



**HAL**  
open science

## The Strange Case of Dickens and Mr Dick : dérive textuelle d'un naufragé littéraire

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. The Strange Case of Dickens and Mr Dick : dérive textuelle d'un naufragé littéraire . Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck, Joël Richard. (Eds.), Insularités, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008. 213-222., Presses Universitaires de Bordeaux, pp.213-222, 2008, Insularités, 978-2-86781-416-7. hal-01599923

**HAL Id: hal-01599923**

**<https://hal.science/hal-01599923>**

Submitted on 3 Oct 2017

**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.

## The Strange Case of Dickens and Mr Dick : dérive textuelle d'un naufragé littéraire

« Tracer [dans la langue] une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant. »  
Gilles Deleuze, *Critique et clinique*.

Topos classique du roman d'aventures, l'île incarne un espace littéraire surcodé, un horizon d'attente théorique : phénomène de discontinuité physique, fracture territoriale, elle se construit au fil des textes comme le lieu de la séparation, comme une force de rupture épistémologique. Dans *The Island of Doctor Moreau* ou dans *L'île mystérieuse*, comme dans la réalité des travaux poursuivis par les biologistes sur les îles au XIX<sup>e</sup> siècle, elle est le lieu de l'expérimentation et de l'apport théorique, le terrain d'étude privilégié qui permet des développements essentiels, dans le cadre des théories de l'évolution des espèces notamment. Dans *Treasure Island*, publié en 1883, Stevenson franchit le pas métatextuel, et fait de l'île un laboratoire toujours, mais un laboratoire littéraire, un lieu de mutation du texte naturaliste lui-même : confronté à la carte de l'île et au journal de bord très déconstruit du capitaine qui en révèle les coordonnées, le jeune narrateur Jim Hawkins découvre certes les piastres et les doublons contractuels, mais surtout le modèle d'un texte inédit, une proposition littéraire alternative et dissidente qui pirate et saborde le texte réaliste, une issue formelle qui amorce la mutation générique, à une période charnière, où le roman se plaît à dériver.

Mr Dick, naufragé excentrique et vaguement schizophrène recueilli par la non moins insolite Tante Betsey Trotwood, écrivain compulsif et délirant, intervient de la même manière dans *David Copperfield* que le journal pirate dans *Treasure Island* : comme une force insulaire de séparation, comme une solution de continuité, comme un lieu sans lien qui déterritorialise ce texte canonique et lui apporte une contradiction interne. Explicitement assimilé à la fois à une île et à son unique naufragé, il permet à Dickens d'ouvrir, au creux de son roman le plus institutionnel, un espace vierge dissident où peut s'expérimenter une autre forme littéraire, une alternative à ce réalisme à l'anglaise dont Dickens est pourtant le garant.

Nathalie JAËCK

Version diminutive de Dickens – Mr Dick –, rival narratif intime et mode mineur du texte, il constitue dans le flot du roman un îlot de résistance littéraire, et le mémoire qu'il est occupé à rédiger se lit comme une subversion des mémoires de David, comme un sous-texte dissident. Ce « Memorial » qu'il destine au Lord Chancellor, recours légal censé faire l'inventaire des maltraitances que lui ont infligées les membres de sa famille, échappe au contrôle de Mr Dick qui ne parvient pas à en maîtriser le cours, et qui est contraint de recommencer perpétuellement au début : l'exécution de Charles Premier y fait en effet d'incessantes irruptions, se confond avec sa propre histoire et en dévie irrémédiablement le sens. Ce texte informe, fragmentaire, ouvert et infini auquel il travaille sans relâche depuis plus de dix ans s'affirme alors comme un pli, comme une fracture dans le texte dickensien : « il entraîne la langue hors des sillons coutumiers, il la fait délirer » (Deleuze, *Critique* 9). Ces « Carnets d'un toqué<sup>1</sup> » qui, de loin en loin, viennent interrompre la fluidité du récit, et faire basculer « le texte de plaisir » vers un « texte de jouissance<sup>2</sup> », inscrivent la tension que Dickens semble vouloir cultiver entre la plénitude et l'excès, sa double fascination pour le système et pour sa décomposition, ou, si l'on veut, pour le continent et pour l'île : à la volonté de complétude et de texturation minutieuse de la réalité se greffe de manière improbable et anachronique une sorte de compulsion de la fuite, un goût pour la brèche.

