



HAL
open science

Hommage à Sylvère Monod

Alain Jumeau, Annie Escuret

► **To cite this version:**

Alain Jumeau, Annie Escuret (Dir.). Hommage à Sylvère Monod. Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes. 385 p., 2007. hal-03050869

HAL Id: hal-03050869

<https://hal.science/hal-03050869>

Submitted on 17 Mar 2021

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.

Hommage
à
Sylvère MONOD

Édité par

Alain JUMEAU et Annie ESCURET

Préface

Au cours de leur réunion parisienne d'automne, le 7 octobre 2006, les membres de la Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes (SFEVE) ont décidé de rendre hommage à leur Président fondateur Sylvère Monod, qui les avait quittés deux mois auparavant. Le projet était de publier un volume rassemblant des témoignages personnels et des articles couvrant l'essentiel des nombreux champs de recherche de ce grand victorianiste qui comptait tant de disciples et d'amis dans cette société. Le présent volume est la concrétisation de ce projet.

On n'y trouvera pas de contributions de ses collègues du monde entier, mais plus simplement l'hommage de membres de la SFEVE, anciens ou plus jeunes, qui tous ont voulu ainsi honorer sa mémoire et montrer à quel point son exemple les inspire encore.

Après un bref rappel biographique, le volume commence par trois témoignages personnels de ceux qui l'ont rencontré à divers moments importants de sa carrière (Sylvaine Marandon, Jacques Leruez et Jean-Claude Amalric).

Viennent ensuite vingt-quatre articles consacrés à des auteurs victoriens sur lesquels il a beaucoup travaillé. Chacun était libre de proposer un sujet selon ses goûts, selon ses orientations de recherche, ce qui nous exposait au risque d'avoir des doublons sur la même œuvre, que nous avons décidé d'assumer, en pensant que de toute façon chacun allait proposer son approche personnelle. Il n'y a pas eu non plus de consigne particulière pour le choix de la langue des articles. Certains ont opté pour le français, d'autres pour l'anglais. Ici encore, la spontanéité l'a emporté sur l'organisation. Ce libéralisme général pouvait

aboutir à un résultat déconcertant. Mais en définitive nous constatons qu'il existe une répartition égale entre ceux qui ont choisi de parler de Dickens (au nombre de douze) et les autres qui ont préféré d'autres sujets (douze aussi), comme si nous assistions en l'occurrence à une double succession apostolique.

Que Dickens se taille ici la part du lion n'a rien d'étonnant : ce n'est pas seulement le plus grand écrivain anglais après Shakespeare, comme nous le rappelle Clotilde De Stasio dans l'article liminaire, mais aussi celui auquel Sylvère Monod a consacré le plus de temps (thèse, travail critique, éditions, traductions). Après l'autre article général sur Dickens, signé par Marie-Amélie Coste-Brown, viennent des études centrées sur des œuvres particulières : les *Pickwick Papers* (Michael Hollington), *The Old Curiosity Shop* (Françoise Dupeyron-Lafay), *David Copperfield* (Christine Hugué et Nathalie Jaëck), les *Christmas Numbers* (Laurent Bury), *The Frozen Deep* (Catherine Lanone), *The Uncommercial Traveller* (Nathalie Vanfasse), et *Great Expectations* (Marianne Camus et Annie Ramel). La section Dickens se termine par une étude où la littérature rencontre la civilisation, puisque Goulven Guilcher nous parle du guide de voyage très original que Charles Dickens Junior a consacré à Paris, montrant par là qu'il était influencé par les voyages qu'il avait faits avec son père dans sa jeunesse, mais aussi par certains centres d'intérêt qu'il avait découverts grâce à lui.

Les douze autres articles portent sur de grands auteurs victoriens : Thackeray (par Jacqueline Fromonot), Charlotte Brontë (par Claire Bazin), Newman (par Jacqueline Clais), George Eliot et son compagnon Lewes (par Hubert Teyssandier, Alain Jumeau et Alain Barrat) et Kipling (par Évelyne Hanquart-Turner), après l'article de Marie-Françoise Cachin sur des questions d'édition, qui intéressaient beaucoup Sylvère Monod, par tradition familiale.

Conrad, son auteur de prédilection après Dickens, a inspiré trois articles (à Claude Maisonnat, Josiane Paccaud-Hugué et Yann Tholonia), dont un qui est consacré à *The Secret Agent*, qu'il avait lui-même traduit et qu'il aimait particulièrement.

Le dernier article est à part, aussi bien par la chronologie que par le thème. Il nous rappelle que Sylvère Monod n'était pas seulement un universitaire et un traducteur, spécialiste du roman victorien, mais aussi un romancier à ses heures, puisque Annie Escuret y étudie sa publication originale, *Madame Homais*, une réécriture de Flaubert.

Tous ceux qui ont collaboré à la réalisation de ce volume ont dit la satisfaction qu'ils avaient éprouvée à participer à ce témoignage de respect et d'amitié. Par sa présence chaleureuse, Sylvère Monod avait su faire vivre les études sur le dix-neuvième siècle britannique et communiquer son goût de la recherche et de la lecture. Beaucoup de ses collègues de la SFEVE ont voulu ici lui manifester leur reconnaissance. Ils ne pouvaient le faire autrement qu'en montrant tout ce qu'ils avaient reçu de lui, lors de rencontres et d'échanges, au cours de sa riche carrière.

Les éditeurs



S. Monod 9 octobre 1921 – 8 août 2006

Par votre chaleur et votre présence, vous nous avez donné du courage face aux deux disparitions qui nous ont atteints. Merci de nous avoir aidés à honorer la mémoire de notre père Sylvère dont la dignité et la tendresse se sont manifestées jusqu'au bout.

In memoriam Sylvère Monod

Né en 1921 dans une famille aux talents divers, cultivant autant la distinction intellectuelle que le sens du service, Sylvère Monod s'est illustré comme universitaire angliciste. Reçu premier à l'agrégation d'anglais à 21 ans, il est nommé professeur à l'université de Caen à 32 ans, après avoir soutenu une thèse sur *Dickens romancier* qui fait toujours autorité, tant dans sa version française (Hachette, 1953) que dans sa version américaine (*Dickens the Novelist*, Oklahoma UP, 1968). Il a contribué à la renaissance de l'université de Caen détruite par la guerre, avant d'être nommé en 1964 professeur à la Sorbonne, où il est resté jusqu'à sa retraite en 1982 (hormis un bref passage en 1969 à l'Université de Paris VIII-Vincennes, dont il fut l'un des fondateurs).

Il s'est consacré aux écrivains du XIX^e siècle, puis du XX^e siècle, comme le montre son *Histoire de la littérature anglaise de Victoria à Élisabeth II* (Armand Colin, 1970). Il avait deux passions, pour deux écrivains très différents, mais tous deux d'une importance capitale dans l'héritage littéraire anglais : Dickens et Conrad. Pour mieux les faire connaître et aimer des lecteurs francophones, il en a donné de magnifiques traductions dans la Bibliothèque de la Pléiade. Car, à côté de sa carrière universitaire aux responsabilités multiples, il a développé une carrière de traducteur littéraire, en rendant avec beaucoup de talent les romanciers du XIX^e siècle (Scott, les sœurs Brontë, George Eliot...), ainsi que des auteurs plus contemporains comme Peter Ackroyd, entre autres — un engagement qui lui a valu d'obtenir le Grand Prix national de la traduction et d'être, pendant des années, Président de l'Association de la traduction littéraire.

Mais les victorianistes appartenant à la SFEVE se rappellent qu'il a d'abord été leur premier président, il y a trente ans. C'est lui en effet qui en 1976 a porté sur les fonts baptismaux la Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes, dont il est devenu par la suite le Président d'Honneur. Il ne s'agissait nullement, dans son cas, d'un titre purement honorifique, car il suivait de près les travaux de cette société et accueillait les jeunes chercheurs qui prenaient la relève dans ce domaine de recherche qu'il affectionnait. En fait, ce titre voulait plutôt dire que la présence de Sylvère Monod, toujours chaleureuse et amicale, faisait honneur à la Société.

Cet universitaire exemplaire par son savoir, sa capacité de travail, sa simplicité et sa disponibilité, a transmis à des générations d'anglicistes le meilleur de la tradition littéraire anglaise, sans oublier sa composante essentielle, l'humour, qui donnait une coloration si particulière à son enseignement et aux relations humaines chaleureuses qu'il savait nouer. Très éprouvé en 2003 par la perte de sa femme, Annie Digeon, qui était la lumière de sa vie, puis par sa propre maladie et la disparition récente de l'une de ses filles, il a donné, jusqu'à sa mort le 8 août 2006, l'image d'un homme lucide et courageux, mais d'abord aimable et généreux.

Alain JUMEAU,
Président de la SFEVE

Les témoignages

Souvenirs d'une condisciple

Sylvaine MARANDON

(Professeur honoraire à l'Université de Bordeaux III)

Dans notre amphithéâtre de l'École de Médecine, Sylvère Monod était admiré comme un cacique par tout le monde, y compris par les professeurs. La sûreté de ses connaissances et de son jugement lui valait une reconnaissance générale qu'il ne cherchait certainement pas.

C'était alors les années de guerre. J'étais une jeune étudiante de licence tandis qu'il préparait l'agrégation. Mais il n'y avait pas de coupure à cette époque. Nous nous connaissions tous. Les étudiants d'anglais de la Sorbonne n'étaient alors pas plus d'une soixantaine, tous niveaux confondus. Nous tenions à tour de rôle la bibliothèque. Nous fréquentions aussi assidûment le Club d'Anglais, situé dans une salle à l'arrière donnant sur la rue Racine, car c'était notre seule occasion de parler la langue que nous aimions et que nous avions choisie. Mais il fallait fermer les fenêtres, même quand il faisait chaud, de peur que des soldats allemands, passant par là, entendent la langue de l'ennemi. Je n'ai jamais su d'ailleurs si cette crainte était fondée. Régulièrement, certains de nos camarades garçons disparaissaient pour échapper au S.T.O. et rejoindre le maquis.

Une autre façon de retrouver notre discipline d'élection était le théâtre. Dans la jolie cour de l'Institut d'anglais furent jouées des pièces de Shakespeare dont j'ai encore le souvenir : *La Mégère Apprivoisée*, dans de somptueux costumes Renaissance, *Hamlet*, *Othello*. Et justement Sylvère incarna ces héros tragiques, avec pour partenaire la douce Annie Digeon. Je l'entends encore dire de sa voix mélodieuse : « Dear

Sir, I never gave your cause... ». Elle était de ma promotion et comme je la connaissais par ailleurs commença une amitié de toute la vie, non intime mais fidèle, que Sylvère partagea quand il devint son mari.

Ce fut le Jardin du Luxembourg qui les rapprocha. Ils le traversaient régulièrement pour rentrer chez eux en discutant. La famille d'Annie habitait Boulevard Raspail, à l'Office National des Universités et Écoles françaises, dont Aurélien Digeon était alors le directeur. J'avais eu à faire personnellement à cette institution peu avant, ayant sollicité et obtenu une bourse pour une université américaine, alors que j'étais en classe de philosophie. Le départ était prévu sur le De Grasse en septembre 1939... et n'eut naturellement jamais lieu.

La famille Digeon était protestante. Il se trouvait par contre que dans la grande famille protestante des Monod, la branche à laquelle appartenait Sylvère était catholique et Annie se convertit.

Le dernier souvenir que j'évoquerai sur notre temps d'étude est un jour de joie qu'elle tint à m'annoncer par une lettre que j'ai encore. Il venait, à 21 ans, d'être reçu premier à l'agrégation. Les parents d'Annie consentaient donc à leur mariage. « Notre bonheur est immense » m'écrivait-elle.

Un détail me revient encore en mémoire. Son premier poste fut Le Havre, où ils firent tout naturellement connaissance avec Abel Miroglio, professeur de philosophie et animateur culturel auto-désigné d'une ville alors surtout marchande et tournée vers l'Outre Mer. C'est pourquoi il avait choisi de créer l'Institut de Psychologie des Peuples qui fonctionna longtemps, avec une Revue, des séminaires brillants, une audience internationale. J'ai collaboré longtemps avec cet Institut, ce qui a été ma première initiation aux Sciences Humaines. Et Abel Miroglio avait coutume de dire : « Pour Sylvère Monod, S. M., cela veut dire : "Sécurité Maxima !" ». Je m'en souviens d'autant mieux que mes initiales sont les mêmes et que j'ai pu de ce fait être la seconde à me voir attribuer ce qualificatif!

Ayant choisi comme domaine de recherche le XIX^e siècle anglais, au point de vue de l'histoire des mentalités, j'ai vu naturellement naître la SFEVE, qui est maintenant la famille intellectuelle des dix-neuviémistes, et pour laquelle j'écris ces souvenirs.

Sylvère Monod, le professeur : les premières années caennaises, souvenirs d'un étudiant de l'époque

Jacques LERUEZ

*(Ancien directeur de recherches au C.N.R.S.,
attaché au Centre d'Études et de Recherches Internationales
de la Fondation Nationale des Sciences Politiques)*

Sylvère Monod, après quelques années d'enseignement secondaire, dont un certain temps au lycée Corneille à Rouen, a été nommé à la Faculté des Lettres de l'Université de Caen en octobre 1949. Il devait y rester quinze ans (jusqu'en 1964, date où il a été élu à la Sorbonne), d'abord comme chargé de cours (les fonctions d'assistant et de maître-assistant n'existaient pas à l'époque), ensuite comme professeur (1953) après la soutenance de sa thèse sur « Dickens romancier » (printemps 1952). Inutile de préciser que cette longue séquence caennaise allait jouer un grand rôle dans sa carrière universitaire et aussi dans sa vie familiale et amicale ; dans sa vie familiale puisque trois de ses cinq enfants y sont nés et que c'est à Ste-Croix-sur-Mer, non loin d'Arromanches, qu'il acquit la propriété qui allait devenir la maison de vacances de la famille et où, chaque année, il passait une grande partie de l'été ; dans sa vie amicale, ensuite, puisqu'il a rencontré à Caen bon nombre de ses meilleurs amis.

En 1949, l'Université de Caen sortait difficilement de l'état de semi-coma dans lequel la guerre l'avait laissée, notamment la Faculté des Lettres et sa vieille bibliothèque qui avaient été entièrement brûlées.

Les différentes facultés étaient installées — il serait plus exact de dire « campaient » — dans l'ancienne école normale d'instituteurs de la rue Caponnière, assez vaste bâtiment au milieu d'un parc qui eût été plutôt agréable s'il n'avait été occupé par des baraques préfabriquées, déjà fatiguées, de l'armée américaine, qui servaient de « cité universitaire » pour les garçons ; les filles étant installées dans une partie des anciens dortoirs de l'Abbaye aux hommes (St-Étienne), autrement dit dans ce qui était à l'époque le lycée Malherbe (actuellement hôtel de ville de Caen et musée des Beaux-Arts) qui, miraculeusement, avaient échappé aux bombardements. Ces baraques surpeuplées, au moins certains jours de la semaine, exhalaient une forte odeur de renfermé, de linge sale et de corps mal lavés et je les fréquentais aussi peu que possible. C'était pourtant le seul endroit où l'on pouvait rencontrer des étudiants autres que des anglicistes. Mes camarades de Cherbourg y logeaient le mercredi soir. Moi, j'avais la chance d'être hébergé, non loin de la rue Caponnière, par une cousine germaine qui me fournissait, ce soir-là, gîte et couvert. En effet, les facultés devaient se partager les locaux à raison de deux jours par semaine chacune ; les cours de lettres n'avaient donc lieu que le mercredi et le jeudi, sans doute pour faciliter la fréquentation des professeurs de lycée qui préparaient les concours de l'enseignement et qui étaient en congé le jeudi. Aussi, quand on habitait Cherbourg comme moi et mes camarades, devait-on prendre un train tôt dans la matinée du mercredi — il fallait à cette époque deux bonnes heures en train à vapeur pour aller de Cherbourg à Caen — pour être à Caen vers 10-11 h ; et on repartait le jeudi soir par le dernier train. De toute façon, il n'y avait pas de salles de travail ni de bibliothèque dignes de ce nom disponibles à Caen, même si on pouvait éventuellement emprunter quelques ouvrages d'une semaine à l'autre. Il était donc dans la nature des choses que chaque étudiant travaille chez soi avec les quelques manuels qui lui étaient recommandés par les professeurs et que nous trouvions normal d'acheter. Le photocopiage n'avait pas encore fait de ravages et les seuls textes qui nous étaient distribués étaient les textes de version et de thème qui étaient ronéotés.

À l'époque, les étudiants en Lettres consacraient leur première année de faculté à la préparation de ce qu'on appelait la propédeutique, sas intermédiaire et fort utile entre le lycée et la licence, surtout pour des étudiants qui avaient « bénéficié » d'un enseignement secondaire inégal, c'est le moins qu'on puisse dire, pendant la guerre. Il s'agissait donc d'un examen d'orientation douce ; du moment qu'on y était reçu, on

pouvait, en principe, choisir n'importe quelle filière littéraire ; mais il ne serait venu à l'esprit de personne, en tout cas, pas de l'étudiant moyen, de choisir la filière où il aurait obtenu sa plus mauvaise note. Il y avait trois épreuves, donc trois enseignements. Je crois que le français était obligatoire ; j'avais choisi en outre le latin et l'anglais (version et thème). L'épreuve de version était préparée par le professeur de la khâgne du lycée Malherbe et le thème par Sylvère ; toutefois, je n'ai vraiment bien connu et apprécié ce dernier qu'à partir de l'automne 1950, quand j'ai préparé la licence d'anglais proprement dite.

