoires, telles que l'amour et la haine, qui se juxtaposent sans jamais s'éteindre l'une l'autre : « deux tendances opposées et se manifestant chacune à sa façon, en même temps. (Boutonier, 29) Rapportée à Clithero, cette ambivalence extrême s'accompagne d'un processus de clivage où le sujet ne sait rien de la haine qu'il éprouve, tout entier occupé à l'amour qu'il ressent. S'il réalise ainsi des états psychiques opposés, il faut bien considérer que la première motion a fait l'objet d'un déni, mais que ce processus est trop consommateur d'énergie : le psychotique doit en quelque sorte faire passer dans un agir du corps le trop-plein de la pulsion négative. En termes littéraires, c'est ce qu'a intuitivement saisi Brown en faisant de la déambulation nocturne une manière de mise en acte. Il est aidé en cela par les conceptions de la psychiatrie embryonnaire de son temps qui voyait, avec Erasmus Darwin notamment, auquel l'écrivain a souvent recours en note pour décrire les pathologies qu'il met en scène, que le somnambulisme était une maladie mentale au même titre que la manie ou la mélancolie. Comme le notait le médecin-poète : « Aucun sujet en parfaite santé ne marche durant son sommeil »².

Pour en revenir plus étroitement à la nouvelle, Althorpe est bel et bien une personnalité clivée ou, plus exactement, le sont les sentiments qu'il porte à Constantia. Là encore, un détour par la future définition freudienne est éclairant. Après avoir décrit le début du processus de clivage chez l'enfant comme un « conflit entre la revendication de la pulsion et l'objection faite par la réalité » et expliqué que ce dernier ne fait « ni l'un ni l'autre, ou plutôt fait simultanément l'un et l'autre, ce qui revient au même », Freud développe en une phrase lourde d'implications : « Le succès a été atteint au prix d'une déchirure dans le moi, déchirure qui ne guérira jamais mais grandira avec le temps » (Freud, « Clivage », 284)

Althorpe, consciemment, porte à Constantia une passion sans mélange, et on pourrait se satisfaire d'une description où seule la frustration de cet amour et la jalousie font jaillir la haine qui préside à l'assassinat. Ce serait méconnaître deux faits d'importance

² Erasmus Darwin, *Zoonomia*, cité p. 336 de l'appareil critique d'*Edgar Huntly; or Memoirs of a Sleepwalker*, Bicentennial Edition, Kent State University Press, 1984 : Sydney Krause, Historical Essay (ma traduction). Sur la façon dont cette vision du somnambulisme était généralement admise, on consultera la longue note des pages 336-337.