Ainsi, ces irruptions de Mr Dick composent le texte en même temps qu'elles le décomposent : dans une certaine mesure, le récit typique de Dickens peut se définir comme une sorte de cabotage littéraire, comme une succession d'escales, de personnage insulaire en personnage insulaire, le flot du texte ne servant qu'à en rallier les pauses, comme l'analyse par exemple Virginia Woolf : « Hence a Dickens novel is apt to become a bunch of separate characters loosely held together, often by the most arbitrary conventions. » (Hollington 84). Dans ce cas, Mr Dick serait un des nombreux « freaks and oddballs » comme les appelle Terry Eagleton dans sa préface à *Bleak House*, qui constitueraient l'épine dorsale du texte, un élément structurel, un maillon du système. Pourtant et à l'évidence, l'escale est ici dangereuse et l'île résiste à l'assimilation : véritable écueil du texte, proposition alternative, Mr Dick introduit dans le texte une différence, au sens à la fois où il retarde le texte principal, il le diffère, et où il exprime avec lui un différend, une discontinuité radicale. Sorte de Mr Hyde de Dickens, et secondé dans sa tâche par ses deux comparses, Mr Micawber et Doctor Strong, il lui oppose un texte libre, une enclave de résistance littéraire, qui dissout point à point les postulats réalistes, un mode mineur qui incarne ce désir du texte de s'échapper à lui-même, et pour lequel l'île constitue un modèle formel.

Précisons tout d'abord que pour métaphorique qu'il soit, le lien entre Mr Dick et la notion d'île n'en est pas moins explicite dans *David Copperfield*. Ainsi lors de sa première rencontre avec le protégé de la tante Betsey Trotwood, Mr Micawber s'exclame : « It has been my lot [...] to meet, in the diversified panorama of human existence, with an occasional oasis, but never with one so green, so gushing as the present. » (777). Le narrateur lui-même signale la parenté symbolique, et fait de Mr Dick le Vendredi de la tante Betsey, lorsque cette dernière se trouve ruinée : « My aunt sitting on a quantity of luggage, with her two birds before her, and her cat on her knee, like a female Robinson Crusoe, drinking tea. Mr Dick leaning thoughtfully on a great kite, such as we had often been out together to fly, with more luggage piled about him. » (557). Les phrases nominales établissent grammaticalement l'isolement de ces deux naufragés, l'absence de verbe assied leur fonction insulaire : leur île, exclusivement constituée de bagages et affichant ainsi sa nature voyageuse, devient donc une version essentielle de l'île, un concentré d'île, une force de séparation, et une invitation au transit permanent. À l'inverse de Robinson, qui, comme l'explique Deleuze, ne fait que recomposer dans l'île la réalité telle qu'il la connaît<sup>3</sup>, Mr Dick ne conçoit pas l'île comme un endroit stable, comme un point d'ancrage où il peut s'installer et reproduire le monde qu'il a quitté ou qui n'a pas voulu de lui : au contraire, elle incarne une tentation permanente de l'échappée, un espace dynamique et ouvert, une ligne de fuite.

De fait, Mr Dick est construit dans *David Copperfield* comme un être absolument séparé, comme une incarnation de la discontinuité, qu'elle soit familiale, psychique, ou linguistique, et comme un agent de décomposition du récit. Sa première apparition à la fenêtre, béat, bizarre, baroque, l'indique suffisamment : « I lifted up my eyes to the window above it, where I saw a florid, pleasant-looking gentleman, with a grey head, who shut up one eye in a grotesque manner, nodded his head at me several times, shook it at me as often, laughed, and went away. I had been **discomposed** enough before; but I was so much the more **discomposed** by this unexpected behaviour [...]. » (246). Mr Dick surgit toujours comme un événement, comme un imprévu, et déstabilise invariablement le texte.