En 1950, le département d'anglais de Caen était de taille modeste. Il consistait en une salle unique, à peine plus grande qu'une classe de lycée et sans appareillage technique autre que quelques livres — manuels ou ouvrages de critique littéraire, des numéros d'*Études Anglaises*, je suppose, mais qui me paraissaient bien poussiéreux et hors d'âge — quelques cartes de géographie et une ou deux affiches qui permettaient au visiteur de l'identifier comme « la » salle de l'enseignement de l'anglais ! Inutile de préciser, je crois, qu'il n'y avait pas de laboratoire de langues, pas de cours de phonétique et que les travaux dirigés n'existaient pas. Nous devions nous contenter de cours ex-cathedra, qui néanmoins étaient rendus presque familiers en raison du petit nombre des étudiants réguliers — quelques dizaines pour l'ensemble de la licence —, si bien que, pour la plupart d'entre nous, l'atmosphère de la « fac » n'était pas très différente de la vie de lycée, d'autant que nous n'avions que deux professeurs : Louis Bonnerot, professeur en titre et « chef » du département, et, bien sûr, Sylvère, je l'ai dit, simple chargé de cours les premières années, celles que j'ai bien connues.

Tous deux étaient littéraires — d'ailleurs, à l'époque, il était difficile d'être autre chose puisqu'il n'y avait ni option de linguistique, ni option de civilisation ; c'est donc le plus jeune et le moins gradé, Sylvère, qui devait assurer les cours de langue (version et thème) et dispenser les quelques notions de « civilisation » (histoire, géographie, faits sociaux, institutions politiques) nécessaires, avec la deuxième langue, pour l'oral du certificat d'Études Pratiques (l'écrit consistant en une version). C'est aussi Sylvère, qui nous enseignait le vieil anglais, pour l'oral du certificat de Philologie, Louis Bonnerot se réservant, je crois, le moyen anglais (quelques heures consacrées surtout à Chaucer). En fait, c'est Sylvère qui contrôlait presque entièrement les deux certificats d'Études Pratiques et de Philologie que je passai la première année.

Je me souviens, en particulier, que la plupart des textes qu'il nous pro-

posait à la traduction avaient une touche d'humour dont il se délectait, et j'admirais toujours avec quelle pertinence — et élégance — il rendait cet humour dans son corrigé. Les versions, bien souvent aussi, n'étaient pas de simples exercices de style ; elles contenaient une note culturelle qui les rendait doublement enrichissantes pour des lycéens de province qui n'avaient abordé la « civilisation » britannique qu'à l'occasion d'un séjour de vacances, le plus souvent, comme c'était mon cas, après le bachot ! Certes, il ne fallait pas grand chose pour nous surprendre et nous émerveiller. Je garde néanmoins de ces cours le souvenir d'une incontestable jouissance intellectuelle et d'un grand accomplissement personnel.

Rétrospectivement, moi qui ai consacré une grande partie de ma carrière à l'étude du régime politique britannique, ce n'est pas sans amusement — et émotion — que je me souviens de devoir à Sylvère mes premières notions sur le « modèle de Westminster ». Je me rappelle très bien la petite brochure éditée chez Macmillan que j'ai potassée avec plaisir (il y en avait une également concernant l'appareil judiciaire et l'enseignement) et que j'ai gardée longtemps. Elle était pourtant bien formelle et sommaire !

L'année suivante (1951-1952) donna une place de choix à la littérature où le rôle de Louis Bonnerot était, par la force des choses, plus important. Comme il était impossible aux deux professeurs de traiter chaque année les cinq ou six auteurs qui étaient au programme, on nous avait recommandé, l'année précédente, de suivre le cours sur les *Lyrical Ballads* de Wordsworth à propos duquel Louis Bonnerot était intarissable. Il était également chargé du cours sur l'inévitable pièce de Shakespeare : *Othello*, cette année-là. Sylvère, pour sa part, traita de *The Ordeal of Richard Feverel* de Meredith ainsi que de *Tom Jones* de Fielding. Bien que j'aie pris beaucoup de plaisir à lire ces ouvrages, ces cours m'ont laissé moins de souvenirs que ceux de l'année précédente.

Deux événements notables ont pourtant marqué l'année 1951-1952 ; le premier, en octobre, avec la nomination d'une chargée de cours d'américain — Monique Parent, plus tard Monique Frazee —, nomination qui rendait possible la création du certificat de littérature et civilisation américaines qui n'existait pas encore à Caen et qui tombait à point pour me permettre, ainsi qu'aux camarades de la même année que moi, de compléter notre licence sans sortir de l'enseignement de l'anglais (en juin, encore, dans l'ignorance de cette nouvelle possibilité, je m'étais résigné à préparer le certificat de Latin, l'un des choix possibles pour

terminer la licence d'enseignement) ; le deuxième événement, que je situe avant Pâques 1952, fut la nouvelle de la soutenance de thèse de Sylvère, que Louis Bonnerot nous annonça solennellement la semaine suivante.

Cette nouvelle nous remplit d'enthousiasme ; fort conscients de tout ce que nous devons à Sylvère, nous décidâmes d'organiser une petite fête en son honneur. Entre autres choses, certains d'entre nous — dont je fus —, conseillés, je crois, par Monique Parent, jouèrent une scène de *The Importance of Being Earnest*, la célèbre scène où le héros découvre à sa future belle-mère sa véritable identité d'enfant trouvé dans une consigne de gare. À cette occasion, je rencontrai pour la première fois Annie Monod, jeune mère de famille de moins de trente ans, également brillante angliciste (mais je ne le sus que plus tard). Comme, à leur arrivée, nous n'avions pas manqué d'entonner : « For he's a jolly good fellow », Sylvère aurait dit en aparté à Annie : « Et toi, qu'en penses-tu ? ». Une telle remarque était bien dans sa manière. Nous nous amusâmes beaucoup au cours de cette fête quasi familiale ; Sylvère et Annie eurent l'air heureux (je crois bien que je n'en ai jamais reparlé avec eux), mais ils ont dû penser que nous avions encore des progrès à faire dans le maniement et la prononciation de l'anglais !

À cette époque, il était quasi obligatoire, pour les étudiants en langues, de passer une année scolaire, avant d'aborder les concours, comme assistant de français dans une école secondaire ou comme lecteur dans une université du Royaume-Uni. Le nombre des étudiants anglicistes de France et de Navarre étant limité et l'enseignement du français étant plus systématique que maintenant dans les *grammar schools*, il était assez facile de décrocher un poste d'assistant, même lorsqu'on n'avait pas tout à fait terminé sa licence. Les postes de lecteur étaient forcément plus rares et, en outre, exigeaient une licence complète. Toutefois, en vertu de l'accord de *fellowship* entre les universités de Caen et d'Édimbourg, mis en place après la guerre sous l'impulsion du professeur John Orr, chef du département de français, le département d'anglais de Caen disposait chaque année de quatre postes de lecteurs, librement choisis par nos professeurs. Ayant terminé ma licence en juin, j'eus la chance de figurer parmi eux.

Mais Sylvère n'en avait pas fini avec moi, car c'est à lui que je demandai de diriger le mémoire (pour le diplôme d'études supérieures, remplacé depuis par la maîtrise) que je devais préparer pendant mon année de lecteur. Sur sa proposition, je choisis un sujet qui convenait tout à

fait à mon penchant pour la civilisation : « The problem of Justice in G. B. Shaw's plays ». Ce sujet impliquait surtout une lecture attentive des pièces étudiées (et de leurs préfaces), qui allaient des premières œuvres à *Saint Joan* (inclusivement, cela allait de soi) ce qui faisait une bonne quinzaine de pièces à étudier. Je m'y lançai avec ardeur. Malgré la distance (je restai en Grande-Bretagne, à la fois pour les vacances de Noël et celles de Pâques, le courrier, qui fonctionnait d'ailleurs remarquablement bien, était donc notre seul lien), je me sentis néanmoins bien dirigé. Vers décembre, j'envoyai un plan détaillé pour lequel je reçus, presque par retour, une longue lettre de commentaires sur le fond et de conseils sur la forme. Deux mois plus tard, les deux premiers chapitres rédigés furent approuvés sans problèmes. Les choses se gâtèrent quelque peu en fin de parcours. Pour une soutenance fin juin, il fallait que le mémoire fût envoyé au correcteur au plus tard pour la rentrée de Pâques en France. Soucieux d'avoir l'esprit tranquille pour aller crapahuter dans le Lake District avec un de mes amis de Cherbourg qui était assistant en Angleterre, je m'empressai de l'envoyer dès qu'il fut achevé ; il arriva donc en avance et poursuivit Sylvère jusque dans sa maison de vacances, « alourdissant ainsi les bagages du retour » ne put-il s'empêcher de remarquer. Premier mauvais point pour moi, donc. Mais il y en eut deux autres, plus graves. Ma *landlady* (j'étais en effet logé avec quelques autres étudiants écossais dans des *digs*), dans un louable souci de me faire faire des économies, avait insisté pour taper elle-même ce travail d'une centaine de pages. Le résultat a été une présentation générale médiocre, un texte trop serré et bon nombre de coquilles, même si, par ailleurs, elle m'avait aidé à corriger diverses erreurs de style. Bref, je me fis dire que j'aurais dû prendre le temps de relire correctement mon travail. En outre, dans ma lettre d'envoi, je confiai à Sylvère que le professeur Orr m'avait demandé — ce que j'avais accepté — de rester à Édimbourg pour une deuxième année ; il aimait, en effet, qu'un des six lecteurs (quatre Caennais, deux Parisiens, à l'époque) reste l'année suivante pour servir de mentor aux nouveaux venus. Sylvère, y voyant sans doute un signe de relâchement de ma part (comme ma famille d'ailleurs), prit cette nouvelle très mal. L'accumulation de ces mauvais points — notamment le dernier — me valut une lettre très raide de la part de Sylvère. Cette lettre me remplit de confusion et je craignis le pire pour ma soutenance ; mais, en juin, Sylvère avait oublié son agacement initial ; l'oral se passa mieux que prévu et j'obtins finalement, mais de justesse, la mention Bien !

Au retour définitif d'Édimbourg, en 1954, je ne revins que quelques mois à Caen. Louis Bonnerot avait déjà été élu à la Sorbonne, je crois, et Sylvère était le principal responsable de l'enseignement de l'anglais, qui avait pris rapidement de l'extension, ne serait-ce que par le nombre des étudiants et des enseignants et parce qu'on commençait à y préparer sérieusement le Capes et l'agrégation.

C'est dans le courant de l'année 1955 que fut inaugurée la nouvelle université, première université française reconstruite sur un site nouveau, grâce aux crédits des dommages de guerre, et plutôt mieux finie que les autres. Par sa présence permanente à Caen — dès 1949, il s'y était installé avec sa famille — Sylvère a été intimement associé à la renaissance de cette université. Pourtant, lorsque, bien plus tard, je tentai d'évoquer cette période, qui personnellement m'est chère, il n'en parlait, me semble-t-il, qu'avec beaucoup de réticence. De toute évidence, une page pourtant longue de sa vie, était définitivement tournée.

Sylvère Monod et la Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes

Jean-Claude AMALRIC

(L'un des Présidents d'honneur de la SFEVE)

Dans les années 1970 se sont créés des groupes de chercheurs intéressés par une période donnée de la littérature et de la civilisation anglaises. En 1970 s'est constitué le Centre d'Études et de Recherches Victoriennes et Édouardiennes de l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Dirigé par le signataire de ces lignes, il comptait une dizaine de chercheurs travaillant sur divers aspects de cette période. À peu près à la même époque, des équipes victoriennes se sont formées à Lille autour de Pierre Coustillas, à Lyon autour de Paul Veyriras, à Caen et dans quelques autres universités de Paris et de province. Bientôt le besoin s'est fait sentir d'une société de spécialistes qui permettrait la mise en commun des résultats des recherches, l'organisation de rencontres périodiques facilitant les échanges entre collègues et les contacts avec la recherche britannique ou américaine dans ce domaine, la création d'un inventaire des thèses en cours et la publication des travaux ou articles.

Sous l'impulsion des Centres de Montpellier, de Lille, de Lyon, avec l'appui de Sylvère Monod, et après une large consultation des diverses universités françaises, la Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes vit le jour en 1976. Le Professeur Raymond Las Vergnas en accepta la présidence d'honneur. Les principaux responsables se mirent immédiatement d'accord pour demander à leur maître et ami Sylvère Monod de prendre la présidence de cette société. Qui mieux que

le grand spécialiste et traducteur de Dickens et de Conrad pouvait présider aux destinées de cette association? Sylvère Monod accepta avec enthousiasme et, avec son efficacité souriante et son humour, s'employa à développer l'entreprise. Qu'il s'agisse de sa participation assidue aux débats et communications, de l'organisation des premiers Colloques, des relations avec le British Council pour l'invitation de conférenciers anglais, ou d'autres tâches plus modestes mais indispensables, Sylvère Monod déploya au cours des années une infatigable activité. Les trois vice-présidents, Jean-Claude Amalric, Pierre Coustillas et Paul Veyriras, le secrétaire et le trésorier, Jean-Pierre Vernier et François Lombard (le premier trop tôt disparu, le second éloigné de l'université par la maladie) pourraient, ou auraient pu, témoigner de l'aide apportée, de la rapidité de la réponse aux lettres (que les courriels n'avaient pas encore remplacées!), des conseils avisés et du soutien sans faille de Sylvère Monod.

Il fallait à cette Société une structure pour publier les Actes de ses Colloques ou une revue pour prendre en charge cette publication. Les *Cahiers Victoriens & Édouardiens*, que le Centre de Montpellier avait fondés en 1973, publièrent certains de ces Actes ainsi que la revue *Confluents* de Lyon et les *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*. Les *Cahiers Victoriens & Édouardiens*, resserrant leurs liens avec la SFEVE, publièrent désormais tous les deux ans un numéro entièrement consacré aux Actes, ainsi qu'un « Bulletin de la SFEVE » dans chaque numéro. Là encore, notre premier président fut un membre important du Comité de lecture des Cahiers et de celui de la SFEVE, chargés d'accepter les communications aux Colloques et les articles susceptibles d'être publiés dans les Actes.

Sylvère Monod n'a jamais abandonné la SFEVE. Devenu à son tour Président d'honneur, il participa jusqu'à un âge avancé aux Colloques et aux Assemblées générales où ses jeunes collègues étaient heureux de le rencontrer. Tous les spécialistes de la période lui sont reconnaissants et n'oublieront pas tout ce qu'il a apporté à cette Société.

Articles sur Dickens

Abstracts

Alain BARRAT

George Henry Lewes and Psychology: a contribution to an emerging science

Lewes's interest in science eventually led him to set up a psychological theory. Since he believed its data were biological as well as sociological, he maintained psychology had to be classified among the positive sciences. He set up a method based on experiment, but also resorting to introspection, owing to the specific nature of man. He saw psychic life as a global function of the organism including conscious and unconscious phenomena. He was thus negating the dominant interpretations of the human mind. The idealistic context in which he put forward his novel conceptions temporarily obscured his significant contribution to modern psychology. George Eliot generally found in Lewes's psychological views a confirmation of the implied conception of human nature she represented in her fiction.

Claire BAZIN

Jane Eyre: A Story of Stools

Jane, the plain, poor orphan, in the care of a wicked "step-aunt", is but another Cinderella or Ugly Duckling. For having dared to rebel against the tyranny of her bullying cousin John Reed, she is locked up in the red room, an enclosed, mortiferous place, where she experiences a psychological seism, akin to a fit of madness, as the whole room turns into a terrifying enemy. It is only the stool that seems to offer her a stable refuge. John Reed anticipates the character of Brocklehurst, the head of the Lowood Institution, who exhibits Jane on a stool in front of the whole classroom. However, thanks to Jane's own courage and Helen Burns's help, the "pedestal of infamy" metamorphoses into a throne.

These two scenes illustrate two stages in Jane's life, while revealing some versions of her self which she will have to deny: "Jane has to learn how not to be". The self is to be built geographically and each new place contributes to the *Bildung*. Jane must no longer be "out of herself, but with herself as herself" in the harmonious balance for which she has always yearned.

Laurent BURY

Dickens and *Cadavre Exquis*: about some Christmas Numbers of *All the Year Round*

Through a close scrutiny of the Christmas Numbers published in 1861, 1862 and 1863 by *All the Year Round*, this paper argues that posterity was wrong to forget all the non-Dickensian texts included in those collective Numbers. Even though all contributors were not as talented as Wilkie Collins or Elizabeth Gaskell, the heterogeneous juxtaposition which characterized those Christmas Numbers is typical of Victorian aesthetics, and perhaps more specifically of the 1860s, a decade which saw the triumph of Collins's sensation novels, with their multiple narrators.

Marie-Françoise CACHIN

The Victorian Novel in Hachette Series in the XIXth Century

Following the model of British railway libraries, the French publisher Louis Hachette created several popular series such as the famous Bibliothèque des chemins de fer launched in 1856. Focusing on the Bibliothèque des Meilleurs Romans étrangers, a series devoted to foreign literature, this paper examines its catalogues over the period 1860-1900 in order to find out which of the Victorian novelists were thus proposed in translation to French readers of the time. It analyses the development and the evolution of this series so as to try and define Hachette's publishing policy as regards British Victorian fiction.

Marianne CAMUS

Pip or How to become a man

The question of the construction of masculinity is at the heart of Dickens's *Bildungsromans*, especially *Great Expectations*. Pip is indeed faced with a definition of masculinity that is not only rapidly changing but also rapidly settling into instability. *Great Expectations* explores the different and conflicting acceptations of the word to which his fatherless hero is confronted at this particular point in history when the old feudal world is giving way to a new industrial one.

