





# LA QUÊTE ET L'INQUIÉTUDE



## mondes anglophones

Collection « Mondes anglophones »  
série « Americana »  
dirigée par Marc Amfreville

*L'Histoire du Midwest racontée par sa toponymie*  
Pascale Smorag

*Colombus Day et les Italiens de New York*  
Marie-Christine Michaud

*Retrouver l'Amérique. Itinéraire du sujet chez Saul Bellow*  
Jean-Yves Pellegrin

*La Nouvelle-Angleterre : politique d'une écriture*  
Cécile Roudeau

*« Poor white trash ». La pauvreté odieuse du Blanc américain*  
Sylvie Laurent

*De la diversité en Amérique.*  
*Politiques de représentation des minorités ethno-raciales aux États-Unis*  
Olivier Richomme

*Les Indiens dans le Western américain*  
Mathieu Lacoue-Labarthe

*La Relation et l'Absolu. Lectures de la poésie de T. S. Eliot*  
Amélie Ducroux

*Eugene O'Neill. Le génie illégitime de Broadway*  
Gwenola Le Bastard

*Nuits américaines.*  
*L'art du nocturne aux États-Unis, 1890-1917*  
Hélène Valence



JULIETTE DOROTTE

La quête et l'inquiétude  
La naissance du roman américain  
(1789-1819)



© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016

ISBN : 979-10-231-0545-2

Maquette :  
Compo Méca Publishing (64990 Mouguerre)

Réalisation :  
Atelier Christian Millet

PUPS  
Maison de la Recherche  
Université Paris-Sorbonne  
28, rue Serpente  
75006 Paris

pups@paris-sorbonne.fr  
web : <http://pups.paris-sorbonne.fr>  
Tél. (33) 01 53 10 57 60  
Fax. (33) 01 53 10 57 66

## Introduction

# Un sombre ancêtre : le roman américain aux origines

L'histoire du roman américain, c'est d'abord l'histoire  
de l'impossibilité du roman américain.

Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, 1966

### Le roman pré-coopérien et l'historiographie littéraire

Observant en 1852 l'histoire culturelle de son pays, et plus spécifiquement celle de la Nouvelle-Angleterre, Ralph Waldo Emerson affirma dans une phrase restée célèbre qu'un individu souhaitant composer une histoire du Massachusetts serait en peine de trouver sur quoi écrire, « puisqu'entre 1790 et 1820, il n'y eut pas un livre, un discours, une conversation ou une seule pensée dans tout l'État<sup>1</sup> ». En proclamant l'existence d'un vide culturel aux États-Unis avant 1820, ces propos faisaient écho à une question rhétorique elle aussi demeurée célèbre, et qui avait été posée en 1820 par le critique Sydney Smith dans un article de l'*Edinburgh Review* : « Aux quatre coins du globe, qui lit un livre américain ? qui assiste à une pièce américaine ? qui contemple un tableau américain ou une statue américaine<sup>2</sup> ? » En niant de la sorte toute résonance internationale aux productions des États-Unis, Smith avançait déjà l'absence d'une culture artistique spécifique à ce pays.

1. Michael T. Gilmore, « Letters of the Early Republic », dans Sacvan Bercovitch (dir.), *The Cambridge History of American Literature*, t. I, 1590-1820 [1994], New York, Cambridge University Press, 2006, p. 541. Sauf mention du contraire, toutes les citations de cet ouvrage proviennent de l'auteur.
2. Ronan Ludot-Vlasak et Jean-Yves Pellegrin, *Le Roman américain*, Paris, Puf, 2011, p. 22.

De façon surprenante, la conviction que partagent Smith et Emerson perdura jusqu'au milieu du xx<sup>e</sup> siècle. Aussi Jacques Cabau affirme-t-il dans son ouvrage canonique *La Prairie perdue* en 1966 :

Deux siècles après [le fondement des premières colonies], il n'y avait toujours pas de littérature américaine. Quelques chroniques, de gros volumes de droit et de théologie, des manuels techniques, des traités d'édification exaltant le dieu de Calvin, les vertus de l'abstinence et les bienfaits de la démocratie, c'étaient là toutes les lettres américaines, vers 1820, alors que la bannière aux treize étoiles proclamait depuis près de quarante ans l'indépendance des États-Unis<sup>3</sup>.

À lire ces écrivains si divers, s'exprimant à trois moments distincts, la littérature américaine ne débuta qu'en 1820, année charnière marquant le début de la carrière romanesque de James Fenimore Cooper.

Or, en 1820, la littérature américaine existait déjà sous diverses formes, et commençait même à acquérir une certaine maturité. En parallèle des traités de droit, des pamphlets politiques ou des manuels d'édification mentionnés par Jacques Cabau, la poésie s'était amplement développée à l'ère coloniale avec les productions d'Ann Bradstreet, de Michael Wigglesworth ou d'Edward Taylor<sup>4</sup>. Le théâtre américain était lui aussi apparu, bien que plus tardivement : *The Contrast* de Royall Tyler, considéré comme la première pièce américaine, parut en 1787, mais d'autres textes avaient été joués et publiés au cours de la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Les colons américains avaient ainsi déjà pris la plume avant l'Indépendance, et une littérature spécifique était en train de se développer.

3. Jacques Cabau, *La Prairie perdue. Le roman américain* [1966], Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 12.

4. Sur la poésie coloniale, voir William J. Scheick, « The Poetry of Colonial America », dans Emory Elliott (dir.), *The Columbia Literary History of the United States*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 82-97, ainsi que Ronald A. Bosco et Jillmarie Murphy, « New England Poetry », dans Kevin J. Hayes (dir.), *The Oxford Handbook of Early American Literature*, New York, Oxford University Press, 2008, p. 115-141.

5. Pour un panorama du théâtre américain avant 1787, consulter Jason Shaffer, « Early American Drama », dans *ibid.*, p. 453-476.



Par conséquent, la critique d'Emerson, Smith et Cabau porte peut-être plus spécifiquement sur l'écriture fictionnelle en prose et notamment sur l'écriture du roman, objet des travaux de Jacques Cabau mais aussi de la présente étude pour plusieurs raisons que nous avancerons plus tard. Pourtant, l'existence d'une littérature fictionnelle américaine de type romanesque avant les années 1820 fut attestée dès le début du xx<sup>e</sup> siècle. Les recherches bibliographiques d'Oscar Wegelin puis de Lyle H. Wright ont contribué à tracer les contours d'un continent littéraire alors largement inexploité. L'étude canonique de Wright, *American Fiction, 1774-1850*, publiée en 1939 puis révisée plusieurs fois jusqu'à sa dernière version en 1974, constitue toujours l'ouvrage de référence sur la fiction américaine sous forme de livre à cette période. Cette étude liste l'ensemble des textes américains publiés après 1774<sup>6</sup>, et rassemble ainsi près de 130 titres parus entre cette date et 1819, incluant des ouvrages très courts, comme *Eugenius and Selima* (1798) qui ne dépasse pas douze pages, et d'autres contenant plusieurs volumes, comme *Trials of the Human Heart* (1795) de Susanna Rowson.