Son nom même inscrit la rupture : victime de sa famille qui voulait l'enfermer dans une institution spécialisée, le camisolier définitivement – « If it hadn't been for me, his own brother would have shut him up for life. [...] Because his brother was a little eccentric [...] he didn't like to have him visible about the house, and sent him away to some private asylum-place. » (260) – il décide de couper les ponts avec elle, et de refuser le nom du père, de s'auto-nommer Dick : « He can't bear

Nathalie JAËCK

his name. [...] For he has been ill-used enough, by some that bear it, to have a mortal antipathy for it.» (257). À la manière de Pip, qui, ne comprenant pas sa langue maternelle dans *Great Expectations*, et ne parvenant pas à prononcer correctement son nom, Philip Pirrip, crée ce court-circuit, cette monosyllabe indépendante et affranchie, Dick se libère de toute généalogie, de toute linéarité, et dérive dans le texte comme un être contingent et immanent, comme une origine et une force perpétuelle de recommencement. Au lieu de l'île prison statique, de l'île rebut où l'on veut le reléguer – on peut se souvenir qu'en 1850, date de publication de *David Copperfield*, l'Angleterre déporte dans les îles, notamment en Australie, les prisonniers dont elle souhaite se débarrasser, et que le roman se termine d'ailleurs sur l'expatriation de tous les marginaux du texte, les Micawber, Little Emily, Martha et l'oncle Peggotty, vers l'Australie – Dick choisit un naufrage volontaire sur son île déserte, essentiellement séparé, absolument exotique. Il déterritorialise le texte réaliste, lui oppose les comportements non répertoriés d'une espèce inclassable, le confronte à la faillite de la rationalité et de la causalité qui le fondent : qu'il secoue la tête frénétiquement, serre la main des gens hors de propos, se tienne en équilibre sur un pied, le doigt sur le nez, jette sa chaussure sur les gens pour leur porter chance, fasse sonner à tous bouts de champ sa monnaie dans sa poche, ou se promène en permanence avec son cerf-volant sur le dos, il est à part, opaque, indéchiffrable.

Deleuze indique que dans l'idéal, toutes les îles sont théoriquement désertes, au sens où elles incarnent un potentiel, une idée de séparation, et de fait, Dick se conçoit lui-même non seulement comme un lieu sans lien, mais comme un espace vide : il a des absences, « a vacant expression » (250), il est « all out of his mind » (251), et il lui suffit de se soufler dessus pour disparaître, assemblage instable, simple mirage : « 'I'm only Mr Dick. And who minds Dick? Dick's nobody! Whoo! He blew a slight, contemptuous breath, as if he blew himself away. » (721). Cette vacance du moi constitue son symptôme le plus préoccupant, son basculement dans une structure schizoïde, dans une insulation psychique pathologiquement lourde. Même si le diagnostic des personnages qui l'entourent est affectueusement euphémisé – « a little eccentric » (260), « deluded » (308), « he has been called mad » (259), « weak in the head » (719) – le cas de dissociation psychique est évident, et Mr Dick projette à l'intérieur de lui-même le monde extérieur. Occupé à maintenir les limites du moi, et rédigeant constamment à cet effet ce mémoire qui doit raconter sa propre histoire et endiguer l'effusion du moi, il ne peut empêcher l'irruption incontrôlée de Charles Premier, et de le confondre avec lui-même, sur le mode clivé du « je est un autre ». Persuadé que les soucis du roi ont été transférés, à sa mort, dans sa propre tête – « how could the people about him have made the mistake of putting some of the trouble out of his head, after it was