The novel also exposes the inadequacy of the models offered to Pip, whether it is the father figure or that of the mentor. But above all, it questions in a discreet but persistent way the rigidity of the gender definitions of the Victorian era, here as far as masculinity is concerned, creating a protagonist that in many ways foreshadows those of many twentieth-century novels.

Jacqueline CLAIS-GIRARD

Tempus tacendi, tempus loquendi

After the popular outcry caused by the restoration of the hierarchy in England, John Henry Newman felt that the time had come for the Catholics to speak out and take up the case for their Church. Not only do his lectures of 1851 give a vivid picture of the intense anti-catholic feeling of the Victorian Age, they also paint a satirical portrait of the English Protestant with a view to weaning him from his traditional prejudices.

These lectures, so different from Newman's other productions, mark the turning of the tide, the beginning of a change in attitude towards Catholicism which will be turned to good account in the ensuing decades.

Marie-Amélie COSTE

Transparency and Mystery of Dickens's characters

The identity of Dickens's characters is not easily determined. It requires determining the features that characterise them as unique beings. But it involves solving the problem of the correspondence between a character's appearance and his inner self. The answer appears at first easy to find: a character is what he seems. Dickensian characters seem to be nothing but a surface and their thoughts can be read on their faces. But they are not so easy to know as one might think, as Dickens's ambiguous relationship with physiognomy reveals. On the one hand he endorses this science, fashionable in the 19th century, according to which an individual's physical attributes are an index of his character; but he also denounces its excessive nature. The physical signs are interpreted by a fallible observer; besides nature can err and present a discrepancy between body and character. In fact, the character's air gives a better idea of what his personality is. But it is not easy to define. It gives meaning to the body without really being part of it, like a kind of aura. However a character's air cannot prove his personality. Individuals only reveal that their real selves are a secret to others. What is perceptible on the surface is superficial, so that a character's identity is very precarious, easily transformed as soon as some extrinsic factors are changed. The character's inner depth seems unfathomable; yet it cannot be left unexplored for fear of making the personal impersonal and thus stretch the concept of person to its limit.

Clotilde DE STASIO

The Bard of Portsmouth? Dickens, Shakespeare and the Canon of English Literature

This essay explores whether it makes sense to consider Dickens as a canonic writer and illustrates the way twentieth-century critics have dealt with the issue of placing Dickens firmly in the Canon of English Literature. The main strategy has been to connect him with Shakespeare by emphasizing his life-long interest in the theatre, the theatre theme in his novels and the pervasive Shakespearean influence on them. As a result Dickens's great popularity and his creative exuberance is no longer seen as an obstacle to his canonization. Besides, his mastery of the English language and his exceptional creativity regarding characters appear to grant him a place of eminence in the canon, side by side with Shakespeare. However, scholars, like Steve Connor and John Glavin, are right when they warn against the risk of turning a buoyant and multifaceted author into an iconic figure.

Françoise DUPEYRON-LAFAY

"The romantic side of familiar things": The Grotesque and Fantasy in *The Old Curiosity Shop* (1841)

Dickens, often categorized as a "romantic realist"—and he himself admitted in his preface to *Bleak House* (1853) that he wanted to depict the "romantic side of familiar things"—was fond of strange and transient images, of magic lantern and puppet shows, and of the grotesque, all of which are particularly salient features in *The Old Curiosity Shop* which involves a new approach to optics, a new vision of the real, resting on altered perspective et proportions, and on particularly elaborate narrative and stylistic techniques. Dickens's tragi-comic conception of life presents the same ambivalence as that of the grotesque itself (which has much to do with *the uncanny* as Freud defined it in his famous 1919 essay), precariously balanced between laughter and horror, and crystallized by the protean, gargoyle-like figure of Quilp in *The Old Curiosity Shop*. As Wolfgang Kayser writes in *The Grotesque in Art and Literature* (1957): "The comic innocuously annihilates greatness and dignity, especially if they are wrongly assumed. It effects the annihilation by placing us on the secure level of reality. The grotesque totally destroys the order and deprives us of our foothold." (59) The grotesque aims at revealing the essential truth of the world through disruption, distortion, anamorphosis but paradoxically, it has a creative, corrective or even healing function. Short term, the effect is a fantastic one, as the reality thus represented becomes derealized, but long term, by erasing traditional boundaries and renegotiating them through new combinations, the grotesque remaps and redefines the world, restoring a meaning that had been obscured, and, in the case of Dickens, seeking to right wrongs. In his novels, it

has a satirical and ethical mission, conveying a critical vision of society as inhuman and dehumanized, reifying men or reducing them to the level of puppets or automata. But the attack is not a frontal and explicit one—on the contrary it is effected with non discursive tools borrowed from the visual sphere.

Annie ESCURET

Madame Homais: Sylvère Monod's Homage to Gustave Flaubert's Madame Bovary

In 1988 Sylvère Monod published a novel, *Madame Homais*, which is a fascinating rewriting of Gustave Flaubert's seminal novel, *Madame Bovary*, published in 1856. This recycling or rewriting is quite humorous because Monod's novel is devoted to one of the minor characters, Madame Homais, who was deemed (in Flaubert's novel) to be as boring as a cow. Monod does not share this bias and turns a so-called "white page" (Marie Leblanc) into a writer who falls in love with Flaubert's style and decides to "write back" to Flaubert. Many pages are devoted to her different readings which free her from her past through a process of self-exploration and self-creation whereas in Flaubert's novel, Emma Bovary takes her own life partly because she has been poisoned by the ideals of romantic literature.

Jacqueline FROMONOT

Behind the Scenes: Lifted Veils in the Two Versions of *Barry Lyndon* by W. M. Thackeray

The Luck of Barry Lyndon appeared serially in *Fraser's Magazine* in 1844. It is an autobiography allegedly written by Barry Lyndon, an ageing adventurer who confesses to a past life of deceit and lifts the veil on unpalatable truths about human nature, denouncing a society based on appearances. The selected anti-heroic and anti-romantic stance was to be fully developed by Thackeray in *Vanity Fair*.

The narrator's apparent truthfulness is, however, challenged by the commentaries of George Savage Fitzboodle, the so-called editor of these memoirs, and Oliver York, the fictitious editor of *Fraser's*. Their recurrent contrapuntal interventions through bulky footnotes are meant to reveal the actual truth behind the deceptive first-person narrative, and therefore question the narrator's reliability. Thackeray chose to tap on the eighteenth-century convention by introducing a fictitious editor in order to shift viewpoints and explore the concept of fictional truth, thus creating an original, playful dialogic narrative.

Yet, the text was substantially revised for publication in book form by 1856. Thackeray altered the title to *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* and, more significantly, stripped it of the editors' subversively undercutting commentaries.

In this new, modernised version, much is left for the readers to interpret in their quest for the ultimate truth about the adventurer.

Goulven GUILCHER

Visiting Paris with Charles Dickens Junior as a guide

Dickens's Dictionary of Paris, An Unconventional Handbook is the last in a series of three similar guides, the previous titles covering London, and the Thames. This concise, unexpensive and original book was edited by Charles Dickens Junior. The following paper is an attempt at discovering some of the most interesting entries of a guidebook published around 1885 in a crowded market with an emphasis on social aspects and the poor.

Evelyne HANQUART-TURNER

From Thomson to Kipling: "The City of Dreadful Night"

The paper attempts a comparative study of the poem and the short story, since from the start the inverted commas of Kipling's title draw attention to the intertextuality of his fiction.

After stressing the correspondences in structure, development, tropes and imagery, the paper contends that despite these similarities and echoes, the purpose of the story differs significantly from the original poem. Passing from the fantastic to the ultra-realist the craft of the writer completely alters the gist of the story. It clearly brings out the fact that, beyond the obvious technical discrepancies, the fiction writer's aim was fundamentally different from the poet's. Kipling did not really intend to express the same deep, general and somewhat abstract, *Angst* of the Victorian age embodied in the chronotope of the City, but rather to point to another specific aspect of the Victorian predicament due to the colonial situation, in which the City is the instrument of the pains and sacrifices of exile.

Michael HOLLINGTON

Diogenes, Dumkins: Status, "Status Anxiety," and Humiliation in *Pickwick Papers*

This essay borrows the concept of "status anxiety" from Alain de Botton in order to enlarge and adapt it so as to reflect critically on *Pickwick Papers*, adding perspectives drawn from Sylvère Monod's own writings on Dickens. Its focus is on the comedy of humiliation which plays such an important role in

the novel, which even sounds a few tragic notes connected with loss of status and dignity in its prison scenes. Mr Pickwick himself, and even more, Sam Weller, are shown to stand out from the rest of the characters of the novel through a philosophic calm in the face of humiliation, expressing itself in Sam in hilarious comedy about status.

Christine HUGUET

The Art of Anagogical Closure in *David Copperfield*

The definitive title of Dickens's first full-blown attempt at a fiction of the self speaks for itself: in his rejection of conclusion in favour of suspension Dickens manifests his heightened awareness of Time, both the condition of resurrection and the price to pay for being born. His revisiting of the tradition of hero limitation inherited from picaresque literature entails a representation of Time made flesh. This paper aims to examine how in the four "Retrospects" apocalyptic allegory is raised to anagogy and a moment of infinite, if cruel, knowledge is reached. In allowing his triumphant but chastened hero the right to see forward to the end of times, Dickens interestingly looks forward both to Proustian concern with voluntary memory and inspired perception, and to the theory of "the Aleph" as applied to fiction by Jorge Luis Borgès in his 1962 story of the same name.

Nathalie JAECK

The Strange Case of Dr Dickens and Mr Dick: 'I hazard the guess that Dickens's text is not truly one but two'

In this paper, I analyse the ways in which Dickens's text constantly endeavours to play the role of a self-virus. On the one hand, Dickens created a very efficient and closed textual system, a literary authoritative and paradigmatic model for realism. But on the other hand, he seemed to be eager to dismember his own beautifully smooth textual machine, to bring in intimate contradiction, and to settle decisively in such tension between organic coherence and temptations to spring leaks: he cultivated both closure and escape, both systematic power and a taste for resistance. In *David Copperfield*, such tension is unexpectedly materialised by a kind of narrative fight between Dickens's classical first-person narrator, and extravagant Mr Dick, a professional writer of kinds, who proposes an unassuming, underground narrative alternative. By allowing dissident Mr Dick to compete with the official narrator, to come up with his kite-text that meticulously contradicts every literary position of realism, Dickens experiments with a text-to-come, he explores still virgin literary territories.

Alain JUMEAU

Figures of the artist in George Eliot's *Daniel Deronda*

Like her famous admirer Marcel Proust, George Eliot did not think that a writer's private life could be used as a key to his works. Being a modern artist, she wanted to free her fiction from the myth of the tyranny of the almighty author forever controlling his work. However, this does not mean that she kept completely aloof from her fiction. This article on *Daniel Deronda* (1876), her last and most sophisticated novel, proposes to focus on three possible "figures" of the artist: Mrs Arrowpoint, the woman of letters; Herr Klesmer, the musical genius; and the Alcharisi, the mute singer. All these figures have much to tell us—obliquely, and even at times comically—about George Eliot's artistic values, and also about her desires, phantasms and fears.

Catherine LANONE

The Fearful Wilderness: Charles Dickens, Cannibalism and *The Frozen Deep*

When John Franklin left for the Arctic in 1845, he appeared to embody Englishness at its best, as he seemed bound to conquer the ice and find the North-West passage at last; but when in 1854 John Rae brought back the news that not only had all the members of the expedition died, but they also appeared to have been driven to the last extremity, cannibalism, his tale caused public outrage. Charles Dickens challenged Rae's story in *Household Words*, desperately trying to stabilize the boundary between self and other, the civilized man and the savage, heroism and disaster. Dickens's misplaced anger reveals his deep anxiety before a shattering blurring of boundaries. He tried to dispel the threat of cannibalism by writing (and performing) with Wilkie Collins an Arctic melodrama entitled *The Frozen Deep*. Interestingly enough, though, far from being laid to rest, the spectre of cannibalism surfaces in his later fiction, especially *A Tale of Two Cities* and *Great Expectations*, shifting from the crude depiction of the bloodthirsty French revolution to a disenchanting view of a deceptive England, where society breeds dreams and delusions, all the better to crush and devour the dreamer.

Claude MAISONNAT

The Problematic confessional voice in *Youth*

Youth marks the first appearance of the figure of Marlow as a narrative agent in Conrad's fiction, it therefore seemed relevant to examine the way in which he plays his role. Close textual reading based on the study of Conrad's handling of voices shows how he managed to transform what purported to be the narration of an adventure into the adventure of a narration. *Youth* is not merely

the straightforward and nostalgic paean to youth it is sometimes made out to be, but Conrad's narrative strategy—which turns out to be more complex than meets the eye—endows it with an unmistakable metafictional dimension which is at the same time an exploration of how language can attempt to circle around the core of silence that lies at the heart of all literary creation.

Josiane PACCAUD-HUGUET

The Secret Agent, or the Rule of the Simulacrum

This article deals with the simulacrum, an image in the likeness of an actual experience, in Conrad's novel whose starting point was an article in the press about a theatrical anarchist attempt against Greenwich Observatory, the symbol of Science. Accused of indecency at the time of its publication, *The Secret Agent* lays bare the presence of a destructive force at the heart of the Western world, alongside the collusion between the ideology of scientific progress and anarchism: both share the same passion for the real thing, with the culture of death in the background. The dark amorphous substance of Conrad's London, the general paralysis of the gaze and the voice, stand for the decomposition of a whole society's symbolic fictions, reduced to perverse manipulations at the hands of ferocious political and domestic fathers. Conrad opposes male ostentatious activity to the truly ethical, secret act which is on the side of the feminine. After the collapse of the order of the simulacrum, Winnie Verloc, to whom the book is dedicated, emerges as the truly tragic heroine whose *hubris* is no other than the excessive ability to compassion. But this is a modern of the absurd: there is no cause to the sacrifice of a child or to the suicide of Winnie Verloc. Consequently there will be no cathartic purgation of her passion but on the contrary a process of literary transference: Winnie becomes, like her predecessors Kurtz or Lord Jim, the enigmatic figure which gives the novel its voiceprint, its darkly luminous tonality.

Annie RAMEL

"Pocket-handkerchiefs out!": Empty Pockets or Full Pockets in Great Expectations

The story of *Great Expectations* is no bigger than a pocket-handkerchief: the starting-point is a scene in which a hungry man empties Pip's pockets to find a morsel of food. Meanwhile, Pip's "little brothers" lie with their hands in their trouser-pockets, united with their mother in a tomb which is also a womb. In death the pocket is full. But to be born one has to tumble out of the maternal pocket. To tumble or not to tumble, that is the question around which the narrative revolves. Handkerchiefs sometimes fall off pockets, or are used as instruments in rituals that ensure the triumph of a typically Victorian hypocrisy.

Then the handkerchief is a tissue of lies, whose aim is to cover the real with the veil of semblances. For life to prevail over death, the pocket-handkerchiefs will have to be torn up, and Pip will have to lose a *letter* he had put in his pocket—while Compeyson is “tumbling on the tides, dead”, his pocket full of *letters*. Pip is then able to follow his “road of life”, for his pocket is empty: the only treasure he will inherit is the treasure of signifiers—a patrimony that cannot be pocketed by any man.

Hubert TEYSSANDIER

“Invitus invitam”: The presence/absence of Berenice in *Daniel Deronda* by George Eliot

The Jewess princess Berenice appears in the text of *Daniel Deronda* (chapter 7) as the central figure in a series of paintings on which Hans Meyrick is working, referring to it in Deronda’s presence as “my immortal Berenice series”. The model for Meyrick’s Berenice is, ironically, Mirah, who, except that she is also Jewish, can hardly be related either to the historical Berenice (who appears in Suetonius) or to Racine’s tragic heroine. As this article tries to show, there is however a Berenice figure in the novel, Gwendolen Harleth, together with a Titus figure, Daniel Deronda. They are drawn towards each other in the opening pages of the novel, and meet again recurrently, although they remain “two disjointed figures” (Barthes). Daniel Deronda has met Mirah when he first catches sight of Gwendolen at the Leubronn casino, and he cannot think of sacrificing his historical and spiritual role in Jewish history to his dubious love for the English girl. Ultimately Gwendolen and Daniel have to go their separate ways—“‘invitus invitam’ as Suetonius hath it”, and Deronda, after he has married Mirah, goes East with her to devote himself to the Jewish cause. Jews and non-Jews, East and West have been made to swap places, but as in Racine’s tragedy, the protagonists are separated by a tragic rift, while the novel itself is organized around a structural rift, which divides and relates its scenes of English life and its scenes of Jewish life.

Yann THOLONIAT

“Calculated Outbursts”: exploding the concept of character in Joseph Conrad’s *Under Western Eyes*

This essay addresses the self-contradicting processes in the fleshing out of the characters in Joseph Conrad’s *Under Western Eyes* (1911). Written after *The Secret Agent* (1907), where Joseph Conrad explores the underworld of London anarchists, *Under Western Eyes* goes one step further in the paradoxical *tour de force* which consists in building up characters whose secret side is really the

core of their psychology: these characters evolve in a world which is fundamentally cynical, hard, ruthless, and where double-agents kill for both camps without compunction, given that “all secret revolutionary action [is] based upon folly, self-deception, and lies.” Not being what they seem to be, and not looking what they actually are, they undermine the logic of nineteenth-century characterization in realist novels. In *Under Western Eyes* the phenomenon reaches a new dimension in that the “Flaubertian” construction of characters goes hand in hand with the systematic undermining of the elements which have been foregrounded to delineate them. The paradoxical logic of characters in *Under Western Eyes* is particularly dramatized in a series of explosions.