Si *American Fiction* démontre la présence de toute une littérature en prose avant 1820, il serait naïf de penser qu'Emerson, Smith et Cabau ignoraient complètement ces ouvrages ; leurs propos témoignent plutôt du refus de reconnaître à cette production le statut de littérature américaine à part entière pour des raisons esthétiques. Ce positionnement reflète le traitement réservé à la littérature « pré-coopérienne » jusqu'aux années 1980. En effet, si plusieurs critiques américains du xx<sup>e</sup> siècle contribuèrent à la redécouverte de cette période négligée depuis plus d'un siècle, sauvant ainsi ces créations littéraires de l'oubli, cette exhumation se fit sans enthousiasme, et la fiction post-révolutionnaire est demeurée jusqu'aux années 1980 un continent obscur au sein de l'histoire littéraire américaine.

6. Pour L. Wright, un ouvrage est américain si son auteur est originaire des États-Unis ou s'il y a passé la plus grande partie de sa vie, si le texte est en anglais, et enfin si ce dernier a été publié aux États-Unis pour la première fois.

En 1907, Lillie Deming Loshe publia *The Early American Novel*, premier panorama de la prose de la période 1780-1830. Plus tard, au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, parut *The Sentimental Novel in America, 1789-1860* de Herbert Ross Brown, sur la littérature sentimentale américaine avant et après 1820. Enfin, *The Early American Novel* de Henri Petter fut publié en 1971 ; la lecture attentive par Petter d'une centaine d'ouvrages contribua à faire de son livre la première étude exhaustive sur la fiction des années 1790-1830<sup>7</sup>. Ensemble, ces trois ouvrages ont permis d'affiner notre compréhension de la littérature américaine de la période post-révolutionnaire, et plus particulièrement du roman : même si le terme *novel* pouvait alors qualifier toute fiction sans considération de longueur, et si des textes que nous qualifions aujourd'hui de romans pouvaient porter d'autres étiquettes génériques (*tale, romance...*), ces trois études partagent un même intérêt pour la prose longue de type romanesque.

Si Lillie Loshe, Herbert Ross Brown et Henri Petter ont ainsi esquissé la cartographie d'une période littéraire encore largement inexplorée et d'un genre dont on ignorait l'origine, leur travail d'exhumation fut non seulement dénué d'entrain, mais aussi particulièrement orienté, les ouvrages de ces trois chercheurs ayant longtemps laissé penser que la littérature pré-coopérienne était, au mieux, hétérogène, au pire, médiocre et mineure. H.R. Brown tient ainsi à prévenir ses lecteurs dès sa préface qu'ils ne doivent pas s'attendre à découvrir des textes de qualité : « Un grand nombre de ces ouvrages autrefois populaires et à présent oubliés, ayons la courtoisie de le dire au seuil de ce livre, mériteraient de figurer dans la liste des pires ouvrages de fiction jamais composés<sup>8</sup>. » Cette opinion n'est pas propre à Herbert Ross Brown ; dès 1907, Lillie Loshe affirmait que « pas un seul de ces premiers romans, à l'exception peut-être de *Modern Chivalry*, qu'ils aient été écrits pour instruire ou pour divertir, ne

- 
7. Par souci d'économie, le présent livre ne contient pas les résumés de tous les ouvrages fictionnels de la période post-révolutionnaire, mais tout lecteur intéressé par ce sujet peut consulter la fin de l'étude de H. Petter.
  8. Herbert Ross Brown, *The Sentimental Novel in America, 1789-1860*, New York, Pageant Books, 1959, p. vii.

peut prétendre à un quelconque mérite littéraire durable, ou à une quelconque originalité<sup>9</sup>». Cet avis implacable se retrouve enfin chez Henri Petter qui, en 1971, n'hésite pas à parler d'une médiocrité généralisée<sup>10</sup>.

La citation de L. Loshe laisse entrevoir les deux raisons principales d'une telle sévérité à l'égard de la littérature post-révolutionnaire. D'une part, pour ces critiques, les premières fictions américaines et plus spécifiquement les premiers romans constituaient de piètres imitations des grands chefs-d'œuvre anglais publiés plus tôt. À la fin des années 1780, les romans de Daniel Defoe, Henry Fielding, Laurence Sterne ou encore Samuel Richardson avaient déjà été importés dans les colonies et réédités à de multiples reprises – le chiffre réel demeure inconnu tant les éditions piratées furent nombreuses.

Les premières fictions américaines publiées après la guerre d'Indépendance sont très proches de ces romans britanniques, similarité qui provient en partie de l'adoption par les auteurs américains de codes génériques anglais. Ainsi, *Modern Chivalry* (1792-1815) de Hugh Henry Brackenridge ou *The Algerine Captive* (1797) de Royall Tyler mettent en scène avec humour des pérégrinations d'individus qui rappellent les œuvres de Henry Fielding et le picaresque de Tobias Smollett. Les quatre premiers romans de Charles Brockden Brown empruntent pour leur part au courant gothique anglais de Horace Walpole, Ann Radcliffe et Matthew Lewis un environnement sombre et inquiétant, des occurrences étranges et morbides, ainsi que des courses-poursuites effrénées. Enfin, de très nombreux ouvrages américains s'inscrivent dans la veine sentimentale en dépeignant des héroïnes esseulées, en proie à une détresse matérielle et émotionnelle, menacées par un prédateur.

9. Lillie Loshe, *The Early American Novel*, New York, F. Ungar, 1907, p. 25-26.

10. « Les trois décennies qui s'achevèrent en 1820 ne sont considérées comme une ère à part entière ni dans l'histoire de l'écriture aux États-Unis ni, plus particulièrement, dans le développement du roman américain. En vérité, celui qui étudie cette période sera probablement troublé, non par la réussite de plusieurs individus, mais par la médiocrité qui caractérise l'ensemble. » (Henri Petter, *The Early American Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 1971, p. 3.)

Si l'imitation constitue un trait indéniable de l'écriture post-révolutionnaire aux États-Unis, elle devient pour Lillie Loshe et Herbert Ross Brown le signe d'un mimétisme intolérable, voire d'une forme de paresse intellectuelle. Lillie Loshe affirme ainsi qu'il existe une formule excessivement simple, commune à tous les romans sentimentaux américains, qui repose sur un certain nombre d'« ingrédients de prédilection » [*favorite ingredients*] : une jolie jeune femme, délaissée par ses proches, privée de ressources, est menacée par un jeune homme aux intentions douteuses [*a designing villain*<sup>11</sup>].