taken off, into mine? » (258) – il voit son manuscrit colonisé, dérouté, piraté par ce roi-moi : « Every day of his life he had a long sitting at the Memorial, which never made the least progress, however hard he laboured, for King Charles the First always strayed into it, sooner or later, and then it was thrown aside, and another one begun. » (272). Le choix de l'objet de la fixation est transparent : si Dick se voit envahi par le roi décapité, c'est qu'il se sent lui aussi en danger de perdre la tête, et le détachement à l'endroit de la réalité s'effectue dans le langage, dans cette production discursive alternative où la fusion s'opère. Comme Ricœur l'a bien analysé, la crise de l'identité entraîne une crise de l'agencement du récit, une mutation du texte réaliste : « À la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit » (Ricœur 128). Le mémoire, loin d'être cette fidèle copie de la réalité qu'il voulait être, ce « document humain » (Zola 98) chargé de consigner au plus près, sans rien omettre, les souvenirs d'un homme, bref ce texte réaliste mimétique, exhaustif, explicatif et structurant que Dick se proposait d'écrire se voit irrémédiablement défiguré, décomposé par le fantasme ou le délire, par l'incohérence de la pensée, par le relâchement des associations logiques. Alors que Dick considérait qu'il s'agissait pour lui, en écrivant ce récit rétrospectif, « d'imposer une forme (d'expression) à une matière vécue », de la même manière que Dickens, en racontant les mémoires de David, entend stabiliser et maîtriser une expérience mouvante selon l'ordre du discours, le mémoire devient une ligne de fuite, beaucoup plus proche de cette définition que propose Deleuze de l'écriture : « La littérature est plutôt du côté de l'informe ou de l'inachèvement. Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire et qui déborde toute matière vivable ou vécue. » (Deleuze, *Critique* 11). Ce texte que Mr Dick n'en finit plus d'écrire, ce texte en attente, ce texte en souffrance, est certes la production symptomatique d'un délire paranoïaque, autrement dit « une maladie. Mais le délire est aussi la mesure de la santé quand il résiste à tout ce qui écrase et emprisonne et se dessine en creux dans la littérature comme processus. » (Deleuze, *Critique* 15). Je voudrais donc montrer que cette divagation discursive, de la même manière que les très nombreuses productions alternatives et dissidentes qui prolifèrent dans les récits réalistes du tournant du siècle, de la même manière que cette « enfant tongue » que Pip fait entendre en sourdine dans le texte officiel, ou que le carnet de bord pirate que compulse Jim Hawkins, est effectivement un processus, une performance, qui vient sciemment déstabiliser le texte produit, le texte système que Dickens a érigé avec beaucoup de succès en norme littéraire. Texte laboratoire, le délire de Dick se présente comme une page blanche où la forme peut s'expérimenter, où la discontinuité se pose comme principe de création : l'île devient une sorte de modèle formel, la métaphore d'un texte idéal, dont il reste à examiner les modalités.

Nathalie JAËCK

De la même manière que Dick incarne, on l'a vu, une puissance de séparation, son mémoire se caractérise avant tout par sa discontinuité, une discontinuité qui est de deux ordres : d'une part, Mr Dick entretient un rapport d'étrangeté avec sa langue maternelle, d'autre part le mémoire, loin d'être ce monument, cet édifice impeccable que le réalisme s'efforce de construire, est en perpétuel chantier. On ne l'a pas encore dit, Mr Dick a bel et bien un nom, il s'appelle en réalité Richard Babley, et ce nom patronymique, dans la tradition des tag-names dickensiens, annonce dès l'abord un rapport perturbé à la langue, le choix d'une forme affranchie, débridée. À la fois babil et logorrhée, ce « babbling » est loin d'être un simple vecteur transitif de la réalité, « cette maison de verre » transparente que Zola appelait de ses vœux. Le langage de Mr Dick, opaque, incongru, vient incessamment rompre le bruissement de la langue réaliste, et affirme sa matérialité, sa résistance : Dick bégaie (« I – I believe I have made a start. I think I have made a start. » (258)), il chuchote, il ânonne, il répète inlassablement et hors de propos diverses ritournelles dont la plus insistante est : « Your aunt's the most extraordinary woman in the world. » (719, 721, 947), et la fonction de communication ou d'information du langage se voit mise en échec par cet usage personnel, ce code privé et autiste, qui entre en conflit avec les conventions linguistiques. Il trouve dans la répétition du même thème la source d'un renouveau formel qui n'épuise jamais son sujet : une fois la nécessité de faire sens supprimée, le langage se fait écho, il jubile à sa propre production. Surtout, Mr Dick s'arrête invariablement au sens littéral, à la matérialité des images. Ainsi, alors que l'irritante Mrs Crupp, qui ne veut pas perdre le bénéfice du loyer qu'il lui verse, veut le dissuader d'aller loger ailleurs, en insistant sur l'exiguïté de l'endroit qu'il a choisi – « She assured him that there wasn't room to swing a cat there. » (560) – Mr Dick s'attache au signifiant plutôt qu'au signifié, refuse de comprendre la convention : « 'You know, Trotwood, I don't want to swing a cat, I never do swing a cat. Therefore, what does that signify to me!' » (560). La langue résiste, et chaque intervention de Mr Dick se présente donc comme un défi à l'utilisation institutionnelle du discours, comme un langage autonome et séparé : « une autre langue se crée dans la langue, de telle manière que le langage tout entier tend vers son propre dehors. » (Deleuze, *Critique*, quatrième de couverture). À l'évidence, pour Mr Dick, le langage n'est pas un outil au service d'un projet mimétique qui vise à mettre la réalité en coupe réglée : il s'affirme comme une force dynamique, rhizomatique, incontrôlable, comme une énergie. Sous sa plume, « écrire n'a rien à voir avec signifier » (Deleuze, *Mille* 11) : « What does it signify to me? » (560), questionne-t-il, confirmant ainsi le diagnostic que la tante Betsey pose sur le mémoire : « He is memorializing the Lord Chancellor, or the Lord Somebody or other – one of those people, at all events, who are paid to *be* memorialized,