Nathalie VANFASSE

“A large connection in the fancy goods way”: Business in Charles Dickens's *Uncommercial Traveller* (1860)

At a time when the Victorians were much preoccupied with business, trade and money-making, Dickens paradoxically or maybe provocatively praised “uncommercial traveling”. How did he define this un-businesslike activity and why did he feel the need to extol it? His *Uncommercial Traveller* did at any rate enable him to earn a living as a writer, thus entering the “cash-nexus” in spite of its content, which leads us to wonder how such idle considerations could interest business-minded Victorian readers. From “Arcadian London” in summer, to Mormon emigrants, old pensioners in an alms-house, churches, graveyards and old stage coaching houses, this paper will first analyse what Dickens meant by the “general line of business” of uncommercial travelling. It will then study the reasons for his interest in this non-profit-making activity, before measuring the impact of these articles on Victorian readers.

The Bard of Portsmouth? Dickens, Shakespeare and the canon of English Literature

Clotilde DE STASIO
(*Université of Milan*)

“Dickens is firmly established in the canon of English classics” (Kennedy 2001: 107). The statement is absolutely true at present, but only fifty years ago the position of Dickens in the canon was not so firmly established. According to George Levine “throughout the 1950s there was a kind of crisis of Dickens criticism, everyone referring to his genius but few finding the formal grounds that seemed essential for canonization” (Levine 1992: 138). This difficulty is apparent in Leavis’s attitude towards Dickens in *The Great Tradition*: the “genius of the writer” is acknowledged but the fact that he was “a popular entertainer” makes his position among the classics shaky. Twentieth-Century critics seemed to have the same problem with Dickens as Seventeenth- and Eighteenth-century critics had with Shakespeare: they considered him a genius, but could not rank him among the classics. Not surprisingly Dickens has been compared to Shakespeare every time there has been an attempt at reevaluating him critically or at placing him in the Canon of English Literature. Leavis himself likened Dickens to Shakespeare both when he was reassessing *Hard Times* as the only novel to be included in the “Great Tradition” and when he was reassessing the whole of Dickens’s work in *Dickens the Novelist*: “he may be seen surely as the Shakespeare of the Novel” (1979: xi), he says, and adds that “in the Victorian Age the poetic

strength of the English language goes into the novel, and that the great novelists are the successors of Shakespeare" (29). Actually, there had already been an attempt by one of the contributors to *Scrutiny* to reevaluate Dickens by contrasting him with Shakespeare: Dickens's genius had been defined by R. C. Churchill as "essentially dramatic" (1963: 359) and the novelist's debt towards the tradition of the English theatre and Shakespeare in particular had been constantly pointed out.

In the 1960s John Gross could affirm that it had become "a commonplace to bracket him with Shakespeare", but was worried that the parallel could turn into a disadvantage for the novelist. It could imply Dickens's inferiority while the critic is convinced that "Dickens is ultimately the most grown-up of the great Victorians" (1962: xvi). In spite of Gross's protest, critics have gone on comparing the two "geniuses" and finding in Dickens most of the qualities that are ascribed to Shakespeare: "originality", "a flexible language", a brilliant creativity especially as regards characters: "Pickwick, Mrs Gamp, Quilp, and Oliver Twist—writes Barbara Hardy—can stand as models or reminders of his own genius . . . Their ancestors are Falstaff, Lady Macbeth, Iago, and Hamlet" (1983: 7). The "creative mastery of the living English language" appears to John Speirs (1971: 288) the main link between the two writers—or the two poets, as he tends to consider them. The Arnoldian prejudice against the novel seems to be still strong with him and the only way he finds to give dignity to the Victorian novelists is to show their indebtedness to the Romantic poets as mediators between them and Shakespeare (11-12). Speirs seems well aware of the "Great Tradition" envisaged by Leavis and alongside of Dickens he mentions George Eliot, Henry James, Joseph Conrad. Dickens, however, appears as the main case in his argument about the novelists' affinity with the poets and above all with Shakespeare. He quotes extensively from *Little Dorrit* to demonstrate the poetical quality of Dickens's language and the Shakespearean inheritance: the "exuberant imagination", "the imaginative and fanciful exuberance" are the qualities that most seem to him to connect Dickens with the Romantics and the Bard and give him a place in the Pantheon of English writers (292-93).

In fact, according to Steve Connor, who has given a brief but forceful survey of Dickens criticism in his introduction to a Longman critical reader, it is the extravagance in the handling of language, characters, situations, plots that has "proved a recurrent source of trouble for criticism from the nineteenth century onwards" (1996: 1). Therefore the

scholars' constant and strenuous effort since Leavis has been to see Dickens's exuberance and energy no longer as out of control but rather as balanced by craftsmanship and design: in Leavis's words "the creative exuberance is controlled by a profound inspiration that informs, directs and limits" (Connor 1996: 9) The comparison with Shakespeare has helped and still helps to overcome the initial difficulty. In the early 1990s in a brief introduction to his survey of recent transpositions from Dickens's novels, Kenneth R. Ireland designates Dickens as a precursor, together with Joyce, of the contemporary novel and finds it significant that both Shaw and Leavis compare him with Shakespeare (1992: 45). A few years later Graham Smith's *Charles Dickens: A Literary Life* came out: as hinted by the title the anxiety of influence is one of the major themes in a biography that is not concerned so much with the facts of the author's life as with his literary commitment. It is hardly surprising therefore that both the chapter on Dickens's readings and the one dealing with his interest and involvement in the theatre and in popular entertainments, resound with Shakespeare's name and Shakespearean echoes (1996: 42, 48, 94). Not unexpectedly a whole volume comparing *Shakespeare and Dickens* was published in the same year as Smith's volume and Connor's collection of essays. The author presents her work as "a study of Shakespeare's influence upon the works of Dickens, a phenomenon that has been recognized but never explored in depth." (Gager 1996: xii). She complains that critics—Sylvère Monod is among them—have not properly acknowledged Shakespeare's influence on Dickens, and feels confident that her thorough critical analysis will reveal that Dickens's "literary indebtedness extends far beyond the occasional ornamental quotation drawn from Shakespeare" (2-3), that actually he "was steeped in Shakespeare" (18). In her survey she focuses on points of comparison which are frequently mentioned by critics, such as imagination, language, characters. She does not mention Speir, but quotes Martin Price who points at the recurrence of the term "Shakespearean" in Dickens criticism and says that "the comparison is an almost inevitable way of defining some of Dickens's powers: his effortless invention, his brilliant play of language, the scope and density of his imagined world" (7). She also quotes Harold Bloom who insists on the fact that the "imagined world" of both authors is peopled by vivid characters (8). The survey shows also that in the 1980s critics who acknowledged the connection between Shakespeare and Dickens did not feel obliged to speak of Dickens as a poet but on the contrary,

they could proclaim, as Michael Slater does in *Dickens and Women*, that Dickens is “the greatest novelist to have written in English, as Shakespeare is the greatest poet” (7).

Interestingly, in order to convey a visual idea of the connection between Dickens and Shakespeare, Gager describes and comments upon the painting by S. Luke Fieldes entitled *The Grave of Charles Dickens, Poet's Corner, Westminster Abbey*. The perspective and the play of light and lines in the painting point out the connection between the slab of Dickens's tomb on the floor and the Shakespearean monument against the wall (5) reinforcing the impression of the relevance of the connection between the two authors. The reference to the Poet's Corner is significant because, as Andrew Sanders argues in the Introduction to *The Short Oxford History of English Literature*, the tombs and monuments in the south transept of the Abbey reveal the ups and downs in the construction of the canon of English literature. Shakespeare was not buried there, but the growing bardolatry in the Eighteenth Century made it necessary to erect a monument, a mural cenotaph in his honour. Dickens, on the contrary, was buried there, the first novelist to be included among the eminent literary dead (2-3), but, as we have seen, his position in the canon of English literature was not immediately established.

Nowadays, though we cannot strictly speak of “bardolatry” in Dickens's case, we notice a tendency to turn him into a cultural icon: the more and more frequent comparisons with the Bard seem to point in this direction and also the remarks on his theatricality which can be seen as an effort at assimilating him with Shakespeare. In the early 1970s Speir only referred *en passant* to “the theatrical bent of his genius”, admitting that whole episodes of his novels “seem as if composed for performance”, but Dickens remained for him a “dramatic poet” (289). Gager goes well beyond that: in her opinion even when he was overwhelmed by his work as a novelist, “Shakespeare and the stage were never far from Dickens's mind” (102). Hers is not the only voice in favour of Dickens's theatricality. It is not unusual nowadays to find in general introductions to Dickens's work a chapter on “Dickens and the theatre” as in Allan Grant's *A Preface to Dickens* or in *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, edited by John Jordan (Glavin 2001). *Nicholas Nickleby* is repeatedly quoted as the major evidence of Dickens's interest and involvement in the theatre: according to one of his biographers, Peter Ackroyd, the novel “is written by someone whose understanding

of appearance, of gesture, of speech and of character has been very strongly influenced by his experience of acting" (1996: 299) and besides, though containing a satire of the theatre, it shows Dickens's "love and admiration for it" (300). Paul Schlicke devotes almost an entire chapter to *Nicholas Nickleby* in his study of *Dickens and Popular Entertainment*: in his opinion "the conventions of the theatre", of nineteenth-century theatre in particular, permeate the "form and characterization" in the whole text, not only in the parts dealing specifically with the theatre (1985: 49). In Schlicke's book new light is shed upon Dickens's activity as a playwright, manager and performer as strictly linked to his interest in and love for popular entertainment. According to the critic the public readings of episodes from his novels which he gave towards the end of his life "were motivated not only by the attraction of financial gain but also by the opportunity they provided for an even closer intimacy with his audience" (8). He devotes, therefore, the final chapter in his book to this subject, concluding that the readings "mark the apogee of Dickens's career as a public entertainer" (227-28). In his introduction to the World Classics edition of some of the "prompt copies" for the readings Philip Collins explains that "these were by no means mere reading-aloud of the text, but elaborate dramatic performances" (1983: x). He gives ample evidence of the enthusiastic response of the people who attended the readings and watched, almost mesmerized, the amazing performance of the novelist. Dickens had a beautiful modulated voice and great capacity for mimicry. He could also rely on the popularity of his novels for immediate success. He was "the unrivalled darling of the nation", Collins says (xiv) and also in this case the comparison with Shakespeare is inevitable: "no great author except Shakespeare had written works so manifestly destined for widespread popularity" (xvi). It is interesting to notice that Dickens's popularity is no longer seen as an obstacle to an appreciation of his works. To conclude the theme of Dickens's "theatricality" I would like to mention the *The Mystery of Charles Dickens*, a one-man play written by the critic and biographer Peter Ackroyd and performed by Simon Callow, which was a great success in London in 2000, then toured England, "returned to the West End for another triumphant run in 2002 before transferring to Broadway."¹ The actor gives voice to the biographer relating episodes of Dickens's exciting life, to the

1. The quotation is from the back cover of the Heritage Theatre video. I would also like to signal the recent publication of a study of the public readings by the outstanding Dickens critic Malcolm Andrews (2007).

novelist himself and to the characters in his novels in a performance full of pathos and *vis comica*, which is partly based on Dickens's public readings. The result is a vivid dramatization of the life, works, and personality of the novelist, nothing to compare, of course, to *Shakespeare in Love*, but leaving, all the same, the impression that Dickens, like Shakespeare, is still a source of curiosity and enthusiastic interest, and that his works are still quite popular.

Steven Connor is convinced that "The centrality of Dickens in British cultural life has had a great deal to do . . . with the use made of his work at different levels of the educational system, to mark and ritually to effect a transition from childhood to adulthood, from illiteracy to literacy, from popular to official culture" (1996: 31). As a matter of fact Leavis's criticism was not an exclusively academic achievement. One of the main aims of Leavis's and the Scrutineers' work was the teaching of literature at school. And the consequences were felt also outside Britain. A Peanuts strip shows the inattentive Piperita Patty in class giving the right answer "Charles Dickens". To her surprised schoolmate Patty explains that "If you go to school long enough, sooner or later the answer is going to be Charles Dickens". Matilda, the protagonist of the famous novel by Roald Dahl, is given by a librarian a list of formative books: not surprisingly *Oliver Twist* and *Nicholas Nickleby* are at the top of the list. When the little girl remarks that there are a lot of things she cannot understand, the librarian tells her not to worry, to relax and allow the words to "wash around" her "like music" (1989: 19).

The librarian's advice introduces the critical topic of the language of Dickens whose richness and exuberance, as I hinted in the opening, is not only seen as the main point of connection between the novelist and Shakespeare, but also the principal reason for his outstanding place in the canon of English literature. Dickens's mastery of the English language has been frequently highlighted by critics: Leavis praises Dickens's command of words and concludes that "in ease and range there is surely no greater master of English except Shakespeare (1979: 247). John Speirs, as we have already seen, marks out the mastery of the English language as the main affinity between Dickens and Shakespeare and sees in Dickens's handling of "the spoken language of the English people" the source of his "comic zest and imaginative flow" (289). Not dissimilar is the view of Norman Page, who devotes a whole chapter in his *Speech in the English Novel* to Dickens, and insists on the predominant role of colloquial English in his novels, especially in the last ones, connecting it with Dickens's passionate interest in the theatre. The compar-

ison with Shakespeare seems inevitable: “From *Pickwick* to *Our Mutual Friend* is . . . an advance in style and technique comparable to that from *Love’s Labour’s Lost* to *The Tempest*. (1973: 139). In a chapter devoted to Dickens as the author of children’s fiction, Fred Inglis finds the reason for his dominating position—“Dickens, as anyone would say, is a giant”—in the fact that he “spoke both a popular and an intellectual rhetoric”; as usual a parallel is drawn with the “Shakespearean range and depth of realization” (1981: 292-93). Barbara Hardy also sounds particularly enthusiastic about Dickens’s linguistic achievements and even in this case she evokes the Bard: “Like Shakespeare . . . he creates a flexible language for self-expression and imaginative creativity that commands admiration for its brilliance and virtuosity” (1983: 7). In her contribution to a collection of essays on “The modern English novel”, Rachel Trinket calls Dickens “the most linguistically accomplished of all nineteenth-century novelists”, and complains about the fact that this side of his art has not been sufficiently studied (1976: 40). The novelist Jeanette Winterson, who strongly believes in the fundamental importance of words in fiction, asks her readers: “Why is Dickens a great writer and Trollope hardly a writer at all?” Then she invites them to a random reading of their works in order to “compare the words and the relationships among the words”: they will find out that “Trollope does not love language, he uses it as a vehicle for story-telling” (1996: 177-78).

Trinket’s and Winterson’s remarks seem to answer the question why Dickens and not some other Victorian novelist deserves such an eminent place in the canon of English Literature. A further answer might be his exceptional creativity regarding characters. Barbara Hardy’s praise quoted at the beginning of this essay is echoed in many studies of Dickens by accomplished scholars. Comments on his characters can be found disseminated almost everywhere in criticism and in general talks. I will limit myself to a few instances which I consider particularly relevant to my argument. In 1889, the novelist and critic George Gissing devoted a whole chapter of his *Charles Dickens. A Critical Study* to “characterization” and found that Dickens’s characters embodied “the characteristic virtues, the typical shortcomings, of the homely English race”. This is the reason, he commented, why: “During at least one whole generation, Dickens, in the world of literature meant England.” (1904: 95). In fact, it was not the matter of just one generation, if almost thirty years later, in 1924, Stanley Baldwin could address the Annual Dinner of the Royal Society of St. George with these words:

Then, in no nation more than the English is there a diversified individuality. We are a people of individuals, and a people of character. You may take the writings of one of the greatest and one of the most English of writers, Charles Dickens, and you will find that practically all his characters are English. They are all different, and each of us that has gone through this world with his eyes open and his heart open, has met every one of Dickens's characters in some position or another in life. (Marzola 1999: 350-51)

It may seem a paradox that characters that have been often seen as a gallery of eccentrics¹ should be exalted as typical representatives of the English people. Gissing was convinced that Dickens's "odd characters" belonged to his age and that it would have been difficult to find any of them among the masses "dulled into uniformity" by the Education Act (1904: 13-14). Baldwin, on the contrary, believed that individuality—he does not say "eccentricity" in any case—was still the mark of the English people and that it was essential to "the preservation of the type of the race" (quoted in Marzola 1999). As Alessandra Marzola convincingly argues, in his speech Baldwin, like many twentieth-century statesmen and intellectuals, was engaged in constructing a national identity based on the idea of Englishness (1999: 87). This conservative discourse had among its contributors the Leavises and their associates and surely Shakespeare and Dickens appeared to them as having an important role as bearers of the banner of Englishness. While illustrating the qualities of concreteness, energy, matter-of-fact ordinariness that mark the typical English characters in Conrad's stories, Leavis mentions both Shakespeare and Dickens: according to him in *The Secret Agent* the "energy of vision and characterization . . . is sometimes apt to make us say 'Shakespearean' as 'Dickensian'" (241).

Steve Connor warns his readers against the danger of this kind of ideological construct: "Like the work of Shakespeare, Dickens's work absconds from or is hijacked out of the safe and manageable condition of textual embodiment, leaking outwards into ideology and mythology" (30). This sounds like a challenge for himself and his fellow scholars to find alternative ways of dealing with the Victorian author. "It was quite a mercy . . . that my son didn't turn out to be a Shakespeare",

1. Foreigners have been particularly struck by this aspect. One could mention Henry James who was annoyed by "the bundle of eccentricities" he found in every character in *Our Mutual Friend* (1865), and also Sylvère Monod who points out as a difficulty of Dickens's characterization "the excessive place held by eccentricity" (1968: 483).