Près de trente ans plus tard, Herbert Ross Brown énonce la même conclusion ; il définit à son tour, et plus en détail, ce qu'il nomme la « formule sentimentale » des auteurs américains :

La formule sentimentale reposait sur une équation simple, fondée sur la croyance en la bonté et la bienveillance instinctives et originelles de l'homme. [...] Cette formule était façonnée de part en part par une visée morale à laquelle tous les autres éléments étaient subordonnés. Dans son cadre ample étaient fourrés les personnages et les situations archétypaux si chers aux écrivains populaires d'une génération sur l'autre. La résolution de la fin du livre était méthodiquement réservée pour le dernier chapitre, où le châtement était toujours à la hauteur du crime, et la récompense, à la hauteur de la vertu. Pour clore leurs ouvrages, les auteurs avaient recours au long bras de la coïncidence, non sans un opportunisme criant, allant jusqu'à allonger et fracturer ce pauvre membre afin de satisfaire à tous les besoins de l'intrigue. Le lecteur, pendant ce temps, était encouragé à pleurer – et à attendre. En tant qu'« être doué de sentiment », on s'attendait à ce qu'il partage les souffrances et les soupirs de la victime persécutée ; on le faisait rôtir sans pitié sur les flammes dévorantes du suspens. Cette recette fut aussi utilisée pour ponctuer de fiévreux épisodes sentimentaux les frissons gothiques de romans comme *Wieland* de Charles Brockden Brown<sup>12</sup>.

Lillie Loshe et Herbert Ross Brown condamnent par conséquent le roman post-révolutionnaire car il leur semble imiter, sans la

11. Lillie Loshe, *The Early American Novel*, op. cit., p. 25-26.

12. Herbert Ross Brown, *The Sentimental Novel*, op. cit., p. 176.

moindre originalité, les chefs-d'œuvre anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils ne sont pas les seuls à penser de la sorte : après avoir déclaré qu'aux États-Unis, avant 1820, « [l]a littérature y est un art d'imitation, sans contenu national<sup>13</sup> », Jacques Cabau ouvre son premier chapitre en présentant *The Power of Sympathy* (1789) de William Hill Brown et *Charlotte Temple* (1791, 1794) de Susanna Rowson comme deux piètres imitations du *Pamela* de Richardson<sup>14</sup>.

Cette tendance à l'imitation est directement liée au second défaut des fictions pré-coopériennes, à savoir leur médiocrité. Loshe et Brown n'hésitent pas à témoigner de leur dégoût et de leur condescendance envers ces œuvres, comme en témoignent les termes « formule », « recette » et « ingrédients » de Lillie Loshe, ou les expressions superlatives qui ponctuent les remarques de Herbert Ross Brown, qui indiquent même le mépris de ces auteurs face à ces textes. Cette attitude distante et ironique contribue à présenter le roman américain post-révolutionnaire comme une forme esthétiquement faible, voire mineure.

Or, si ces accusations ne sont pas tout à fait dénuées de vérité, le portrait que dressent ces critiques de la fiction de la période demeure incomplet, et même trompeur. En premier lieu, leur lecture repose sur une conception de l'imitation comme pratique condamnable en ce qu'elle serait symptomatique d'une forme de bassesse, ou du moins de facilité intellectuelle. Pourtant, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'imitation est toujours perçue comme une marque de respect envers la tradition et comme une étape nécessaire de la création artistique. Ainsi, si elle devient dans la posture critique vingtiémiste le prisme esthétique auquel lire toute la création de la période, elle ne constitue alors qu'un procédé d'écriture parmi d'autres, qui n'est pas incompatible avec l'émergence d'une plume et d'une littérature singulières.

En outre, le constat de l'uniformité de ces textes provient en partie de l'angle d'étude adopté : Lillie Loshe découpe sa thèse

13. Jacques Cabau, *La Prairie perdue*, op. cit., p. 13.

14. *Charlotte Temple* fut d'abord publié en Angleterre en 1791, puis aux États-Unis en 1794. Nous verrons un peu plus tard que les ouvrages anglais de Susanna Rowson font partie intégrante de la littérature américaine post-révolutionnaire.

de façon générique, en abordant d'abord la forme qu'elle juge la plus faible, à savoir la fiction didactique et sentimentale, avant de décrire les ouvrages de type gothique et révolutionnaire, qui incluent les romans de Charles Brockden Brown. Elle analyse ensuite les fictions historiques et les contes indiens, pour terminer de façon presque téléologique sur un éloge de James Fenimore Cooper, qui a, pour elle, inauguré la tradition romanesque aux États-Unis<sup>15</sup>. Herbert Ross Brown se concentre seulement sur l'esthétique sentimentale, tandis que Henri Petter choisit une catégorisation thématique-générique qui, bien que plus complexe et nuancée, s'appuie elle aussi sur des genres préétablis<sup>16</sup>.

Cette lecture de la fiction post-révolutionnaire américaine en fonction des genres romanesques européens, notamment de la distinction entre roman picaresque, sentimental et gothique, a restreint notre lecture de la littérature des États-Unis. Si les premiers auteurs américains se sont spontanément tournés vers les modèles anglais, ils n'ont pas pour autant conservé tous les codes génériques de l'Ancien Monde, si tant est que ces genres aient jamais été clairement définis. L'adoption de la division générique anglaise engage donc, avant même que l'étude détaillée de ces textes inconnus ou méconnus ne commence, un horizon d'attente chez les critiques comme chez les lecteurs. Par conséquent, la tripartition sentimental-picaresque-gothique, si elle répond à une certaine réalité des ouvrages américains, limite les perspectives de lecture et ne permet pas de capturer avec précision ou de façon nuancée le moment où les variations, souvent à peine sensibles, apparaissent, et où le roman américain en tant que tel commence à sourdre.