about his affairs. [...] But it don't signify; it keeps him employed. » (261). Effectivement, les faits n'intéressent pas Mr Dick : à peine sont-ils plus ou moins consignés dans ce mémoire instable, qu'il s'en débarrasse, aidé dans sa tâche par ses trois solvants préférés, Charles Premier, les litres d'encre sympathique qui constituent son milieu naturel, son environnement immédiat, et un cerf-volant de papier, métaphore du support idéal : « I had ample leisure to observe the large paper kite in a corner, the confusion of bundles of manuscript, the number of pens, and, above all, the quantity of ink (which he seemed to have in, in half-gallon jars by the dozen). » (257). L'histoire officielle qu'il raconte n'est pas sitôt commencée, les faits ne sont pas sitôt évoqués, que Dick emprunte la déviation du roi Charles Premier : la belle structure arborescente se transforme en rhizome, le texte de loi délire, le récit emprunte sa ligne d'erre préférée et fait le réalisme buissonnier. Dick n'a plus qu'à reprendre une nouvelle feuille – à moins qu'il ne décide, pour mieux envoyer les faits promener, de recopier cette dérive textuelle sur son cerf-volant, ce support privilégié qu'il ne quitte jamais :

*He showed me that it was covered with manuscript, very closely and laboriously written; but so plainly, that as I looked along the lines, I thought I saw some allusion to King Charles the First's head again, in one or two places. 'There is plenty of string,' said Mr Dick, 'and when it flies high, it takes the facts a long way. That's my manner of diffusing 'em. I don't know where they may come down. It's according to circumstances, and the wind, and so forth; but I take my chance of that.'* (259)

Le texte, détaché du continent réaliste, anachronique, n'est alors plus très loin de l'idéal deleuzien : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, carthographe, même des contrées à venir. » (Deleuze, *Mille* 11). Au lieu d'ordonner les faits, Mr Dick choisit de les disperser, de les disséminer, de confier au hasard, aux « circonstances », au milieu, le cours de son texte. À la linéarité causale tendue vers un objectif, s'oppose donc le parcours aléatoire de ces notes fragmentaires, l'exploration libre et nomade d'un texte surface, aux entrées multiples, dont les ruptures ne mettent pas en danger l'intégrité. Le cerf-volant, qui, comme une bouteille à la mer, dérive au hasard, selon les sollicitations du milieu, devient le modèle d'un texte à venir, un recours formel, le S.O.S. d'un texte réaliste naufragé, libéré de l'exigence mimétique, des contraintes de l'intrigue, un fragment plutôt qu'un tout, une surface à explorer plutôt qu'une ligne à suivre.

Cette décomposition du récit est tout à fait sensible dans la stratégie de Mr Dick. Alors que le roman, appliquant ainsi le cahier des charges du projet réaliste, commence par le début – « To begin



Nathalie JAËCK

my life with the beginning of my life » (49) – et se termine par la fin – « What I have purposed to recall is nearly finished » (939) – après s’être efforcé d’être exhaustif et de constituer un bel organisme, un système cohérent – « There is yet an incident [...] without which one thread in the web I have spun would have a ravelled end. » (939) – la principale caractéristique du mémoire est d’être inachevé, perpétuellement interrompu, sans cesse recommencé : « Charles the First always strayed into it, and then it was thrown aside, and another one begun » (589), « It was certain that the Memorial would never be finished. » (272), « old leaves of abortive memorials » (273), « the last unfinished original of the great manuscript » (591). Au lieu de la narration linéaire et causale typique du réalisme, Mr Dick propose donc un texte qui s’installe dans l’interruption, le fragment, l’informe, et le recommencement perpétuel, qui s’installe en son propre milieu. Le terme n’est jamais atteint, l’œuvre est donc par définition ouverte, infinie, essentiellement multiple, elle refuse de se stabiliser dans une forme unique : « he tumbled the memorial out of all shape » (272). Le texte se réécrit sans cesse, non pas au sens où il se corrigerait, mais au sens où il refuse de se figer en une version définitive, en un calque précis. Il progresse par associations, de proche en proche, par contamination, il emprunte toutes les brèches qui se présentent à lui, et les variantes s’amoncellent : la réalité n’épuise jamais la capacité de création du langage, pas plus que le langage n’épuise la diversité de la réalité. Le texte est toujours une version contingente, instable et partielle, un agencement transitoire. De la même manière qu’une île est toujours déserte, de la même manière que Dick est un lieu vacant, son texte retourne invariablement à la page blanche, mutation de la page noire de Sterne, ou de ces pages blanches qui finissent par envahir le carnet de bord de *Treasure Island*, comme texte idéal, potentiel.