Mrs Nickleby's words are prefixed to a chapter in John Glavin's book entitled *After Dickens* (1999: 83). The author, who is aware of the risks of "canon fetish" (2), envisages a new approach to Dickens's theatricality and a more dynamic and less idolizing mode of reading his works, substituting the word "interpretation" with "adaptation". It may not be a chance that only a year later, in *Other Dickens*, Robert Bowen proposes a reading of Dickens's early novels based, at least in part, on the "strangeness" of their narrative language. Bowen takes the word from Hillis Miller's *Fiction and Repetition*, but one should remember that, according to Harold Bloom, "strangeness" is the quality that distinguishes literary works belonging to the Western Canon (1994: 4). This seems also to suggest that Dickens belongs not only to the canon of English literature, but to a broader international context. There are scholars nowadays who are engaged in placing Dickens inside the European cultural milieu: many of them are French, American or English "expatriates": Anny Sadrin, John Jordan, Michael Hollington are among the most notable representatives of this trend.¹ However, while this counter discourse is going on, which seems to run parallel to what has been done about Shakespeare by John Drakakis, Terence Hawks, Jonathan Dollimore, Catherine Belsey and others (Drakakis 1985), Dickens's Englishness is still being called up as his main virtue. In the preface to a biography, presumably addressed to the common reader, Jane Smiley states with confidence that "Among English writers, Dickens's only peer in terms of general fame, worldwide literary stature, and *essential Englishness*, is William Shakespeare" (2002: v)

Works cited

- ACKROYD, Peter. (1st ed. 1990). *Dickens*. London: Minerva, 1996.
- ANDREWS, M. *Charles Dickens and his Performing Selves. Dickens and the Public Readings*. Oxford: Oxford UP, 2007.
- BOWEN, J. *Other Dickens*. Oxford: Oxford UP, 2000.
- BALDWIN, S. *On England*. London: Philip Alan 1926.

1. It is worth mentioning the volume edited by Anny Sadrin, containing the proceedings of the conference held in Dijon in 1996 with the meaningful title *Dickens, Europe and the New Worlds* (Sadrin 1999). As a kind of follow up to this conference Michael Hollington is now organizing a conference in Genoa which intends to place Dickens both in his Victorian context and in an international and contemporary perspective. Both conferences highlight Dickens's experience as a traveller and as a critic of his countrymen's sciovinism.

- BLOOM, H. *The Western Canon*. London: Macmillan, 1994.
- CHURCHILL, R. C. "Dickens, Drama and Tradition" in *Scrutiny: a Quarterly Review*, vol. X, (1941): 358-375. Cambridge; Cambridge UP.
- COLLINS, P. "Introduction". *Charles Dickens. Sykes and Nancy and Other Public Readings*. Oxford: Oxford UP, 1983.
- CONNOR, S. (ed.). *Charles Dickens*. London: Longman, 1996.
- DAHL, R. *Matilda*. London: Puffin Books, 1989. (First Ed.: 1988).
- DRAKAKIS, J. (ed.). *Alternative Shakespeares*. London: Routledge, 1985.
- GAGER, V. *Shakespeare and Dickens. The Dynamics of Influence*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- GISSING, G. (1st ed. 1898) *Charles Dickens. A Critical Study*. London: The Gresham Publishing Company, 1904.
- GLAVIN, J. *After Dickens. Reading, Adaptation and Performance*. Cambridge UP, 2001.
- GLAVIN, J. "Dickens and Theatre", *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Ed. J. Jordan. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- GRANT, A. *A Preface to Dickens*. London: Longman, 1984.
- GROSS, J. "Dickens: Some Recent Approaches" *Dickens and the Twentieth Century*. Ed. J. Gross and G. Pearson. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.
- HARDY, B. *Charles Dickens. The Writer and His Work*. Windsor: Profile Books, 1983.
- INGLIS, F. *The Promise of Happiness. Value and Meaning in Children's Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 1981.
- IRELAND, K. P. "Carry on Dickens! Dickens in the 1980s: Peter Ackroyd, Graham Swift, Salman Rushdie". *Studies in English Literature* (Tokyo), vol. 69, n. 1 (1992): 45-61.
- KENNEDY, G.A. "The Origin of the Concept of Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics". *Canons vs Culture*. Ed. J. Gorak. NY: Garland, 2001.
- LEAVIS, F. R. *The Great Tradition*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- LEAVIS, F. R. and Q. D. *Dickens the Novelist*. New Brunswick, Rutgers UP, 1979.
- LEVINE, G. "Victorian Studies" *Redrawing the Boundaries*. S. Greenblatt, G. Gunn eds., MLA, New York, 1992.
- MONOD, S. *Dickens the Novelist*. University of Oklahoma Press, 1968.
- PAGE, N. *Speech in the English Novel*. London: Longman, 1973.
- PRICE, M. "Introduction" to *Dickens. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, 1967.
- SADRIN, A. (ed.). *Dickens, Europe and the New Worlds*. London: Macmillan, 1999.
- SANDERS, A. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- SCHLICKE, P. *Dickens and Popular Entertainment*. London: Allen & Unwin, 1985.
- SLATER, M. *Dickens and Women*. Stanford: Stanford UP, 1983.

SMILEY, J. *Charles Dickens*. Viking Penguin, 2002.

SMITH, G. *Charles Dickens: A Literary Life*. London: Macmillan, 1996.

SPEIRS, J. *Poetry towards Novel*. London: Faber & Faber, 1971.

TRINKET, R. "Vitality of Language in Nineteenth-Century Fiction". *The Modern English Novel*. Ed. G. Josipovici. London: Open Books, 1976.

WINTERSON, J. *Art Objects*. London: Vintage, 1996.

Transparence et mystère de l'être chez Dickens

Marie-Amélie COSTE-BROWN
(Université de Paris-Sorbonne)

L'identification de l'être est problématique chez Dickens. Elle dépend de la détermination des traits qui le caractérisent comme personne unique. Se pose alors la question de la correspondance entre l'enveloppe extérieure d'un personnage et son intériorité. Cette correspondance semble tout d'abord aisée à établir : l'être montre ce qu'il est, est ce qu'il paraît. Les personnages dickensiens semblent n'être que surface, un décor sans envers, et leurs pensées se lisent sur leur visage. Mais ils sont aussi plus difficiles à connaître qu'il n'y paraît car leur apparence suggère des profondeurs inconnues que l'on ne peut pourtant renoncer à explorer sous peine de transformer le personnel en impersonnel et ainsi tuer l'être.

On s'intéressera tout d'abord à la position fluctuante de Dickens à l'égard de la physiognomonie, science étudiée au XIX^e siècle, selon laquelle les caractéristiques physiques d'un individu sont le signe de ses traits de caractère. Dickens l'applique à certains de ses personnages, mais il en dénonce aussi les excès : l'interprétation des signes dépend du jugement subjectif plus ou moins faillible, plus ou moins avisé d'un observateur. De plus est avancé le cas de l'erreur de nature où corps et caractère sont en désaccord, si bien que la physionomie trompe l'observateur adepte de la science physiognomonique. Le jugement sur un personnage est beaucoup plus impressionniste que ne le permet sa physionomie. C'est l'air du personnage qui oriente le jugement. Il exprime

quelque chose de plus profond et de moins aisément définissable que le caractère. Il donne sens à l'apparence physique d'un individu, tout en ne se fixant sur aucun trait particulier, comme une sorte d'aura. Mais l'air d'un personnage n'est pas une preuve de sa personnalité : l'observation ne sert finalement qu'à révéler le secret qui habite les êtres.

La perception chez Dickens combine sensation et prise de connaissance. Voir autrui revient à connaître ses pensées. Toutefois, justement parce qu'elles sont perceptibles à la surface du personnage, ses pensées apparaissent comme superficielles et ne servent qu'à faire ressortir la profondeur du mystère de l'être. Cette difficulté à connaître l'être entraîne la précarité de son identité, fondée sur des éléments superficiels. Ainsi des personnages familiers deviennent soudain des étrangers lorsque sont modifiés certains facteurs extrinsèques.

Cette hésitation dans la ré-identification des personnages va de pair avec une exploration des limites du concept de personne, unissant un corps à un esprit, parfois repoussées jusqu'à l'étude de la notion d'impersonnel.

1 La physiognomonie

À première vue, les personnages, dans les romans de Dickens, se divisent en deux catégories : les bons et les mauvais. Les bons n'ont rien à cacher et leur âme « pervading the human frame throughout, manifests itself in the face, hands, neck, ears, hair, voice, all parts and habitual movement » (cité par Jaffe, 17). C'est le cas notamment du Reverend Septimus Crisparkle dont l'être tout entier exprime droiture et bienveillance :

A fresh and healthy portrait the looking-glass presented of the Reverend Septimus, feinting and dodging with the utmost artfulness, and hitting out from the shoulder with the utmost straightness, while his radiant features teemed with innocence, and soft-hearted benevolence beamed from his boxing-gloves. (MED 6 : 51-52)

De même, le visage d' Agnes Wickfield révèle à David « a quiet, good, calm spirit » (DC 15 : 194) et celui de Little Dorrit est empreint de la compassion qui la caractérise : « there was more consideration and care in it than naturally belonged to her utmost years » (LD I, 5 : 63). Le danger que court toutefois la bonté est d'être la victime de mauvais observateurs qui ne savent pas lire ses qualités. David, par exemple, tombe

sous la coupe des Murdstone, qui se trompent entièrement sur son compte et voient en lui un mauvais garçon. Or ils finissent par faire correspondre David à l'image dépréciée qu'ils ont de lui et l'enfant développe les défauts dont on l'accuse :

... the gloomy theology of the Murdstones made all the children to be a swarm of little vipers [...], and held that they contaminated one another. The natural result of this treatment, continued, I suppose, for some six months or more, was to make me sullen, dull, and dogged. (DC 4 : 53)

Si David souffre d'être incompris, Murdstone, lui, montre malgré lui son véritable caractère. Ainsi, après son entretien avec Miss Trotwood, au cours duquel elle l'observe avec attention, il se trahit lui-même :

Do you think I don't know, said my aunt [...] what kind of life you must have led that poor, unhappy, misdirected baby? Do you think I don't know what a woeful day it was for the soft little creature, when you first came in her way — smirking and making great eyes at her. [...] Do you think I can't understand you as well as if I had seen you [...] now that I do see and hear you — which, I tell you candidly, is anything but a pleasure to me? (DC 14 : 186)

Miss Trotwood trouve la présence de Murdstone déplaisante car ses défauts moraux se traduisent par une déformation physique :

He had that kind of shallow black eye — I want a better word to express an eye that has no depth in it to be looked into — which, when it is abstracted, seems from some peculiarity of the light to be disfigured, for a moment at a time, by a cast. (DC 2 : 27)

La véritable nature du mal apparaît toujours à la surface, pourvu qu'on sache la lire, comme Dickens le fait remarquer dans son article sur « The Demeanour of Murderers » :

... we will express the opinion that Nature never writes a bad hand. Her writing, as it may be read in the human countenance, is invariably legible, if we came at all trained to the reading of it. Some little weighing and comparing is necessary. It is not enough in turning our eyes on the demon in the Dark, to say he has a fresh color, or a high head, or a bluff manner, or what not, and therefore he does not look like a murderer, and we are surprised and shaken. The physiognomy and conformation of the Poisoner whose trial occasions these remarks, were exactly in concordance with his deeds; and every guilty consciousness he had gone on storing up in his mind, had set his mark upon him. (HW 13 : 505)

Rigaud, par exemple, semble bel homme mais il est mal proportionné : ses yeux sont trop près l'un de l'autre, son nez est trop haut et ses mains, malgré les cicatrices qui suggèrent son crime, sont trop délicates pour un homme de sa stature. Cette anormalité physique signale une bassesse de caractère qui rapproche sa férocité du rapace plutôt que du lion :

his eyes, too close together, were not so nobly set in his head as those of the king of beasts are in his, and they were sharp rather than bright — pointed weapons with little surface to betray them. [...] He had a hook nose, handsome after its kind, but too high between the eyes, by probably just as much as his eyes were too near to one another. For the rest, he was large and tall in frame, had thin lips, where his moustache showed them at all and a quantity of dry hair of no definable color. [...] The hand with which he held the grating (seamed all over the back with ugly scratches newly healed) was unusually small and plump. (LD I, 1 : 18)

Même la dissimulation qui le caractérise est inscrite sur son visage : non seulement il cache la cruauté de ses lèvres trop minces par une moustache épaisse, mais sa nature semble avoir prévu, dès la formation de son être, de révéler de lui aussi peu que possible et il a des yeux particulièrement étroits. Toutefois, Dickens a une attitude ambiguë vis-à-vis de la physiognomonie. Il y adhère, comme le démontre un article de *Household Words*, intitulé « Faces » :

The face being the outward index of the passions and sentiments within, the immortal dweller fashions and moulds the substance of its home, and helps to form and to alter the architecture of its house, like the bees and birds in England. [...] It may be perhaps laid down as a general rule, that whenever one's observation is mainly, and first of all, attracted towards the lower parts of a face, that face is bad ; and whenever the reverse, that the face is good. The mouth has its legitimate part to play, and is a beautiful feature when well formed ; but the ethereal principle, which alone makes the human face divine, holds its chief residence in the forehead and eyes. All other parts should be subsidiary to the ever-informing soul. (10 : 97)

Pourtant, il en dénonce aussi l'usage sans nuances. Les talents de physionomiste que Mrs Wilfer exerce à l'encontre de Mr et Mrs Boffin sont traités de manière ironique :

Of their manners, said Mrs Wilfer, I say nothing. Of their appearance, I say nothing. Of the disinterestedness of their intentions towards

Bella, I say nothing. But the craft, the secrecy, the dark deep under-hand plotting, written in Mrs Boffin's countenance, make me shudder. (OMF I, 9 : 117)

De même, dans *Hard Times*, le portrait de Gradgrind est caricatural. Gradgrind, au lieu d'apparaître comme un être véritable, représente les principes de la physiognomonie et de la phrénologie dont l'application systématique est aussi critiquable que l'utilitarisme enseigné aux enfants de Coketown :

The emphasis was helped by the speaker's square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellarage in two dark caves, overshadowed by the wall. The emphasis was helped by the speaker's mouth, which was wide, thin, and hard set. The emphasis was helped by the speaker's hair, which bristled on the skirts of his bald head, a plantation of firs to keep the wind from its shining surface, all covered with knobs, like the crust of a plum pie, as if the head had scarcely warehouse-room for the hard facts stored inside. (HT I, 1 : 5)

Malgré son affirmation dans *Household Words* sur l'infailibilité de la Nature, Dickens présente aussi des cas où la physionomie induirait en erreur sur le véritable caractère du personnage. L'exemple le plus flagrant est celui de Mr Grewgious, apparemment inachevé par la Nature :

The little play of feature that his face presented, was cut deep into it, in a few hard curves that made it more like work; and he had certain notches in his forehead, which looked as though Nature had been about to touch them into sensibility or refinement, when she had impatiently thrown away the chisel, and said : « I really cannot be worried to finish off this man ; let him go as he is. » (MED 9 : 86)

À l'inverse de Grewgious dont l'apparence joue en sa défaveur, Jasper est favorisé par la Nature et ce sont ses gestes qui trahissent la violence de ses émotions, plus que quelque déformation physique : « His voice is deep and good, his face and figure are good » (MED 2 : 14). On se fait son opinion sur un personnage en fonction de son air, ce qui est beaucoup plus difficile à étudier scientifiquement. On ne peut le localiser précisément et pourtant il transforme l'apparence physique d'un être. Ainsi, Sydney Carton parvient, suivant l'air qu'il se donne, à accentuer ou à diminuer sa ressemblance physique avec Charles Darnay :

Something especially reckless in his demeanour, not only gave him a disreputable look, but so diminished the strong resemblance he undoubtedly bore to the prisoner (which his momentary earnestness, when they were compared together, had strengthened), that many of the lookers-on, taking note of him now, said to one another they would hardly have thought the two were so alike. (TTC II, 3 : 79)

De même, à anormalité équivalente, Rigaud semble fondamentalement mauvais et Jerry Cruncher donne l'impression d'être engagé dans des activités douteuses, tout en ayant un bon fond :

He had eyes that assorted very well with that decoration [cocked hat], being of a surface black, with no depth in the colour or form, and much too near together — as if they were afraid of being found out in something, singly, if they kept too far apart. (TTC I, 3 : 15)

Quant à Mr Grewgious, il parvient à donner de lui une impression favorable, en dépit de son apparence disgracieuse :

With too great length of throat at his upper end, and too much ankle-bone and heel at his lower ; with an awkward and hesitating manner ; with a shambling walk, and with what is called a near sight [...] Mr Grewgious still had some strange capacity in him of making on the whole an agreeable impression. (MED 9 : 86-87)

Mais l'air d'un personnage ne permet pas de déterminer avec certitude sa personnalité et le dernier ouvrage inachevé de Dickens prend le contre-pied de sa thèse sur l'identification des meurtriers. Jasper a l'air coupable, mais personne ne sait s'il a vraiment tué son neveu et, quelle que soit la conclusion du lecteur, il a l'impression d'être aussi peu subtil que la police dans l'affaire de Mrs Joe :

It was characteristic of the police people that they had all more or less suspected poor Joe (though he never knew it), and that they had to a man concurred in regarding him one of the deepest spirits they had ever encountered. (GE I, 16 : 98-99)

La seule certitude est que Jasper dissimule un secret. Comme de nombreux personnages dans les romans de Dickens, il révèle sa nature mystérieuse.