Enfin, l'accusation de médiocrité esthétique n'est, curieusement, pas adressée à tous les auteurs écrivant aux États-Unis avant 1820. En dépit des propos désabusés avec lesquels ces auteurs commencent leurs études, et qui présentent

15. Lillie Loshe, *The Early American Novel*, *op. cit.*, p. 84.

16. Henri Petter divise son étude en quatre parties, la première sur les écrits moraux et didactiques, la seconde sur la fiction utilitaire [*usable fiction*], la troisième sur les histoires d'amour et la quatrième sur le roman d'aventure.

toute la littérature post-révolutionnaire comme insignifiante, les reproches les plus durs s'appliquent davantage à certains ouvrages ou groupes d'ouvrages. Alors que les romans d'inspiration sentimentale sont presque systématiquement dénigrés, ceux de Hugh Henry Brackenridge et surtout de Charles Brockden Brown font l'objet de propos nettement plus cléments et même élogieux : dans la citation donnée plus haut, Lillie Loshe juge que *Modern Chivalry* de Hugh Henry Brackenridge est le seul roman à posséder un quelconque mérite littéraire, et Loshe ajoute plus tard que Charles Brockden Brown a produit une œuvre forte et originale qui reflète les mœurs américaines<sup>17</sup>. Lillie Loshe, et Herbert Ross Brown après elle, minimisent en même temps certains textes sentimentaux supérieurs : *The Coquette* (1797), brillant roman de Hannah Webster Foster dont nous reparlerons plus avant, est soit omis de ces études, soit traité avec bien moins de chaleur que les textes masculins, et ce jusqu'aux années 1980.

La critique formulée par Lillie Loshe et Herbert Ross Brown s'applique ainsi aux œuvres sentimentales plus particulièrement, discrimination à la fois générique et genrée, les critiques présumant que les ouvrages sentimentaux étaient majoritairement écrits par et pour des femmes face à un ensemble de fictions jugées plus viriles<sup>18</sup>. Cette lecture sexuée provoque des contradictions apparentes dans la logique de ces critiques : alors que l'imitation est condamnée chez les sentimentalistes, elle est admise chez Hugh Henry Brackenridge et Charles Brockden Brown, où elle est perçue comme une technique maîtrisée, qui permet non seulement d'innover, mais aussi, ce faisant, de refléter parfaitement l'esprit américain de l'époque.

Cette condamnation du roman sentimental n'est pas propre aux critiques du xx<sup>e</sup> siècle, mais s'inscrit dans une tradition anti-sentimentaliste bien établie. En 1855 déjà, Nathaniel Hawthorne

17. Voir Lillie Loshe, *The Early American Novel*, *op. cit.*, p. 25-26, p. 51 et p. 57.

18. Lillie Loshe admet que certains ouvrages antérieurs à C.B. Brown furent écrits par des hommes, mais considère que ces textes sont à associer à la tradition sentimentale plus féminine (*ibid.*, p. 7).

conspuait dans une phrase restée célèbre ce qu'il percevait comme la domination féminine du marché du roman :

Qui plus est, l'Amérique est à présent tout entière aux mains de cette satanée foule d'écrivainnes, et je n'aurai aucune chance de réussir tant que le public prendra goût à leurs inepties – et j'aurais même honte d'avoir du succès dans une situation pareille<sup>19</sup>.

Les ouvrages que Hawthorne qualifie d'inepties incluent ceux de Susan Warner (*The Wide Wide World*, 1851) ou de Maria Cummins (*The Lamplighter*, 1854), qui rencontraient alors un succès supérieur à ses propres productions.

Le dénigrement de la fiction féminine perdura jusqu'à la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, y compris chez des critiques n'étant pas spécialistes de la période post-révolutionnaire : dans *Love and Death in the American Novel* (1960), ouvrage séminal ayant en partie contribué à la redécouverte de Charles Brockden Brown, Leslie Fiedler adopte lui aussi une vision orientée et genrée des premières années de la fiction américaine. Pour Fiedler, les auteures anglaises et américaines influencées par Samuel Richardson étaient coupables d'avoir transformé le genre novateur de ce génie littéraire en une masse d'écrits informes et superficiels : « Ni la psychologie ni la construction des personnages n'intéressaient les écrivainnes, et ce même inconsciemment<sup>20</sup>. » L'adjectif anglais *scribbling*, qui fait écho aux propos de Hawthorne, vient suggérer une filiation de l'ironie critique envers la fiction post-révolutionnaire sentimentale, impression renforcée par la référence ultérieure de Fiedler à une « formule » d'écriture.

19. « Besides, America is now wholly given over to this damned mob of scribbling women, and I should have no chance of success while the public taste is occupied with their trash – and should be ashamed of myself if I did succeed. » (Mots de Nathaniel Hawthorne dans une lettre de 1855 à son éditeur William D. Ticknor, dans Nina Baym, « Again and Again, The Scribbling Women », dans John L. Idol Jr. et Melinda M. Ponder [dir.], *Hawthorne and Women. Engendering and Expanding the Hawthorne Tradition*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 21-22.)

20. Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* [1960], London, Paladin, 1970, p. 79.



Ce biais anti-sentimental et insensiblement misogyne vient informer toute la critique sur la fiction romanesque pré-coopérienne, et jette sur les études de cette période un voile confus qui appelle à une grande prudence : malgré sa lucidité et sa force d'analyse, Leslie Fiedler est si opposé au roman sentimental qu'il ne parvient pas à comprendre le succès inouï de *Charlotte Temple* de Susanna Rowson, succès qu'il considère comme une énigme et même comme une aberration dans l'histoire de la littérature américaine. Cette incompréhension face à la popularité d'une écriture jugée quelconque et mineure *car* féminine se retrouve également de l'autre côté de l'Atlantique à la même période. Le rapport qu'entretient Jacques Cabau au roman sentimental est proche de celui de L. Loshe, H.R. Brown et L. Fiedler, comme en témoigne cette description de *Charlotte Temple* (1791, 1794) :

En 1794, le *Charlotte Temple* de Suzanna [sic] Rowson est lui aussi une imitation de *Pamela*, roman pour dames, roman sentimental et domestique, pathétique, larmoyant et moralisant, dont les thèmes essentiels sont l'indifférence des maris, les périls de la gestation, les beautés de la religion qui aide la femme à supporter son sort, et surtout la peur du séducteur, l'omniprésent *Lovelace*, dont l'ombre menaçante plane sur ses vertus<sup>21</sup>.

La longue accumulation d'éléments considérés comme les « ingrédients » du roman sentimental est teintée de cynisme, voire d'une certaine condescendance, d'autant plus surprenante qu'elle ne fait guère justice au roman, comme nous le verrons par la suite.

Quelques années plus tard enfin, Jean Béranger et Maurice Gonneau vont jusqu'à conseiller au lecteur de s'épargner la peine de lire les romans sentimentaux américains tant ils sont dénués de qualités littéraires :

On peut sans trop d'injustice passer rapidement sur les romans d'inspiration sentimentale qui appartiennent à cette période. Souvent écrits par des femmes, ils illustrent assez bien les défauts d'une mode vitupérée un demi-siècle plus tard par Hawthorne en des termes d'une inhabituelle vivacité. Certains,

21. *Ibid.*, p. 14.

tel le *Charlotte Temple* de Susanna Rowson, connurent un extraordinaire succès populaire. L'amateur de belles lettres les abandonnera sans remords au sociologue de la littérature<sup>22</sup>.