« Rêver des îles », dit Deleuze, « c’est rêver qu’on se sépare, qu’on est déjà séparé, loin des continents, qu’on est seul et perdu – ou bien c’est rêver qu’on repart à zéro, qu’on recrée, qu’on recommence. » (Deleuze, *Ile* 12). Le mémoire de Mr Dick me semble rêver pour le texte de cet idéal insulaire que lui-même incarne, de cette double volonté de séparation et de recréation. Alors que Dickens est le représentant le plus célèbre du réalisme à l’anglaise, et qu’il en propose dans *David Copperfield*, de l’avis de tous les critiques, la version la plus achevée, il éprouve néanmoins le besoin de débousoler son texte, de lui proposer un ailleurs formel, d’ouvrir le champ littéraire qu’il s’applique pourtant à si bien baliser. Le mémoire délirant se présente comme un négatif des mémoires de David, une révision ironique et prophétique, le ferment d’un texte à venir : il témoigne de la curiosité littéraire de Dickens, de ses préoccupations formelles, de son attirance pour le texte et ses mutations. Dickens prête d’ailleurs main forte à Mr Dick, en lui

adjoignant deux acolytes écrivains, deux autres trublions littéraires qui retardent et déplacent eux aussi le texte central, selon les mêmes modalités, Doctor Strong et Mr Micawber, le premier occupé à écrire un dictionnaire et atteignant à peine la lettre D à la fin du roman, le second inondant le monde d'innombrables lettres superflues et interminables : « Mr Micawber had a relish in this formal piling up of words. » (834). Dans les trois cas, la signification cède le pas à la jouissance de gaspiller des mots, à cet empilement formel qui finit par être autonome, par ne plus renvoyer à rien d'autre que son propre montage. Dans les trois cas, la linéarité cède devant la répétition, la structure devant le hasard, la causalité devant l'inattendu. Pauses du textes, escales littéraires volontaires, ces trois lignes de fuite ne sont pas anecdotiques, elles ne sont pas uniquement pittoresques, destinées à épicer le récit, à lui donner du relief, en le peuplant de ces originaux qui font les belles pages du texte Dickensien : elles sont également opératoires et formelles, elles relèvent du même désir d'apporter à ce texte si cohérent une secousse, de créer une tension entre désir de système et goût pour la brèche. Mr Dick, schizophrène, délirant, au large du continent réaliste, entouré de ses litres d'encre, écrit un texte révolutionnaire.

Nathalie JAËCK  
 Université Michel de Montaigne  
 Bordeaux 3

#### NOTES

1. Il s'agit du titre d'un texte de Andrei Biely, *Carnets d'un toqué*, Paris : L'âge d'homme, 1942.
2. « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte, fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. Or c'est un sujet anachronique, celui qui tient les deux textes dans son champ [...] : il jouit de la consistance de son moi (c'est son plaisir) et recherche sa perte (c'est sa jouissance). » Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. In *Œuvres Complètes*, Paris : Seuil, 1994, p. 1501.
3. « Tout est tiré du bateau, rien n'est inventé, tout est appliqué péniblement sur l'île », Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Paris : Éditions de Minuit, 2002, p. 15.

#### OUVRAGES CITÉS

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. In *Œuvres complètes*. Paris : Seuil, 1994.  
 BIELY, Andrei. *Carnets d'un toqué*. Paris : L'âge d'homme, 1922.  
 DELEUZE, Gilles. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.  
 ---. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

Nathalie JAËCK

---. *L'Île déserte et autres textes*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Londres : Penguin Classics, 1986 (1850).

HOLLINGTON, Michael. *Charles Dickens, Critical Assessments*. Mountfield: Helm Information, 1995.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

ZOLA, Émile. *Œuvres complètes*. Paris : Tchou, 1968.