2 La révélation du secret

Percevoir, chez Dickens, revient à la fois à voir et à connaître. Les yeux permettent un échange entre intériorité et extériorité : un personnage révèle par son regard ce qui l'habite, tandis qu'un observateur perce la surface de son interlocuteur. Rosa Dartle, dont le regard perçant met David mal à l'aise, n'est qu'une fine observatrice parmi tant d'autres de l'univers dickensien : « In this lynx-like scrutiny she was so far from faltering when she saw I observed it, that at such a time she only fixed her piercing look upon me with a more intent expression still » (DC 29 : 365). Mais l'importance accordée à l'observation dans la connaissance d'autrui ne fait que souligner davantage la distinction entre l'apparence et l'être. Ainsi Bella, qui détecte si bien le jeu des sentiments sur le visage de Boffin, en proie à une avarice dévorante, est aussi la victime d'une mise en scène :

Bella ventured for a moment to look stealthily towards him under her eyelashes, and she saw a dark cloud of suspicion, covetousness, and conceit, overshadowing the once open face. (OMF III, 5 : 459)

Boffin, en effet, joue les avares afin de mieux permettre à Rosa d'en contempler les désastres et ainsi de se désintéresser de l'argent. C'est donc bien souvent le regard le plus aigu qui induit le plus en erreur car l'observation obsessionnelle d'autrui ne fait que renforcer la dimension subjective du regard et ainsi déformer la réalité des choses. Miss Wade est la victime par excellence de son talent d'observation, qu'elle met au service de sa paranoïa, voyant dans toute chose une attaque dirigée contre elle. Jenny Wren, malgré sa très grande pénétration et sa non moins grande perspicacité, se trompe aussi sur le compte de Riah. Pip se trompe sur les desseins de Miss Havisham à son sujet. Mrs Sparsit se trompe sur les intentions de Louisa, tant est fort son désir de la voir fauter. La profondeur du regard révèle en réalité l'intense subjectivité de l'observateur et donc, finalement, la superficialité de sa connaissance d'autrui.

Dans le sens inverse de la révélation de soi par le regard, la présentation de Lorry est une bonne illustration :

A face, habitually suppressed and quieted, was still lighted up under the quaint wig by a pair of moist eyes that it must have cost their owner, in years gone by, some pains to drill to the composed and reserved expression of Tellson's Bank. (TTC I, 4 : 20)

Toutefois cet exemple touche au paradoxe que l'on cherche à exposer : en effet, le regard de Lorry révèle qu'il cache quelque chose. Ce qui est accessible à la surface est de l'ordre du superficiel. Ainsi, les pensées de Louisa sont aisément révélées à Harthouse mais elle demeure pour lui mystérieuse :

He was quick enough to observe; he had a good memory, and did not forget a word of the brother's revelations. He interwove them with everything he saw of the sister, and he began to understand her. To be sure, the better and profounder part of her character was not within his scope of perception; for in natures, as in seas, depth answers unto depth; but he soon began to read the rest with a student's eye. (HT II, 7 : 128)

Il y a un décalage entre l'habileté de Harthouse à déchiffrer Louisa, qui se laisse manipuler comme si elle avait livré son être profond et la superficialité du jugement de l'intrus.

De manière générale, Dickens souligne à quel point l'identité des individus repose sur des éléments superficiels par une technique qui consiste à présenter comme étrangers des personnages pourtant déjà bien ancrés dans la narration. Il suffit de modifier certains facteurs extrinsèques pour que soit remise en cause leur identité. Ainsi Mr Lorry perd son nom en quittant son pardessus :

The Concord bed-chamber being always assigned to a passenger by the mail, and passengers by the mail being always heavily wrapped up from head to foot, the room had the odd interest for the establishment of the Royal George, that although but one kind of man was seen to go into it, all kinds and varieties of men came out of it. Consequently, another drawer, and two porters, and several maids, and the landlady, were all loitering by accident at various points of the road between the Concord and the coffee-room, when a gentleman of sixty, formally dressed in a brown suit of clothes, pretty well worn, but very well kept, with large square cuffs and large flaps to the pockets, passed along on his way to his breakfast. (TTC I, 4 : 19-20)

La mue de Mr Lorry semble indiquer une distorsion entre son identité, associée à une réputation qu'il doit honorer et son être véritable, enfoui sous de nombreuses couches de vêtements. Une même distorsion est mise en évidence en ce qui concerne la famille Dorrit : ayant accédé à la fortune, en voyage d'agrément en Suisse, ils ne peuvent plus être considérés comme les mêmes personnages, bien qu'ils paraissent

familiers. C'est ce que comprend immédiatement Mrs Merdle lorsqu'elle reconnaît Fanny et Amy, mais ne les identifie pas puisqu'elles ne sont plus les pauvresses qu'elle avait honte de connaître :

For a moment the lady, with a glass at her eye, stood transfixed and speechless before the two Miss Dorrits. At the same moment Miss Fanny, in the foreground of a grand pictorial composition formed by the family, the family equipages, and the family servants, held her sister tight under one arm to detain her on the spot, and with the other arm fanned herself with a distinguished air, and negligently surveyed the lady from head to foot.

The lady, recovering herself quickly — for it was Mrs Merdle and she was not easily dashed — went on to add that she trusted, in saying this, she apologised for her boldness, and restored this well-behaved landlord to the favor that was so very valuable to him. Mr Dorrit, on the altar of whose dignity all this was incense, made a gracious reply [...]. Upon this, the bosom bent to him; and its owner, with a wonderful command of feature, addressed a winning smile of adieu to the two sisters, as young ladies of fortune in whose favor she was much prepossessed, and whom she had never had the gratification of seeing before. (LD II, 3 : 446)

La ré-identification de Mrs Merdle est concomitante à l'effacement de toute familiarité entre elle et les sœurs Dorrit. L'identité est de l'ordre de l'apparence, de l'image, comme le montre le tableau que constitue la famille Dorrit. L'identité, au lieu de rendre possible la reconnaissance de l'individu sans confusion possible, permet à l'individu d'exercer sur lui-même un contrôle destiné à le rendre méconnaissable. L'être et l'identité sont comme deux couches superposées qui ne se fondent pas et sont parfois en désaccord l'une avec l'autre. C'est le cas du docteur Manette, qui réprime son passé sous l'identité que Charles Darnay lui connaît. Les traces du passé sont toutefois toujours perceptibles, comme le montre Manette lors de sa réapparition en tant qu'homme libre :

The spectators saw in the two figures, a young lady of little more than twenty, and a gentleman who was evidently her father; a man of a very remarkable appearance in respect of the absolute whiteness of his hair, and a certain indescribable intensity of face. (TTC II, 2 : 67)

L'être, bien que difficilement déterminable, est néanmoins une réalité bien définie, qu'il est dangereux de réprimer, car il s'exprime alors sous une forme traumatisante : William Dorrit et le docteur Manette

souffrent de perte subite de la mémoire et reviennent involontairement à l'état qu'ils s'efforçaient d'oublier. Dans le même temps, cette régression montre que l'identité, tout en étant un écran pour l'être, ne lui permet pas de mieux s'épanouir lorsqu'elle est supprimée : Nemo est un non-être parce qu'il n'existe pas au regard de la société. De même, le docteur Manette, mis à l'écart de la société, est poussé jusqu'aux limites de son humanité et la transparence de son être est vue comme un effacement de lui-même :

He had put up a hand between his eyes and the light, and the very bones of it seemed transparent. So he sat, with a steadfastly vacant gaze, pausing in his work. He never looked at the figure before him, without first looking down on this side of himself, then on that, as if he had lost the habit of associating place with sound ; he never spoke, without first wandering in this manner, and forgetting to speak. (TTC I, 6 : 43)

Manette n'est plus une personne, un corps lié à un esprit, mais un être impersonnel, une silhouette vide de substance, presque un fantôme.

3 L'impersonnel

L'être est insondable mais renoncer à le connaître ou renoncer à se faire connaître transforme la personne en non-personne et rapproche de la mort. Le corrélat de Manette, qui sombre presque dans la folie pour avoir été coupé de tout contact social, est le marquis d'Evrémonde, homme essentiellement mondain, qui ne livre de lui qu'une apparence sociale :

He was a man of about sixty, handsomely dressed, haughty in manner, and with a face like a fine mask. A face of a transparent paleness ; every feature in it clearly defined ; one set expression on it. (TTC II, 7 : 113)

Le visage du marquis se présente, de manière oxymorique, comme un masque transparent, comme si la partie la plus expressive du corps n'était plus qu'une parure cachant le vrai visage, substituant la légèreté du frivole à la densité de l'être lui-même. Pourtant, ce masque annonce aussi sa mort prochaine, qui pétrifie ses traits et le rend analogue à la Gorgone qui décore les murs de son château. Lui qui se reposait sur son titre pour se considérer comme un être d'exception, rejoint la destinée commune, comme son nom, faisant penser à « Everyman », le laissait pressentir.

Un être dont on ne peut connaître le sujet n'est plus qu'une enveloppe extérieure semblable à la dépouille d'un mort. Dickens aime explorer cette limite extrême que peuvent connaître les êtres vivants. Il est ainsi fasciné par les personnages qui se contraignent à une impassibilité artificielle, qui effacent, par un effort de volonté, toute trace d'émotion et de sentiment de leur visage. C'est le cas par exemple d'Estella, dont le visage toujours serein montre une indifférence anormale aux choses et aux êtres qui l'entourent, et remet en question son humanité : « "You silly boy", said Estella quite composedly, "how can you talk such nonsense?" [...] Her calm face was a like a statue's » (GE II, 33 : 203-04). S'engage alors souvent une lutte spectaculaire entre l'intériorité qui cherche à s'exprimer et le sujet qui s'efforce de l'étouffer. C'est ce qu'illustrent violemment le docteur Manette et Lady Dedlock dont la maîtrise excessive d'eux-mêmes aboutit à une auto-destruction. Le docteur Manette présente, même dans son sommeil, une image esthétique de lui-même :

... he lay asleep, his white hair picturesque on the untroubled pillow, and his hands lying quiet on the coverlet. [...] Into his handsome face, the bitter water of captivity had worn; but, he covered up their tracks with a determination so strong, that he held the mastery of them, even in his sleep. (TTC II, 17 : 198)

L'allusion au tableau pittoresque laisse entendre que la pose est artificielle, prête à être dérangée par une des crises du docteur, comme celle qui l'assaille à Paris : « The figure in the chair between them, was all the time monotonously rocking itself to and fro, and moaning » (TTC III, 12 : 356). L'être, ainsi réduit à une forme indistincte, semble à peine humain. Lady Dedlock se trouve dans une même impasse, être froid et impassible de jour, silhouette en furie de nuit :

... as he reflects when he is left alone, the woman has been putting no common constraint upon herself.
He would know it all the better, if he saw the woman pacing her own rooms with her hair wildly thrown from her flung back face, her hands clasped behind her head, her figure twisted as if by pain. (BH 41 : 513)

Les personnages qui ne sont plus qu'une forme ne semblent plus tout à fait vivants, appartiennent déjà au domaine des morts. L'être qui refuse de se laisser connaître disparaît en tant que personne, comme Miss Wade, si difficilement reconnaissable et qui semble avoir le pou-

voir de s'effacer physiquement. Clennam, par exemple, ne l'identifie que grâce à la présence de Tattycoram :

When he rounded the dark corner, they were walking along the terrace, towards a figure which was coming towards them. If he had seen it by itself, under such conditions of gas-lamp, mist, and distance, he might not have known it at first sight ; but with the figure of the girl to prompt him, he at once recognised Miss Wade. (LD II, 9 : 510)

Le brouillard figure la difficulté que l'on a à saisir les contours précis de l'être qui n'est plus qu'entraperçu, a une allure mystérieuse, quasi fantomatique, et se situe dans une position intermédiaire entre la vie et la mort.

Dickens s'attache de plusieurs manières à percer le mystère du corrélat entre intériorité et extériorité. La physiognomonie est pour lui un moyen de voir un lien entre les traits du visage et l'apparence du personnage, mais cette science est aussi pour lui caricaturale et objet de ridicule. L'air d'un personnage est une trace beaucoup plus subtile et délicate à interpréter de sa nature profonde. Le regard a beau être perçant, il est orienté par la subjectivité de l'observateur et peut se heurter à l'impénétrabilité de l'objet de son observation. L'être est difficilement identifiable, comme le figurent les moments où un personnage, pourtant déjà connu, apparaît soudainement comme un étranger. Cet anonymat soudain du personnage, lorsque certaines circonstances extérieures changent, montre combien son identité est liée à la dimension sociale de son être. Celle-ci est à la fois artificielle et nécessaire à la formation de l'être. Elle est le signe de l'interaction entre soi-même et un autre que soi, que, bien que jamais satisfaisante, l'on ne peut abandonner sans remettre en cause son humanité. Ceux qui renoncent à ce lien essentiel détruisent l'unité fragile entre le corps et l'esprit qui constitue une personne. Ils se réduisent à une silhouette impersonnelle et se situent dans l'espace intermédiaire entre la vie et la mort. Malgré le mystère que représente l'être, son secret doit sans cesse être interrogé, car ce qui reste impénétrable est la mort même :

A wonderful fact to reflect upon, that every human creature is constituted to be that profound secret and mystery to every other. A solemn consideration, when I enter a great city by night, that every one of those darkly clustered houses encloses its own secret ; that every room in every one of them encloses its own secret ; that every beating heart in the hundreds of thousands of breasts there, is, in some of its imagin-

ings, a secret to the heart nearest it! Something of the awfulness, even of Death itself, is referable to this. (TTC I, 3 : 14-15)

Bibliographie

- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. 1850. Ed. Jerome H. Buckley. New York : Norton, 1990. 850 p.
- Bleak House*. 1853. Ed. George Ford and Sylvère Monod. New York : Norton, 1990. 854 p.
- Hard Times*. 1854. Ed. Fred Kaplan and Sylvère Monod. New York : Norton, 1977. 986 p.
- « Faces ». *Household Words* 10 (September 16 1854) : 97-101.
- « The Demeanour of Murderers ». *Household Words* 13 (June-14-1856) : 505-07.
- Little Dorrit*. 1857. Ed. Stephen Wall and Helen Small. Harmondsworth : Penguin, 1998. 889 p.
- A Tale of Two Cities*. 1859. Ed. Richard Maxwell. Harmondsworth : Penguin, 2000. 481 p.
- Great Expectations*. 1861. Ed. Richard Rosenberg. New York : Norton, 1999. 748 p.
- Our Mutual Friend*. 1865. Ed. Adrian Poole. Harmondsworth : Penguin, 1997. 748 p.
- The Mystery of Edwin Drood*. 1870. Ed. David Paroissien. Harmondsworth : Penguin, 1997. 748 p.
- JAFFE, Audrey. *Vanishing Points : Dickens, Narrative and the Subject of Omniscience*. Berkeley : U of California P, 1991. 180 p.

Diogenes and Dumkins: Status, 'Status Anxiety,' and Humiliation in *Pickwick Papers*

Michael HOLLINGTON
(*Université de Toulouse-Le Mirail*)

Comedy, humiliation, and mockery at loss of status belong of course together. For a convenient example to begin with, we need look no further beyond Dickens than *The Merry Wives of Windsor*, which he himself produced in 1848, taking the part of Slender (see *Letters V* 336, 339 etc). Shakespeare's play is centrally organised around humiliation, or humiliations, three to be precise for Falstaff himself: the first when he is ditched from a basket of dirty laundry into the mud of the Thames at Datchet; the second when, disguised as the Witch of Brentford, he is cudgelled by Ford; and the third at night in the Forest of Windsor, when he suffers burns and pinches from children dressed as fairies. It is to be noted that these humiliations, and humiliation in comedy in general, can be highly physical and even sadistic, after the paradigm of puppet farces, of which for Dickens the familiar story of Punch and Judy was of course the prime instance, though not surprisingly he also writes with great enthusiasm about the puppet theatres of Italy from whence the English Punch tradition originated.¹ They form a series of active punishments that involve dirt and defilement, beating, torture, and pain. By the end of the play, Falstaff's loss of status is so extreme that he might be thought transformed into a kind of suffering comic *pharmakos*, but

1. See PL 51, 177: "I never saw anything so exquisitely ridiculous."

that the impulse to single him out in this way is tempered by the fact that virtually everyone else in that play loses face, or is humiliated too—Ford, for his jealousy, Page and Mistress Page for their conflicting plans to marry their daughter against her will to Slender and Caius respectively, and these two in their turn through ‘marriage’ to boys instead of to Anne Page. The play is *about* human folly and absurdity, which is seen as universal, and by no means confined to any one particular case, however gross.

Dickens seems to have been drawn to plays that contain braggart soldiers destined for a fall: the year before *The Merry Wives of Windsor*, he had put on *Every Man in His Humour*, and on this occasion had played the rôle of the *miles gloriosus* Bobadil himself (*Letters V*, 101 etc.), and had thus been humiliated in the flesh, on stage at least: that is to say, thrashed by Downhill, and excluded from the concluding banquet (unlike Falstaff, who is expressly *included* in the society of fools at the play’s end). The fascination might be considered as one amongst innumerable manifestations of his lifelong preoccupation with or even fixation about the leading drama of his childhood, the humiliating loss of status of his father (connected with the navy and the glories of the Napoleonic wars, if only as a pay clerk), who descended in peacetime into debt and imprisonment in the Marshalsea. That this experience is reflected in *The Pickwick Papers* in the Fleet prison scenes is commonplace; what might be less widely appreciated is how the novel as a whole reflects in a number of different keys upon status and its loss. Some of these—in particular, those that centre around the law and imprisonment and the connected personal anxieties and traumas of Dickens himself—veer towards tragicomedy, and emphasise physical indignity and humiliation; others, less frequently analysed, are in a milder mode of hilarity and/or stylistic display that consorts with the ‘Biedermeier’ atmosphere of the 1830s—though even here there is often a more fiercely satiric undertone of censure of the human preoccupation with status and self-love. Both kinds essentially raise the question of how such experience might be confronted philosophically and overcome or turned to use, and thus provide one of the central thematic preoccupations of the novel. Sampling here some bits of the extensive repertoire of types of status anxiety and loss and humiliation it contains—centrally involving its own portly, aging and apparently uxorious hero and his followers in their regular exposure to dirt, indignity, and bathos—I begin with a few of the darker strands of the novel, with their rich biographical

coding, and pick up as a starting thread the interesting figure of Jingle and the significance of his dramatic downward path in the novel.