Dans la veine des critiques américains, J. Béranger et M. Gonneau semblent assimiler la médiocrité du roman sentimental à l'écriture féminine, et distinguent eux aussi les œuvres de certains auteurs masculins lorsqu'ils déclarent à propos de *Modern Chivalry* : « Autre rameau du même tronc vigoureux, le roman satirique sut mieux s'adapter au terroir américain<sup>23</sup>. » Esthétiquement supérieures, les œuvres pré-coopériennes écrites par et pour des hommes seraient aussi plus proprement américaines.

De la sorte, durant plus d'un demi-siècle, l'étude des ouvrages en prose avant 1820 fut limitée par un ensemble *d'a priori* selon lesquels les textes de cette période étaient, à quelques exceptions près, de piètre qualité et ne méritaient pas davantage d'attention critique. À lire les travaux des années 1970, le *early American novel* dont parle Henri Petter et que nous pouvons traduire lâchement par « roman post-révolutionnaire américain » ou par « premier roman américain<sup>24</sup> » n'exista pas vraiment, et les œuvres qui le composent forment un courant minoritaire de l'histoire littéraire américaine, ancêtre bâtard et gênant d'une tradition romanesque ultérieure magistrale ne commençant qu'avec Cooper, et surtout avec Hawthorne. Dans une telle perspective, peut-être valait-il mieux, comme Emerson, prétendre que cette prose originelle n'avait jamais existé.

À partir des années 1980, la littérature post-révolutionnaire reprit enfin une certaine visibilité, et ce qui était jusque là interprété comme ses défauts organiques – sa tendance au mimétisme, sa dominante sentimentale et sa médiocrité apparente – devint pour l'école historiciste et féministe le signe même de l'émergence d'un roman spécifique aux États-Unis. Plusieurs ouvrages critiques

22. Jean Béranger et Maurice Gonneau, *La Littérature américaine jusqu'en 1865*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 67.

23. *Ibid.*

24. La terminologie est tout aussi délicate en français qu'en anglais. Aux États-Unis, l'expression *early American fiction* fut utilisée dès le XIX<sup>e</sup> siècle pour recouvrir toute la littérature *antebellum*, soit antérieure à la guerre de Sécession.

révélèrent les limites de l'ancienne tradition pour proposer un autre angle d'approche de la littérature post-révolutionnaire, en démontrant que l'historiographie littéraire – masculine – avait contribué à créer un canon littéraire américain – masculin – qui passait sous silence les auteures féminines ayant eu le plus de succès au XIX<sup>e</sup> siècle, et que le roman sentimental et domestique avait une signification socio-politique majeure dans le contexte américain de l'époque<sup>25</sup>. En 1986, *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America* de Cathy Davidson analyse l'émergence du roman avant Cooper et argue que cette forme était subversive car elle donnait voix aux minorités généralement invisibles, en particulier les esclaves et les femmes. Ces ouvrages des années 1980 ont entraîné un renouveau critique toujours vivace.

En France, la fiction américaine antérieure à 1820 commença à retrouver ses lettres de noblesse avec la traduction d'*Edgar Huntly* (1799) de Charles Brockden Brown par Liliane Abensour et Françoise Charras en 1980, et avec les travaux de Marc Amfreville qui firent de C.B. Brown le romancier le plus connu de l'ère post-révolutionnaire américaine. L'éclairage nouveau sur Brown contribua à attirer davantage d'attention sur l'ère 1790-1830, évolution qui se lit notamment dans deux ouvrages récents<sup>26</sup> qui présentent tous deux cette période comme une étape incontournable de l'histoire littéraire américaine. De la sorte, en l'espace de quelques décennies seulement, la période précédant l'avènement de J.F. Cooper a rapidement gagné en visibilité pour revêtir le statut, plus flatteur, de période fondatrice du roman aux États-Unis.

Toutefois, si la littérature d'avant 1820 est enfin étudiée, elle est toujours perçue comme mineure, principalement parce que la question de la valeur esthétique de ces textes continue de se poser. Si Cathy Davidson s'est battue pour montrer l'originalité

25. Il s'agit, dans l'ordre, de *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860* (1985) de Jane Tompkins, et de *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* (1987) de Nancy Armstrong.

26. Les deux ouvrages en question sont *La Littérature américaine* (2010) de Marc Amfreville, Antoine Cazé et Claire Fabre, et *Le Roman américain* (2011) de Ronan Ludot-Vlasak et Jean-Yves Pellegrin.

des romans pré-coopériens, elle s'est principalement concentrée sur l'intérêt culturel et socio-politique, et non littéraire, de ces ouvrages<sup>27</sup>, lisant ces derniers comme le reflet des préoccupations de l'époque et non comme des créations artistiques singulières. Lorsque Jane Tompkins demande, faisant ainsi écho à de nombreux chercheurs : « mais ces œuvres sont-elles même *bonnes* ? », sa question témoigne de la préoccupation constante pour la dimension littéraire et esthétique de ces textes<sup>28</sup>.

Si Tompkins en conclut que l'appréciation esthétique est une donnée artificiellement construite par la critique, et donc vouée à varier au fil du temps, il est impossible d'évacuer tout simplement la question de l'aspect littéraire de ces textes. Plutôt que de chercher à assurer que ces romans sont « bons » et qu'ils font partie des « belles lettres » c'est-à-dire, que leur intrigue, leurs personnages, la vision du monde qu'ils représentent, les rendraient toujours aussi incisifs et intéressants pour un lecteur quel que soit son siècle, peut-être peut-on d'abord tenter de voir si les romans de ces trois décennies possèdent des caractéristiques esthétiques notables. Sur ce point, bien que les travaux sur cette ère littéraire ne cessent de se multiplier, aucune étude récente n'aborde cette question sur la production d'avant 1820, et notamment sur les romans de cette période.

L'actuel ouvrage propose par conséquent de tracer un panorama de la fiction romanesque publiée sous forme de livre entre la fin de la guerre d'Indépendance et 1820, date de la publication du premier roman de James Fenimore Cooper. L'intérêt particulier porté au roman tient en premier lieu à la fascination que cette forme littéraire a suscitée et continue de susciter chez les Américains. L'importation massive et la lecture généralisée

27. Les *cultural studies* au sein desquelles se situent Jane Tompkins, Cathy Davidson et les chercheurs ultérieurs incluent la dimension socio-politique de la production culturelle, avec une emphase particulière sur les questions de classe, de « race » et de sexe, notamment dans le contexte de rapports économiques spécifiques. Définition partiellement issue de Joanne Dobson, « Reclaiming Sentimental Literature », *American Literature*, vol. 69, n° 2, 1997, p. 264.