inégale : tout d'abord l'angoisse qui s'empare de lui quand est évoqué le périple nocturne que doit entreprendre Constantia, laquelle redouble quand la jeune femme refuse sa protection. N'est-on pas tenté de penser déjà qu'une part obscure en lui désire que le voyage se passe mal, et que soit ainsi punie l'aimée de sa désertion ? Le second est que le meurtre intervient durant le sommeil d'Althorpe, c'est-à-dire en un temps où, libérée de toute censure, la haine peut s'exprimer librement. Elle ne se contente cependant pas d'une représentation telle qu'en forgerait tout névrosé, mais devient un agir criminel sous les auspices d'un somnambulisme qui signe à la fois la division du moi et son dédoublement : la fracture à l'intérieur de lui et la création d'un autre lui-même en la personne de l'idiot. Il est d'ailleurs tout à fait intéressant de constater que ce double projeté est en réalité innocent, malgré son apparence coupable, en une symétrie inversée de l'image que le narrateur donne de lui-même. Notons aussi que cette méconnaissance absolue de soi inaugure la formule qui connaîtra un indiscutable succès dans le reste des écrits de Brown et la littérature américaine en général – on songe ici en particulier à Poe mais aussi à Hawthorne, Melville et James. L'écrivain vient en effet de mettre en place son premier narrateur « *unreliable* », entendons fallacieux et, partant, le ressort gothique d'une fiction qui repose presque entièrement sur les erreurs de perception. On est loin ici cependant des radcliffades où le surnaturel s'explique au terme des œuvres comme un stratagème soudain éventé : l'illusion d'innocence dont est victime Althorpe, comme le seront aussi Edgar, Clara dans *Wieland*, Sophia dans *Ormond*, Arthur dans *Arthur Mervyn* trouve son origine dans une préscience de mécanismes psychiques infiniment complexes que la psychanalyse théoriserait cent ans plus tard. En 1915, dans « Pulsions et destins des pulsions », Freud isolera le cas de la transposition de l'amour en haine. On ne peut alors manquer d'être surpris quand, dans le même essai, il avance l'idée déterminante que « la haine en tant que relation à l'objet est plus ancienne que l'amour ». (Freud, « Pulsions », 186). Réfléchir à cette contradiction apparente nous entraînerait trop loin de la littérature. Pour le cas qui nous occupe, il nous faut bel et bien penser que la haine préexistait à l'amour que porte Althorpe à Constantia, qu'il l'a transposée en amour, et que le rejet que la jeune femme lui oppose fait sauter la barrière protectrice derrière laquelle cette haine s'abritait. Saisi d'une angoisse insensée à l'idée de ce qui apparaît comme un double abandon – elle s'apprête à en épouser un autre et refuse même l'amitié d'Althorpe – il rêve de tuer une image de son rival pendant que son double effraie le cheval de la belle avec les conséquences funestes que l'on sait : il pourra alors, endormi, la faire disparaître, comme si son acte lui rendait une maîtrise que son aimée lui refusait en le laissant derrière elle... tel un enfant.

Comment ne pas songer, parce que précisément les deux histoires se juxtaposent chronologiquement et symboliquement, qu'à l'instar de Clithero, c'est bien une figure maternelle que détruit le narrateur, ramené par les moqueries de Constantia à la position de l'enfant qui voit sa mère lui préférer un homme et qui disqualifie sa passion dans laquelle elle ne reconnaît qu'une agitation puérile ? Le jeune Althorpe, comme ne cesse de

l'appeler Constantia avec condescendance quand elle parle de lui au sein du couple qu'elle forme avec son propre père (lequel matérialise l'inaccessibilité de la jeune femme en attendant son mariage), est sans doute orphelin. Comme Edgar Huntly qui, lui, l'est explicitement, Althorpe vit chez son oncle, et on peut songer à une communauté de destins (la mère d'Edgar ainsi que toute sa famille ont été assassinées par des Indiens). Althorpe tomberait ainsi facilement amoureux de la première femme venue, comme le lui reproche Constantia, pourvu qu'elle soit plus mûre que lui et le traite comme un enfant, et il refoulerait alors une haine originaire contre la mère qui l'a inexplicablement délaissé.

Rien ne permet d'étayer davantage cette hypothèse dans le cadre étroit de la nouvelle, non plus que celle qui voudrait, dans *Edgar Huntly*, que le narrateur somnambule soit le meurtrier qu'il recherche, mais dans la fluctuation même d'une fiction à l'autre telle que nous avons pu la repérer, disons à tout le moins qu'elle constitue une lecture plausible, en tout cas parfaitement cohérente avec les incursions que mène l'écrivain dans ce qu'il n'appelle pas encore lui-même l'inconscient.