Jingle is perhaps the first of Dickens's social 'nobodies'—he describes himself once as 'Alfred Jingle, Esq., of No Hall, Nowhere' (*PP* 104). The echoes of Dickens's own status and circumstances are multiple—among them theatricality, the failed stage vocation, the reference to Jingle's manner of speaking as a shorthand (his speech is described as a 'system of stenography' (100), like that Dickens used as a legal and parliamentary reporter),¹ or the fact that Pickwick first encounters him on the stage coach to Rochester. But what is of most interest here is his connection with mud and dirt and so with the focus of Dickens's childhood suffering: boots, and how to keep them clean. Pickwick is humiliated by him as his coach collapses, losing a wheel and overturning, whilst the filthy Jingle, 'completely coated with the mud thrown up by the wheels,' mocks him and his party 'by encouraging them to increased exertion' or by gloating on their discomfiture: 'Hallo! . . . any body damaged?—elderly gentlemen—no light weights—dangerous work—very.' (126-27). As a result Pickwick has to march six miles in 'a deluge of rain' (129), and everyone's boots get dirty. The inexorable logic of the chain of events thus moves on to Chapter Ten, and the momentous introduction of a new character in a London inn cleaning the travellers' boots, filthy as the result of Jingle's 'dirty tricks.' With the arrival upon the scene of Sam Weller, at the very moment of takeoff for the Dickensian rocket, we have a clear reference to the intensest moment of personal humiliation in Dickens's early life, the period in which he seems to have experienced acute abandonment and deprivation as he pasted labels on bottles of boot polish whilst his sister continued her musical studies at the Royal Academy. It is made humorously precise, and given an extra twist of degradation, through the mention of Dickens's employer Warren as the purveyor of an *inferior* cleansing commodity not fit for Jingle's boots, for it is Day and Martin's blacking that Sam is using on them, to produce 'a polish which would have struck envy to the soul of the amiable Mr Warren' (131).

Virtually every novel contains one or more such moments of reference to boots in general and Warren's in particular. But in *Pickwick* they are particularly frequent, and culminate, as one might have expected,

1. Thus I find that I must disagree with Sylvère Monod when he asserts that outside of *David Copperfield* and *Pictures from Italy* "stenography is not even mentioned" (*M* 19).

in the prison scenes. In this location, the loss of status is expressed in the loss of boots as we descend a scale from two boots to one boot to none. There is first a reminder in a remote key of the novel's sporting origins in the shape of a 'sportsman' now down on his luck in the Fleet, "a strongly-built country-man, flicking with a worn-out hunting-whip the top-boot that adorned his right foot: his left being thrust into an old slipper" (566). But his appearance is only a prelude to the dramatic reappearance of Jingle. From standing at the top of the tree—his boots given priority at the inn, and the best boot polish used on them—he has descended into bootlessness. A grotesque tragicomedy prevails, as Pickwick can no longer decipher the stenographic shorthand of 'lived on a pair of boots—whole fortnight,' imagining this means that Jingle, like Chaplin in *The Gold Rush*, has touched bottom by making meals of them, for he had 'heard of such things in shipwrecks, or read of them in Constable's Miscellany' (568). Jingle's is the most extreme humiliation in the novel.

From this and other perspectives to do with the theme of humiliation, *The Pickwick Papers* can be described as a remarkably 'dirty' book—and that dirt signals the darker reaches of the novel. Pickwick's wholesale later indignities in the Fleet prison, of course, occur as the result of a confrontation with the legal system of England, which, in this novel, is everywhere connected with the dirt of accumulated layers of dust and decay. The scene in which Pickwick visits Serjeant Snubbin sets the remarkably Balzacian tone, focussing first upon an evocation of the architecture of the Inns of Court as an allegory of the whole—"Scattered about, in various holes and corners of the Temple, are certain dark and dirty chambers . . . These sequestered nooks are the public offices of the legal profession . . . for the most part, low-roofed, mouldy rooms, where innumerable rolls of parchment, which have been perspiring in secret for the last century, sent forth an agreeable odour, which is mingled by day with the scent of the dry rot, and by night with the various exhalations which arise from damp cloaks, festering umbrellas, and the coarsest tallow candles" (402)—before highlighting an individual with 'soiled drab trousers . . . so tightly strapped over his Blucher boots, that his knees threatened every moment to start from their concealment' (403) who welcomes Pickwick into Snubbin's nether world. There he first encounters the outer office, a room with a writing-table "which had long since lost all claim to its original hue of green, and had gradually grown grey with dust and age, except where all traces of its natural

colour were obliterated by ink-stains" (410-11), before penetrating finally into Snubbin's room, a *sanctum sanctorum* where "the blinds are yellow with age and dirt" (412) and reflect the ambiance of the whole.

This dirt affects humans and their settings, not just in smoky London, but throughout England as a whole. In Ipswich it is associated with the law again, for there Pickwick is arrested by a Mr Dubbley, "a dirty-faced man, something over six feet high, and stout in proportion" (323). On the run from Mr Dowler, Winkle finds Bristol "a shade more dirty than any place he had seen," its pavements "not the widest or cleanest upon earth" (506). Bob Sawyer and Benjamin Allen are clearly well adapted to their new surroundings, for Sam asks Arabella, 'I don't rightly know which is your brother, Miss . . . Is it the dirtiest vun o 'the two?' (525). Yet once more all roads lead to the Fleet. The dirt of the prison is ubiquitous, encompassing again both the atmosphere of the place as a whole and its inhabitants, with the governing irony of a special institutional language that makes it appear like some venerable feudal mansion. "This here is the hall flight," announces Mr Roker, and Pickwick looks "down a dark and filthy staircase" at "the Fair," (544), before mounting another staircase "as dirty as that which led to the place which had just been the subject of discussion," (545), which will take him into 'The Coffee-room,' "intolerably dirty, and the smell of tobacco smoke perfectly suffocating." (550) It comes as no surprise that in these surroundings Pickwick has his night-cap snatched from his head and given to an "unknown gentleman of dirty exterior" (553), or that Sam will characteristically draw a silk purse from the prison's dirt by telling the story of a man who spent seventeen years in the Fleet and looked as young when he left as when he arrived, for "if he got any wrinkles in his face, they were stopped up with the dirt, for both the dirty face and the brown coat was just the same at the end o' that time as they was at the beginning" (548). The dirt of the prison and its inhabitants provides a mirror image of the dirt of the law, and the novel can be read as an extended account of Pickwick's ditching in the water of such filth, himself finally emerging at the end as he was at the beginning.

So much here, then, by way of a brief glimpse of the novel's darker and more intensely personal registers. But *The Pickwick Papers* is designed to please at least as much as to explore personal hurt, and is aimed at the rapidly ascending middle class readership of the 1830s and its emerging preference in humour for diversion and entertainment within the context of a broadly realist aesthetic, rather more than for the pre-realist

savagery of *commedia dell'arte*. For the remainder of this essay I shall be mostly concerned with more humdrum and quotidian examples of comic humiliation, in some of which, on the initial surface at least, we come close to the very contemporary concerns of Alain de Botton's best-selling 'self-help' book which provides me with part of my title. *Status Anxiety* explores what it takes to be a condition of modern humanity living in wholly secular societies that have largely lost the notion that meaningful and successful lives can be devoted to spiritual or cultural values that may go unrewarded in the here and now; all that counts nowadays, for a large majority, is manifest worldly success, measured by the external signs of fame and wealth. The result, in his view, is much greater anxiety about status and success than ever before, simply because for most people there is *nothing else*.

If we take this thesis as containing valid insights, it is not implausible to look back on the period in which Dickens began writing as a formative one in the development of this and related anxieties—about not losing even a moment in the race to get ahead, for instance, as we see in the brilliant epiphany in *Oliver Twist* of the stage-coach driver in the Bethnal Green Road “bestowing . . . an admonitory lash upon the heavy waggoner who, by keeping on the wrong side of the road, had endangered his arriving at the office a quarter of a minute after his time” (*OT* 152). The evident city/country divide here clearly offers one pointer to why this is so—that Britain in the 1830s is in the process of becoming the first essentially urbanised society, and that living in cities can mean an increase both in excitement and anxiety. De Botton's book corroborates such an approach, but its problem, in my view, is that whilst its basic perceptions are sound, its discussion of modern 'status anxiety' and potential remedies (including, in his chapter on Art, a section on the importance of comic deflation of the condition) is largely superficial, because the author himself seems subdued to what he works in. *Status Anxiety* offers remarkably little by way of critical exploration, let alone direct condemnation, of 'status anxiety'—it appears rather more as an inevitable and even in part desirable condition that simply needs to be kept in control with the aid of de Botton's *nostra*.

Going back fifty years or more to Sylvère Monod's work on Dickens one finds a much more probing, more radical, and essentially more philosophical perspective on man in society. For Monod, there is clearly something besides, or other than, the social sphere or the need for instant recognition by others, and he takes as his premise in discussing

The Pickwick Papers as part of Dickens's work as a whole the proposition that the novelist saw human behaviour in its social context as fundamentally ridiculous. In Dickens, he writes, "man is reduced to impotence as soon as he belongs to a group," a position which he regards as systematic, colouring his view of every sphere of human social activity from politics and business on down: "the ridicule and inefficiency with which Dickens reproaches the House of Commons also characterize in his view every other assembly of human beings: the Pickwick Club, the committee of the "United Metropolitan Improved Hot Muffin and Crumpet Baking and Punctual Delivery Company," a vestry, the trade-unions, and even juries" (*M* 25, 22). This view clearly allows a much broader purpose and scope for the satirist of the human preoccupation with social status, and for the commentator in this instance offers a means of approaching those apparently trivial levels of humour and hilarity in *The Pickwick Papers* and exploring how they might link up with its deeper concerns. And as is often the case in Monod's own work (I take his analysis of the word 'little' in *David Copperfield* as paradigmatic) the explorations embarked on here will necessarily involve a brief consideration of language and style, where perpetual debunking, mockery, humiliation and blurring of status is a Dickensian hallmark.

Thus, as we turn to the novel, we will find that 'status anxiety' affects in varying degrees all four focal members of the Pickwick club: Winkle, Tupman, Snodgrass, and even perhaps on one occasion prior to his heroic anabasis in the Fleet, Pickwick himself, when he is arrested in Ipswich, and "resolutely protested against making his appearance in the public streets, surrounded and guarded by the officers of justice, like a common criminal" (*PP* 324). This occurs despite the 'official' emphasis of the club on group harmony, the first chapter of the book invoking overtones of a kind of paradise and new Adamic language: gentlemanly men without women, devoted to leisure and pleasure and free of the need to earn a living, resolve to venture forth 'innocently' as friends upon a journey of discovery with the central aim of disinterested observation of the world about them. And yet, most especially in Winkle, to whose discomfitures the novel gives particular attention in its early stages (perhaps because, his 'humour' being hunting, shooting and fishing, he is closest to the novel's original conception as a collection of sporting sketches to accompany Seymour's illustrations), we quickly discern an unmistakable fear of being made a fool of by his peers and companions in the course of the Pickwickian progress. The fun-

damental point of the sustained Winkle joke is that he is a city dwelling wannabe, a representative modern urban man (the son, we learn later, of a Midlands industrialist prepared to finance his son's foibles for a season) whose understanding and mastery of country sports is, to use contemporary jargon, 'virtual' rather than 'real.

And yet, since 'the world more often rewards signs of merit than merit itself' (La Rochefoucauld, quoted in de Botton 100) Winkle is condemned to live a comically uneasy life of keeping up appearances. Early on, he has to accept Doctor Slammer's invitation to a duel—very much against his inclinations—from "a variety of considerations; the first of which was, his reputation with the club. He had always been looked up to as a high authority on all matters of amusement and dexterity, whether offensive, defensive, or inoffensive; and if, on this very first occasion of being put to the test, he shrunk back from the trail, beneath his leader's eye, his name and standing were lost for ever" (*PP* 40). The comedy is at its height when he hints heavily to Snodgrass that he should back out of acting as his second in an illegal duel—'Shall I involve my friend in transportation—possibly for life!'—but Snodgrass has his own reputation to sustain as a poetic supporter of epic and romantic causes like the present, and Winkle finds himself enmired in paradox, with "nothing to hope from his friend's fears" (42). Thus begins a series of humiliations which bring about the collapse of his stock in the eyes of his 'leader.' The next unmasking occurs when he shoots Mr Tupman rather than the rooks who are the sport, on which occasion "Mr Pickwick in the first transports of his emotion called Winkle 'Wretch!'" (96) but thereafter manages to contain himself. A third is when Pickwick, no longer accepting Winkle as an authority on shooting etiquette, refuses to accept Winkle's claim that "it's so unsportsmanlike" to carry a gun with its muzzle pointing to the ground and exclaims that he will go no further on the expedition "unless Winkle carries that gun of his, in a different manner . . . I am not going to be shot in a wheelbarrow, for the sake of appearances, to please anybody" (248). But climax, or anti-climax, occurs on the ice at Christmas. The desperately inept skater bumps into Bob Sawyer, falls, and lands in a humiliating posture, "making spasmodic attempts to smile; but anguish was depicted on every lineament of his countenance." There Winkle awaits Pickwick's censure, which is as withering as can be in announcing definitive loss of status: 'You're a humbug, Sir . . . A humbug, Sir. I will speak plainer, if you wish it. An impostor, Sir' (396).

Tracy Tupman is likewise a hopeless seducer who is regularly humil-

iated in his attempted philanderings. He is fatuously gulled by the travestied rehash of Don Giovanni in Spain by means of which Jingle boastingly projects a bogus image of himself as the irresistible veteran of innumerable female conquests—"Thousands. Don Bolaro Fizgig—Grandee—only daughter—Donna Christina—splendid creature—loved me to distraction—jealous father—high-souled daughter—handsome Englishman—Donna Christina in despair—prussic acid—stomach pump in my portmanteau" (28)—obviously failing to spot the wonderful comic bathos of the telltale materialist stomach-pump he supposedly carries around with him for the many emergencies of this sort that his charms must perforce occasion. Tupman clearly wishes to emulate him, and so for example at Manor Farm he lingers "to snatch a kiss from Emma," and is "duly rewarded with sundry pushings and scratchings" (79) in a milder version of the chastisements that befall Falstaff for his more spectacularly clownish lusts. But as with Winkle it is striking that Pickwick himself—an ironic inverse mirror of this Lothario, who achieves unwanted romantic success with Mrs Bardell where Tupman routinely goes empty-handed from the women he pursues—who emphatically takes the knife to Tupman's reputation on the occasion of Mrs Leo Hunter's fancy dress party. Tupman declares his intention of going in what would nowadays be described as an age-inappropriate outfit, disguised as a romantic Italian *masnadiero*:

'I shall go as a Bandit,' interposed Mr Tupman.

'What!' said Mr Pickwick, with a sudden start.

'As a bandit,' repeated Mr Tupman, mildly.

'You don't mean to say,' said Mr Pickwick, gazing with solemn sternness at his friend, 'You don't mean to say,' Mr Tupman, that it is your intention to put yourself into a green velvet jacket, with a two-inch tail?'

'Such is my intention, Sir,' replied Mr Tupman warmly. 'And why not, Sir?'

'Because Sir,' said Mr Pickwick, considerably excited—'Because you are too old, Sir.'

'Too old!' exclaimed Mr Tupman.

'And if any further ground of objection be wanting,' continued Mr Pickwick, 'you are too fat, Sir.'

'Sir,' said Mr Tupman, his face suffused with a crimson glow. 'This is an insult.'

'Sir,' replied Mr Pickwick in the same tone, 'It is not half the insult to you that your appearance in my presence in a green velvet jacket, with a two-inch tail, would be to me.' (200-01)

Tupman of course reacts with fury to this body blow to his status (“I must take summary vengeance”), but although Pickwick’s passion soon cools, and he retracts his insult a little later, the damage is done.