28. « *but are these works really any good?* » (Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*, New York, Oxford University Press, 1985, p. 187).

des grands romans européens dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle fut succédée, au XIX<sup>e</sup> siècle, par la quête obsessionnelle à l'échelle nationale d'un « grand roman américain » (*Great American Novel*) qui perdura jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle sous la plume de David Foster Wallace ou de Philip Roth, à la fois repoussé et intrigué par cette étrange et très américaine « chimère<sup>29</sup> ». Il en résulte deux questions intimement liées, auxquelles nous nous efforcerons de répondre au fil de cet ouvrage : à quel moment le roman américain se constitue-t-il dans la jeune République ? Et quelles sont alors les caractéristiques esthétiques de ce genre émergent ?

L'étude du roman se révèle toutefois délicate, car si le terme fait aujourd'hui référence à « un écrit en prose qui réponde au projet de raconter une histoire évoluant vers un dénouement », où la fiction supplante la part de souvenirs personnels, et qui « fait vivre des personnages bien individualisés dont la silhouette se découpe souvent sur une toile de fond brossée en quelques touches puissantes, qu'il s'agisse de la société du temps ou de certains sites » non forcément réels<sup>30</sup>, l'utilisation du terme anglais *novel* était instable à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et ne fut pas systématique avant le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Le mot fut ainsi appliqué à des textes courts, comme *Amelia; or, The Faithless Briton* (1798), maintenant considérés comme des contes didactiques, tandis que *Wieland; or The Transformation* (1798) de Charles Brockden Brown ou *The Asylum; or Alonzo and Melissa* (1811) de Isaac Mitchell, qui nous semblent romanesques, sont qualifiés par leurs auteurs de *tales*, c'est-à-dire d'« histoires ».

Cette indifférenciation générique complique l'étude de la littérature de la période, car bien qu'on admette généralement que le premier roman publié aux États-Unis ait été *The Power of Sympathy* (1789) de William Hill Brown, pour des raisons tenant

29. Sur ce sujet, voir Herbert Ross Brown, « The Great American Novel », *American Literature*, vol. 7, n° 1, 1935, p. 1-14 ; Ben Siegel, « The Myths of Summer: Philip Roth's *The Great American Novel* », *Contemporary Literature*, vol. 17, n° 2, 1976, p. 171-190, et Lawrence Buell, *The Dream of the Great American Novel*, Cambridge, Belknap, 2014.

30. Françoise Barguillet, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Puf, 1981.

à son américanité<sup>31</sup>, la notion même d'écriture romanesque dans la jeune République n'a jamais été clairement définie. L'appréhension de la fiction pré-coopérienne exige par conséquent un léger décentrement du regard critique, qui demande d'ignorer les catégorisations génériques et sous-génériques classiques<sup>32</sup> pour revenir en amont de la naissance du roman, dans l'instant nébuleux où ce genre est encore informe.

Dans ce but, nous portons notre attention sur toutes les fictions en prose publiées sous forme de livre entre 1774 et 1819, année précédant la publication de *Precaution* (1820) de James Fenimore Cooper, et marquant la parution du *Sketch Book of Geoffrey Crayon* (1819), dans lequel Washington Irving choisit à la fois de délaisser les États-Unis pour l'Europe, et le roman pour le conte. La bibliographie établie par Lyle Wright, bien qu'imparfaite<sup>33</sup>, permet d'isoler une centaine d'ouvrages entre ces deux dates. L'inclusion de l'ensemble des œuvres de ces trois décennies permettra alors peut-être d'observer le moment où l'écriture romanesque apparaît aux États-Unis, et d'isoler ses caractéristiques littéraires.

### La quête et l'inquiétude : écrire dans la jeune République

Si plusieurs dizaines d'ouvrages furent publiés entre la clôture de la guerre d'Indépendance et la fin des années 1810, rien ne saurait pour autant indiquer l'émergence du roman américain en tant que genre et courant littéraire spécifique à

- 
31. Pour Cathy Davidson, un ouvrage est considéré comme américain lorsqu'il a été écrit aux États-Unis par un auteur originaire de ce pays, quand il a été publié pour la première fois aux États-Unis, et lorsqu'il traite de près ou de loin de ce pays et de thématiques qui lui sont liées (Cathy Davidson, *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*, New York, Oxford University Press, 1986, p. 85).
  32. Nous pensons à la distinction du roman par rapport à d'autres genres comme la nouvelle, et à la tripartition sous-générique distinguant le picaresque, le sentimental et le gothique.
  33. La bibliographie de Lyle Wright est imparfaite car elle n'inclut pas entre autres les ouvrages de Gilbert Imlay ou John Davis, deux Anglais ayant longtemps vécu aux États-Unis et ayant écrit des romans qui s'y déroulent.

cette période. En 1907 déjà, Lillie Loshe affirmait qu'il n'existait aucune cohérence entre les œuvres des premiers auteurs :

Ces premiers romanciers, en dépit de leur but commun, ne représentent pas un mouvement concerté ; ils ne forment même pas de groupe possédant une réelle unité. Ils n'ont découvert aucune forme romanesque novatrice ou originale, mais sont allés chercher leurs modèles dans la fiction britannique qu'ils essayaient précisément de détruire<sup>34</sup>.

Lillie Loshe, qui parle ici des romanciers didactiques en particulier, étend plus tard ses conclusions à Charles Brockden Brown qui n'a, selon elle, pas eu d'influence immédiate sur la littérature américaine ultérieure<sup>35</sup>. William Spengemann abonde dans le sens de Loshe lorsqu'il argue que l'étiquette *early American novel*, inventée par besoin historiographique, ne recouvre aucune réalité concrète, les œuvres rassemblées sous cette expression ne possédant aucun trait commun<sup>36</sup>. Plus récemment enfin, si les travaux de Cathy Davidson et de chercheurs ultérieurs suggèrent que les années 1790 voient se développer une prose fictionnelle subversive, ils ne parviennent pas à démontrer la naissance d'un courant poétique stable et distinct.

Un premier aperçu des romans publiés entre 1789 et 1819 confirme les conclusions des critiques : la production de la période est diverse et disparate, certains ouvrages maintenant très appréciés, comme *Wieland* (1798) de Charles Brockden Brown, côtoyant de nombreux autres tombés dans l'oubli tel *Adelaide* (1816) de Margaret Botsford. Une étude un peu plus approfondie du corpus témoigne de l'étendue de cette disparité, ne serait-ce qu'en termes stylistiques et thématiques. En 1789 paraît *The Power of Sympathy* de William Hill Brown, populaire à sa sortie à cause du scandale qu'il causa et non pour sa qualité

34. Lillie Loshe, *The Early American Novel*, *op. cit.*, p. 27.

35. « Même si, d'un côté, il a réussi à mener à bien le projet des romanciers américains de la période, et, de l'autre, a introduit en Amérique la mode prévalant alors dans la fiction britannique, son *genre* n'eut aucun imitateur, et il n'exerça aucune influence immédiate sur la fiction américaine. » (*Ibid.*, p. 58.)