Conclusion

Au terme de ce parcours de deux textes de Brown et de plusieurs essais de Freud, nous avons relevé des résonances dont il importe au fond assez peu, à la lumière du principe bidirectionnel de l'après-coup, de savoir qui a précédé qui. Il est certain que l'écriture de fiction permet sur un mode proleptique de corroborer certaines hypothèses freudiennes au moins autant que ces dernières éclairent rétroactivement l'entreprise de création littéraire. Surtout, le trope du somnambulisme s'affirme comme une puissante métaphore de l'inconscient. Il nous invite à penser dans un premier temps, avec le Freud de *L'Esquisse d'une psychologie scientifique* et de *L'Interprétation des rêves*, sans doute en termes d'étanchéité entre conscient et inconscient, mais nous amène presque aussitôt à revenir sur cette idée, de même que l'inventeur de la psychanalyse y reviendra pour parfaire sa représentation. Comme il le développe en filigrane d'abord mais avec une force croissante dans sa « Note sur l'Inconscient en psychanalyse » (1912), la frontière n'existe que par sa transgression : l'inconscient ne cesse d'engager une sorte de dialogue avec le conscient, dont le refoulé et ses retours donnent une première idée, mais que poursuit le concept même de « rejetons de l'inconscient » qu'il développera dans le texte de 1915. « L'Ics est au contraire vivant, capable de développement, et il entretient bon nombre d'autres relations avec le Pcs, parmi lesquelles aussi celle de coopération. Sous forme résumée, il nous faut dire que l'Ics se prolonge dans ce qu'on nomme les rejetons, il est accessible aux actions exercées par la vie... » (Freud, *L'Inconscient*, 230-31). Ne peut-on pas dire que cette plasticité est précisément ce qui permet au travail analytique d'advenir, de même que l'écoute flottante qu'il faut savoir porter au texte littéraire autorise sa transmission ? Tout est là, un inconscient vivant au contraire de statique, comme est vivant le lien, « l'espace

entre »³, disait Liliane Abensour, qui unit la veille et le sommeil dans la relation paradoxale qu'est le somnambulisme.

Bibliographie :

Sources primaires :

BROWN, Charles Brockden, *Edgar Huntly ; or Memoirs of a Sleepwalker*, Kent, Kent University Press, 1984, Bicentennial Edition, S. Krause et S. W. Reid eds.

Version française : *Edgar Huntly, ou les mémoires d'un somnambule*. Traduction et appareil critique : L. Abensour et F. Charras, Paris, Jean-Michel Place Éditions, 1980.

BROWN, Charles Brockden, « Somnambulisme » in *Edgar Huntly; or Memoirs of a Sleepwalker with Related Texts*, Ph. Barnard et S. Shapiro eds, Indianapolis, USA, Hackett, 2006, 246-258.

FREUD, Sigmund, *Œuvres complètes*, volumes XI pour « Note sur l'inconscient en psychanalyse ; XIII pour « L'inconscient », « Pulsions et destin des pulsions », XV pour « L'inquiétant ».

FREUD, Sigmund, « Le clivage du moi dans le processus de défense (1938), *Résultats, Idées, Problèmes II*, Paris, PUF, 1998, 283-288.

Sources secondaires :

AMFREVILLE, Marc, *Charles Brockden Brown, la part du doute*, Paris, Voix américaines, Belin, 2000.

AXELROD, Alan, *Charles Brockden Brown, an American Tale*, Austin, University of Texas Press, 1983.

BOUTONIER, J., *La notion d'ambivalence*. « Rhadamanthe », Toulouse, Éditions Privat, 1972.

FIEDLER, Leslie, *Love and Death in the American Novel* (1960), Dalkey Archive Press, 2008.

PONTALIS, J.-B., « La jeune fille », préface à S. Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*. Paris, Folio Gallimard, 1986, pp. 9-23.

SWAIN, Gladys, *Dialogue avec l'insensé*, précédé de « À la recherche d'une autre histoire de la folie », Paris, NRF, Gallimard, 1994.

³ « L'espace entre » est le titre de l'éclairante préface rédigée par Liliane Abensour pour l'édition française d'*Edgar Huntly*, 289-294. On garde par exemple le souvenir des quelques lignes suivantes : « De façon insistante, les écrivains, les poètes ont tenté de rendre compte de cette aventure poétique presque indicible, insaisissable, qui se referme sur elle-même, de cette percée vers un lieu mortifère et fécond [...] Comme les grands explorateurs qui le fascinaient et dont il voulait écrire l'épopée, [Brown] découvre un *espace entre*, cet espace riche et redoutable d'où émerge la création poétique. » (*Edgar Huntly*, 294)