36. Voir notamment William C. Spengemann, « Early American Literature and the Project of Literary History », *American Literary History*, vol. 5, n° 3, 1993, p. 512-541.

littéraire<sup>37</sup>. L'ouvrage de William Hill Brown illustre certains traits propres au roman américain de la décennie 1790 : cette œuvre épistolaire de longueur moyenne narre les amours malheureuses d'un jeune couple, et dépeint, dans des épisodes parallèles, la séduction de jeunes filles innocentes. Ouvertement moral et didactique, ce roman est en même temps très sombre par son insistance surprenante sur la souffrance humaine, et confus, son écriture étant tour à tour maîtrisée et lyrique, claire et sibylline.

Trente ans plus tard, le roman américain a pris une tout autre forme, et *Rosalvo Delmonmort* (1818) est un bon exemple de cette transformation. Rosalvo, fils d'une jeune femme séduite et morte en couche, est élevé par son oncle pasteur. Il sauve par hasard Eliza, adolescente violente par un jeune aristocrate, mais ne peut l'épouser sans faire d'abord fortune à Londres. Après avoir sombré dans la dissipation et perdu les faveurs de son oncle comme d'Eliza, il est providentiellement retrouvé par son propre père, lui-même aristocrate, et finit par épouser sa promise. *Rosalvo Delmonmort* illustre un certain nombre d'éléments caractéristiques du roman dominant des années 1810 : l'intrigue, qui se recentre sur un jeune homme, substitue l'action à l'introspection, et le texte, clair et linéaire, est didactique, d'une façon bien plus efficace que les romans antérieurs. Ainsi, en quelques décennies seulement, le roman est passé d'une forme supposée morale mais torturée, à une autre, apaisée et en apparence maîtrisée<sup>38</sup>.

37. Le roman s'inspire en effet de l'histoire de Fanny Aphorpe, jeune femme de Boston qui fut séduite par son beau-frère et se suicida en 1788.

38. Le terme de maîtrise est central dans cette étude et doit donc être défini dès à présent. S'il peut faire référence, selon le Trésor Informatisé de la Langue Française, à l'autorité absolue exercée sur autrui, ou au « fait, [à la] faculté de dominer les êtres ou les choses », le terme fait plus souvent référence au « fait d'être maître de quelque chose, d'avoir quelque chose en son pouvoir, sous son contrôle matériel ou moral ». Cette notion qui s'applique à l'espace s'étend aussi au sujet, la maîtrise de soi étant définie comme « faculté de se gouverner suivant la raison et la volonté, en gardant le contrôle de ses impulsions, de ses instincts ». Le terme peut enfin faire référence à la pratique et au talent supérieurs dans le cadre d'une activité pratique ou intellectuelle. Plutôt positive lorsqu'elle connote l'habileté et la virtuosité, plus péjorative quand elle suggère une forme de domination autoritaire, la maîtrise est toujours synonyme de contrôle d'autrui, d'un domaine, ou de soi, contrôle qui implique toujours en creux le potentiel de désordre ou de confusion des divers champs auxquels il s'applique.



Le constat de cet écart structurel, stylistique et thématique laisse alors à penser qu'il n'existerait pas de « roman post-révolutionnaire américain » en tant que mouvement littéraire singulier et reconnaissable, mais plutôt un ensemble de textes distincts les uns des autres, seulement liés par leur date de publication, et dont les plus tardifs parviendraient tant bien que mal à être lisibles. Pourtant, cette disparité et cette évolution sensibles dans la forme du roman américain constituent peut-être moins le signe d'un mûrissement progressif de l'écriture américaine que d'une variation autour des mêmes structures, variations exprimant, sous des formes diverses, les mêmes idéaux et les mêmes angoisses.

Car le roman américain est, dès cette époque, une créature d'angoisse, qui incarne, reflète et façonne tour à tour les rêves et les peurs de la jeune nation, tout en se développant dans une forme esthétique spécifique et paradoxale. Son ambiguïté fondamentale tient d'abord à son rapport confus à ses origines, et à sa place dans ce pays en train de se construire. Alors que les colonies ont traversé une révolution politique radicale durant plus de dix ans, cette crise n'a pas influencé aussi profondément le domaine culturel : malgré une demande grandissante pour des formes d'art plus proprement américaines<sup>39</sup>, la fin de la guerre d'Indépendance ne voit pas se produire de rupture nette avec les traditions européennes alors toujours très appréciées aux États-Unis.

Cette imperméabilité du culturel au changement se lit particulièrement dans le cas du roman, car si la poésie comme le théâtre ont déjà été naturalisés à l'ère coloniale, la fiction longue, peut-être à cause de son passé et de son aura symbolique puissante auprès des Américains, demeure une production étrangère jusqu'à la fin des années 1780. S'il représente pour les classes supérieures une puissance instable, attrayante et

39. « Deux choses sont requises, dit un ami à l'auteur : que nous écrivions nos propres ouvrages de divertissement, et que ces livres illustrent les manières de notre propre pays. » (Royall Tyler, *The Algerine Captive, or, The Life and Adventures of Doctor Urdike Underhill, Six Years a Prisoner Among the Algerines* [1797], New York, The Modern Library, 2002, p. 6.)

charmeuse, le roman est aussi le *locus* où se cristallisent des rêves grandioses et vivaces, où la recherche impatiente d'un art typiquement américain se double du désir tout aussi fort d'écrire un roman utile, qui instruirait les lecteurs et contribuerait ce faisant à la force des États-Unis.

À la fois conspué et idéalisé, le roman est l'objet de discours et de fantasmes contradictoires avant même d'arriver aux États-Unis, superposition qui explique en partie la qualité si paradoxale des premiers romans de cette période. Dès ses débuts, le roman est placé sous le signe de la quête aux États-Unis, quête ici déclinée dans ses dimensions socio-politique, morale, mais aussi littéraire, puisque ce genre doit faire éclore un art proprement américain et mettre en place une certaine stabilité dans la jeune nation, tout en étant lui-même parfaitement maîtrisé par ses auteurs.

Or, si l'écriture romanesque est à la fois le médium et l'objet d'une quête d'ordre et de sens, les premières fictions publiées après la Révolution répondent à ce programme ambitieux de façon pour le moins ambiguë. Les premiers ouvrages longs sont sombres et confus, la récurrence de la violence et de la souffrance et la préoccupation constante pour les thèmes de la dégénérescence et du chaos fonctionnant comme autant de symptômes de *quelque chose* qui travaille dans le roman américain de cette période, autant de signes d'une inquiétude qui, entraînant sans cesse le roman vers l'abîme et le silence, empêche sa maîtrise totale telle qu'elle est rêvée par les critiques comme par les auteurs, et ce même lorsque ce rêve semble enfin s'accomplir, au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Greffon venu de l'Ancien Monde, le roman post-révolutionnaire figure toujours en même temps comme une excroissance exceptionnelle de la jeune nation, émanation organique d'idéaux et d'angoisses qui viennent ici se croiser dans une confusion porteuse de sens. Loin de se contenter de s'adapter au terreau américain pour refléter les peurs et les rêves de ses habitants à la manière d'un miroir fidèle ou déformé, le roman fait entrevoir de nouvelles visions contradictoires d'une américanité tout à la fois solaire et lunaire, solide et persécutée, dans une forme

romanesque sans égale, marquée par une instabilité énigmatique constitutive et toujours significative. Pris entre l'urgence vitale de la quête et la sombre emprise de l'inquiétude, le roman américain émerge dans une succession de moments que cette étude tente de marquer.

Le premier chapitre montre comment, dans le climat d'instabilité socio-politique qui agite les États-Unis au sortir de la guerre d'Indépendance, les élites redoutent la chute du pays dans l'anarchie et cherchent à restaurer l'ordre et la cohésion dans la société. Cette époque voit se mettre en place, dans les manuels de conduite particulièrement, le portrait d'une américanité idéale définie par la modération et la soumission de l'individu à l'autorité, pour le bien de la nation.

Le second chapitre suit la façon dont le roman devient le véhicule de ce discours idéologique et de l'entreprise de maîtrise morale, socio-politique et littéraire qu'il recouvre. Le processus de reconversion politique du roman ne va pourtant pas de soi, car si ce dernier fait partie intégrante de la vie coloniale dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, où il connaît un succès phénoménal, le rapport qu'entretiennent les Américains à ce genre est alors singulier et ambivalent, caractérisé autant par la répulsion, visible dans les critiques féroces dont il est l'objet, que par l'attraction. Durant la Révolution et les années qui la suivent, les écrits des élites comme des auteurs prospectifs tracent en effet les contours d'un roman idéal, qui assumerait une fonction morale et socio-politique éminente en inculquant aux lecteurs les vertus proprement américaines, et en contribuant de fait à la stabilité de la jeune nation. Les ouvrages de fiction publiés au sortir de la guerre sont hantés par cet impératif idéologique, dans leurs intrigues comme dans leur style, or le rêve d'un roman didactique américain échoue, les codes et les exigences du didactisme et du romanesque semblant s'exclure mutuellement.

Le troisième chapitre trace les étapes de l'apparition d'un roman spécifique aux États-Unis dans les années 1790 face à cet impératif idéologique et littéraire dominant. Au premier abord, la production de cette décennie semble contredire les

attentes des élites tant elle est marquée par le déséquilibre dans ses thèmes comme dans l'étoffe de son écriture. Les œuvres courtes et longues de cette décennie dépeignent la quête, par un individu seul et impuissant, d'un élément qui puisse lui apporter la complétude et le contentement, mais aussi la violence inouïe qui vient frapper cet être lors de sa rencontre avec le monde, pour le laisser fragile et vulnérable. De façon surprenante, cette agression est présentée dans les ouvrages de la période comme une étape dialectique incontournable de la construction du moi mais aussi de l'identité américaine, la violence primitive de ce geste étant transcendée pour atteindre un état supérieur totalisant et éternel.

Le quatrième chapitre suggère qu'en dépit des efforts des auteurs post-révolutionnaires, cette dialectique de la violence se révèle ineffective, les romans de la décennie 1790 demeurant profondément sombres et sibyllins. La mort, de plus en plus prégnante au fil de la décennie, est omniprésente dans ces ouvrages, et ne parvient plus à être dépassée ou esthétisée au nom d'un quelconque idéal. En outre, la mise en scène de personnages insondables, hantés par des pulsions mortifères et par le doute, comme la qualité à la fois polyphonique et elliptique de l'écriture, rendent ces textes réfractaires à toute tentative de cadrage, et induisent une expérience de lecture fondée sur la confusion et l'incertitude.

Le roman américain qui naît au cours de cette décennie est alors tiraillé entre des courants contraires, puisqu'il illustre et contribue à façonner une vision de l'américanité et de la littérature fondée sur la droiture et la transparence, tout en conduisant une exploration inquiète des sombres potentialités de l'individu, de la communauté et de l'écriture romanesque. Cette tension irrésolue contribue à l'émergence d'un premier courant romanesque américain marqué par le paradoxe et le déséquilibre.

Alors que la décennie suivant la fin de la guerre d'Indépendance signe le développement d'une tradition romanesque spécifique aux États-Unis, les romans publiés au cours des années 1800-1819 possèdent des caractéristiques esthétiques très différentes de

celles de leurs prédécesseurs. Le cinquième chapitre montre comment, face à un groupe de textes qui s'inquiète de l'expansion de la corruption et de la décadence en Amérique, se construit un roman, à l'écriture apaisée, qui cherche à figer le temps. Ce courant « patricien », qui se développe durant les années 1800, dépeint un âge d'or où évoluent des protagonistes nobles dans des sociétés hiérarchisées passées ou hors du temps, où tout, y compris l'identité, est manifeste et immuable.

Le chapitre six clôt cette étude avec la forme romanesque dominante des années 1810, le roman historique, qui dépeint les tribulations martiales fictives de jeunes soldats et d'officiers durant les guerres récentes. Si ces œuvres s'ancrent ouvertement dans la réalité historique américaine du XIX<sup>e</sup> siècle, elles sont aussi caractérisées par le rejet du présent, dans une quête éperdue d'un passé réinventé et mythifié où se distinguent de jeunes héros proprement américains. Avec le roman patricien, le courant historique achève la naissance d'un nouveau roman aux États-Unis, à l'écriture lisse, davantage maîtrisée, et qui véhicule la vision d'une américanité parfaite, marquée par l'ordre, la transparence et la permanence.

Ainsi, lorsque s'achève la période 1789-1819, le roman américain semble avoir enfin atteint une forme stable, réalisant de fait l'idéal littéraire formulé par les élites pendant et après la guerre d'Indépendance. Toutefois, l'équilibre de cette forme demeure fragile, le roman du début du XIX<sup>e</sup> siècle n'acquérant sa cohérence que par l'effacement ou le déplacement systématique des éléments sombres et problématiques qui hantaient les écrivains des années 1790. La transformation esthétique majeure qui se produit entre 1789 et 1819 recouvre la persistance des mêmes motifs, des mêmes angoisses, la quête et l'inquiétude façonnant toujours, à leur façon, l'écriture romanesque américaine.