The trio of ‘virtual’ sportsman Jingle and ‘virtual’ seducer Tupman, anxiously evading or furiously confronting accusations of fraudulence, is completed by the ‘virtual’ poet Snodgrass. He too is taken in by Jingle’s hilarious parodic self-projections, this time as poetic “Mars by day, Apollo by night,” supposedly fighting in the July 1830 revolution in Paris whilst composing verse in spare moments of inaction, like another romantic hero, Salvator Rosa, in Masaniello’s Napolitan insurrection: “You were present at that glorious scene, Sir?,” says Snodgrass in fatuous awe. (26) If in his case somewhat less prominence is given to moments of ‘status anxiety’ and fear of exposure, and such as there are are often intertwined with moments of infuriated embarrassment about his partiality to Emily being noticed by others (e.g. “Mr Snodgrass, who was as modest as all great geniuses usually are, felt the crimson rising to the crown of his head, and devoutly wished, in the inmost recesses of his own heart, that the young lady aforesaid . . . were . . . comfortably deposited in the next county”—367), the verdict delivered on him at the novel’s end, not this time by Pickwick but even more authoritatively by the narrator, is every bit as final in its stripping away of the status he has assumed throughout. He and his wife buy a rural retreat at Dingley Dell, as poets in the tradition of Horace are expected to, and there he might be expected to pour forth his masterpieces. But, apart from “being occasionally abstracted and melancholy,” he produces nothing, continuing nonetheless to be widely regarded as a genius: “Mr Snodgrass . . . is to this day reputed a great poet among friends and acquaintance, although we do not find that he has ever written anything to encourage the belief.” The interesting thing here is that the narrator opens out a more general satiric line on to the society of the 1830s, above all to Carlyle’s ‘philosophy of clothes, the view expounded in *Sartor Resartus* that in the society of the time appearance is routinely taken for reality: “We know many celebrated characters, literary, philosophical and otherwise, who hold a high reputation on a similar tenure.” (752)

The same bogus presentation of self to achieve social standing is to be observed everywhere amongst the innumerable ‘spearholders’ (as George Newlyn terms them) who take walk-on parts in the novel to fill out in the most richly detailed way its satiric representation of the 1830s. We can of course sample only a few of these, but perhaps no reading of

the role of status in this novel would be satisfactory without a glance at the delicious vignette of Solomon Pell, the attorney who has the ridiculously easy task of committing Sam Weller to the Fleet so that he can join his master as a trumped up debtor to his father. Pell receives the fake adulation of the coachmen (assembled to lend veracity to the ruse, they “evidently regarded him as a species of divinity”) with ludicrous complacency, condescension and mock modesty: “It may be that I am a good deal looked up to, in my profession—it may be I am not. Most people know. I say nothing.” That he should claim intimacy with “the late Lord Chancellor” and report imaginary conversations between the latter and himself—“no false delicacy, Pell. You are a man of talent; you could get any body through the Insolvent Court, Pell, and your country should be proud of you” (574, 575)—is at once a measure of the distance, in terms of lightness of tone, from *Bleak House*, and at the same time a corroboration of Monod’s perception that the mistrust of social institutions and loathing of the way they encourage individuals to behave in society is systemic in Dickens. Lawyers come in for much fierce criticism in *The Pickwick Papers*, and not the least of the barbs directed against them is the superficial paradox (paradoxical, that is, only to those who have not yet realised that “the one great principle of the English law is, to make business for itself”—see *M* 18) that its least scrupulous representatives have the highest status amongst other members of the profession, friend and adversary alike. “The cleverest scamps I ever had anything to do with,” exclaims Perker—who represents Pickwick *against* them, and his assistant Lowten chimes in with ‘the sharpest practitioners I ever knew,’ as the narrator pauses momentarily to deliver an appalled epiphany of the transvaluation of values implicit in their “trance of admiration:” “both master and man pondered for a few seconds with animated countenances, as if they were reflecting upon one of the most beautiful and ingenious discoveries that the intellect of man had ever made.” (*PP* 622)

A second splendid instance of fatuous self-importance and status obsession to parallel Pell is offered by the Bath servants whose party Sam Weller attends. This time, however, a great deal of ‘status anxiety’ is on display, all the more interestingly because their gathering clearly parodies that of the Pickwick club in the first chapter through their attachment to all kinds of ludicrous rituals and rules, that of course bears out Monod’s view of the absurdity of man in society in Dickens. ‘Thou shalt not yawn’ is one of them, and the greengrocer who provides their meal

is subjected to extreme humiliation as he accidentally does so in the act of ceremoniously handing over the carving knife: he is variously pilloried by the company as a “wulgar beast,” “an inattentive reskel,” “a low thief,” and “unreclaimable blaygaird.” The point of these regulations is of course to imitate the manners of those they serve, whom they view as equals, one of them even imagining an ‘understanding’ with his employer’s youngest daughter, who is observed to lean “very heavy on your shoulder as she gets in and out of the carriage.” Their sense of status is so prickly that one of them, Whiffers, does a kind of Maoist self-criticism for having consented to eat salt butter and “carry a coal scuttle up to the second floor” in flagrant defiance of servantly self-esteem. But he has now finally resigned his position for being required to eat cold meat, and trusts “he had not lowered himself in the good opinion of his friends by this frank confession of his faults.” (498, 499, 502)

Sam Weller has a field day mocking these absurd status fetishists. Asked by the pretender to the hand of the youngest daughter if he himself has romantic irons in the fire in his own establishment, he delivers a perfect send-up of such ridiculous pretention: “There’s no daughters in my place, else o’course I should have made up to one of them. As it is, I don’t think I can do vith any thin’ under a female markis. I might take up with a young ooman o’ large property as hadn’t a title, if she made wery fierce love to me—not else.” (500) But proleptically, all ends well. Though Bath as a whole is represented as a place of pretense—“nobody’s fat or old in Ba-ath,” explains Dowler (479)—the application of punch, and humdrum oysters ordered by Sam, is enough for the servants at least to let their hair down, Tuckle ending up dancing the frog hornpipe on the table accompanied by a virtuoso performance on the humble comb-and-tissue paper from none other than the youngest daughter’s ‘sweetheart.’ There is the strong sense, in these scenes, as in *The Pickwick Papers* taken in the round, that despite numerous social abuses and absurdities there is very little at this level that is irredeemably lost or cannot be brought round by laughter.

My final sampling of the satiric representation of status pretension at large in society as the Pickwickians encounter it on innumerable occasions—Mrs Leo Hunter’s Fancy Dress breakfast—is in essence an equally harmless absurd social gathering, of interest here because it clearly points to the stylistic dimensions of the preoccupations explored in this essay. Indeed it can be viewed as a compendium of the parodic devices used throughout *Pickwick* to construct artifice and to

deconstruct it. There is on the one hand the fake use of inaccurate French—“dejeune” [sic] or “fête champêtre” [sic] for ‘breakfast,’ for example; the thoroughly bogus classical allusions—“Plato, Zeno, Epicurus, Pythagoras—all founders of clubs” on a par with Pickwick, according to Mr Leo Hunter; the plagiarised tributes to Mrs Leo Hunter’s parties—“feasts of reason, Sir, and flows of soul” (pilfered from Pope); the hollow clichés of sycophantic provincial society page journalism: “adornment refined with harmony and the chastest good-keeping;” etc., etc. On the other there is constant comic bathos: the ‘Sir’ in the middle of the Pope quotation; the detail of female clothing that undermines an attempt to dress up as a male god—“Mrs Pott . . . would have looked very like Apollo if she hadn’t had a gown on;” the “authentic, every-day costume of a Troubadour”, complete with “Grecian helmet” donned by Snodgrass “which everyone knows (and if they do not, Mr Solomon Lucas did);” etc., etc. Everyone doesn’t know it, of course—so much so that Pickwick in his own clothes is applauded as much as everyone else in fancy dress, “under the impression that his tights and gaiters were some remnants of the dark ages.” (198ff) This is a world in which the capacity to distinguish between the fake and the real has been completely lost—and hence the writer takes pains to retain or restore that distinction.

As I revisited Sylvère Monod’s 1950s writing on Dickens, with its detailed emphasis on style in *Pickwick*, I tended—whilst applauding the focus itself—to disagree with him in some of his criticisms of the book’s supposedly immature excesses and infelicities, and to feel that he had missed some of the linguistic essentials, including the book’s most habitual and characteristic rhetorical device. To rehandle Beckett’s formula in *Murphy*—“in the beginning was the pun”—in *Pickwick*, I would claim, in the beginning was the zeugma. The stylistic device of yoking disparate things for humorous effect is everywhere in the novel, and central to its deflating and levelling tendencies, as it continually pulls down human vanities and levels hierarchical distinctions by linking the stylistically pretentious and elevated with the prosaic and humble to produce continual effects of bathos. Thus on the novel’s third page, in the deflating zeugmatic formula that introduces Tupman—“Time and feeding had expanded that once romantic form” (17)¹—we are immediately invited to take a skeptical view of this would-be Valentino,

1. I wonder whether Auden (a great lover of this book and author of one of the finest essays on it) was consciously or unconsciously echoing this zeugma in his own in the

even more so, by the substitution of 'feeding' for 'eating' to denote animal rather than human status. Likewise with Snodgrass: at Muggleton, the mock zeugmatic uncertainty whether it is "the burning eloquence of the words or the feverish influence of the wine" (106) that renders his handwriting illegible is but one more astringent epiphany of the bogus status of a putative writer who never in fact writes. The phrase that mockingly conveys an apparent state of nervous gloom in Benjamin Allen, "depressed with spirits and agitation," (428) combines a zeugma *and* a pun, for the 'spirits' are clearly liquid. Innumerable further examples are to be found amongst minor characters and scenes. There is the satiric zeugma for Mr Mallard's snuff-taking in Snubbin's office, for instance which combines a "fondness for snuff and a relish for fees," (411), or, in one of the inset stories, the oxymoronic "True Legend of Prince Bladud," another thoroughgoing send-up of societies and institutions, an ironic comment on a populace conned by their ruler into "straining their throats and their purse-strings" (486) for Prince Bladud.

This overall habit of zeugma can be seen in part as a product of the realist mode in writing, to which Dickens served his apprenticeship as cub reporter, practising, but also clearly taking a degree of ironic distance from, a shorthand method of taking notes and observations that heaped together disparate things in undifferentiated jumbles. An early example of Pickwick's 'observations' of the Medway towns is a good example of this kind of style, itemising their "principal productions" as "soldiers, sailors, Jews, chalk, shrimps, officers, and dock-yard men," etc. (30), to such an extent that the whole notion of "principal productions" gets ironically erased. It also introduces, perhaps from a slightly fresh perspective, an aspect of Dickens that has been noted on innumerable occasions, at least since Dorothy van Ghent in the 1940s—the stylistic habit of mixing up people and things, most particularly reifying humans, but also rendering inanimate things animate. Thus Jingle—who is of course significant in the context of zeugmatic shorthand—will shortly mimic Pickwick's portrait of the Medway with praise of Kent as a whole, made up of "apples, cherries, hops and women." (31) At the White Horse Cellar there is a traveller's room "furnished with a clock, a looking-glass, and a live waiter;" (469) Betsy Martin, mentioned in the Report of the Brick Lane Temperance Association, is described as having 'one child, and one eye;' (441) Miss Bolo goes home "in a

love lyric: "'Lay your sleeping head, my love:' Time and fevers burn away/Individual beauty from/Thoughtful children . . ."

flood of tears, and a sedan chair;" (482) and the dirty Mr mangle in the Fleet Prison regales his companions with "anecdotes of a thoroughbred horse, and a magnificent Jewess, both of surpassing beauty, and much coveted by the nobility and gentry of these kingdoms." (556)

This fruitily parodic example, of course, also involves a blurring, as commodities, of humans and animals, and so introduces another related cardinal feature of the style of this novel, which is clearly also aimed at disrupting conventional notions of status and hierarchy. Most evidently in the speech of Sam Weller, the novel makes copious use of the ballad tradition (from the 'Twa Corbies' on) of speaking animals, or humans addressing animals as if they were capable of listening and understanding what is being said to them. Amongst the famous Wellerisms there is not only on the one hand a parrot who complains about "addin' insult to injury . . . ven they not only took him from his native land, but made him speak the English langvidge arterwards," (471), and a skating Polar Bear who says to himself that winter is a "fine time for them as is well wropped up," (391), but also a dialoguing turkey and farmer, the "wery old" philosophical turkey remarking "I'm pretty tough, that's vun consolation . . . ven the farmer said he wos afeerd he should be obliged to kill him, for the London markets," (433), and conversely a nobleman obliged to appeal to a stubborn periwinkle he can't get out of its shell to eat, hoping he won't be reduced to "ex-tremities" and "be obliged to crack him in the parlour door." (517) To complete this repertoire, Weller also employs the Aesopian device of animals talking to each other, and mockingly reproducing the bogus politeness of middle-class social address as they do so: "If you know'd who was near, Sir, I think you'd change your note; as the hawk remarked to himself with a cheerful laugh ven he heerd the robin redbrest a singin' round the corner." (626)

I conclude with a brief discussion of the 'philosophy' of the novel that must inevitably centre around Sam Weller. The novel uses the word 'philosophy' and its synonyms a great deal—predictably enough for the most part in ironic and debunking contexts. Yet another anonymous "dirty-faced man" provides one instance of bogus philosophy: "Rum creeturs is women,' said the dirty-faced man, after a pause . . . After this little bit of philosophy there was another pause;" (183) Bob Sawyer, explaining why it does not matter that he has suddenly to leave Bristol and close his pharmacy ("I should have been obliged to give them calomel all round, and it would have been certain to have disagreed

with some of them—so it's all for the best'. . . There was a philosophy and strength of reasoning about this reply . . .”—661) another; and Mr Pott, promoting his “copious review of a work on Chinese metaphysics” by his Eatanswill rival (“he read for metaphysics under the letter M, and for China under the letter C; and combined his information, Sir!”—679-680) a third.

But there are also moments where a more thoughtful tone is ventured. Cazamian's claim that Dickens subscribed to a vague and superficial benevolent “philosophy of Christmas” has its relevance to this novel as to other works, but there is perhaps something a bit more considered here in the personification of Christmas and the old year “preparing, like an ancient philosopher, to call his friends around him, and amidst the sound of feasting and revelry to pass gently and calmly away.” (360) At any rate the idea of ‘philosophic calm,’ embodied essentially in Sam Weller, but also in Pickwick himself, has a significant place in a novel which also conjures up, in phrasing of some intensity, its opposite: “The body! It is the lawyer's term for the restless whirling mass of cares and anxieties, affections, and griefs, that make up the living man.” (609) It seems to be realised, for instance, in the rather touching scene at the novel's end where Pickwick humbly accepts that Sam must leave him for Mary: “I have no right to expect that it should be otherwise with me” (737).

For that “whirling mass of cares and anxieties” includes of course the ‘status anxiety’ which Pickwick here manifestly repudiates. But Sam is perhaps the only character in the novel who is completely devoid of it from first to last. He is the book's Diogenes—a philosopher whom Dickens obviously held in some esteem, reincarnating him, not inappropriately, as an unruly beloved dog in *Dombey and Son*. In the characteristic style of this novel, Diogenes makes a direct appearance in *The Pickwick Papers* in ironic topsy-turvy fashion, at the celebratory supper after the Dingley Dell vs. Muggleton cricket match, invoked by the usual emptily orotund speech-maker: “Every gentleman who hears me, is probably acquainted with the reply made by an individual, who—to use an ordinary figure of speech—‘hung out’ in a tub, to the emperor Alexander: ‘If I were not Diogenes, I would be Alexander.’ I can well imagine these gentleman to say, ‘If I were not Dumkins, I would be Luffey; if I were not Podder, I would be Struggles’” (105). Befuddled by drink like Snodgrass, perhaps, he has got it completely wrong. In Plutarch's account it is not the humble Diogenes in his tub who compliments the great Alexander,

but the other way round. Diogenes shows no interest in the king—he is utterly indifferent to questions of rank, and even rude: “I would have you not stand between me and the sun,” he says when Alexander asks him if he has any wishes. It is *Alexander* who as a result admires Diogenes, remarking “if I were not Alexander, I should like to be Diogenes.”

So much, then, for this ineffably absurd but harmless cricketing status puff for the Dumkins and Luffeys of Muggleton and Dingley. Weller, of course, as we have seen, operates the other way round as a ‘fountain of wisdom’ of status jokes, and one last instance of how these can operate in the form of philosophical language-critique might be cited, when he tears apart Magnus’s vacuous opposition between ‘company’ and ‘solitude,’ with the sarcastic: “That’s what I call a self-evident proposition, as the dog’s meat man said, when the house-maid told him he warn’t a gentleman” (292-93). For there is indeed a ‘jocoserious’ undertone to the “great calmness and philosophy” (431) with which he looks on life. Sam is wise about the democracy of folly—a regular theme of great comedy—in a book that can be seen as a profoundly democratic debunking of status and ‘status anxiety’ alike, delivering measured comic humiliations in an endless stream of virtuoso comic display. But the democracy that Dickens admired, as Monod knew, was not to be found in any of the institutions he encountered.

Bibliography

- DE BOTTON, Alain. *Status Anxiety*. Harmondsworth: Penguin Books, 2005. [2004] (de Botton).
- DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Introduced by Humphrey House. Oxford: Oxford UP, 1966. [1949] (*OT*).
- Pickwick Papers*. Edited by Mark Wormald. Harmondsworth: Penguin Books, 1999. (*PP*)
- Pictures from Italy*. Edited by Kate Flint. Harmondsworth: Penguin Books, 1998. (*PI*)
- MONOD, Sylvère. *Dickens the Novelist*. Norman OK: U of Oklahoma P, 1967. (*M*)
- STOREY, Graham and K. J. FIELDING, eds. *The Letters of Charles Dickens*. Vol. 5. 1847-1849. Oxford: Oxford UP, 1981. (*Letters V*)

« The romantic side of familiar things¹ » :
Le grotesque et le fantastique
dans *The Old Curiosity Shop* (1841)

Françoise DUPEYRON-LAFAY
(Université Paris XII)

On connaît la vogue des nouvelles techniques optiques au XIX^e siècle et l'engouement du public pour les spectacles d'images animées : dioramas et lanternes magiques qui font aussi leur entrée dans la fiction qui se les approprie doublement, à la fois comme sujet et comme technique. Le roman intériorise ces procédés optiques pour exprimer d'une façon originale l'instabilité essentielle du réel et pour revitaliser notre perception en nous présentant des images évolutives et fluctuantes ou des instantanés de type photographique. Master Humphrey, le narrateur initial de *The Old Curiosity Shop* (ensuite remplacé par une « voix » anonyme à la troisième personne à partir du chapitre 4) est un flâneur qui aime déambuler la nuit, comme le De Quincey des *Confessions of an English Opium Eater* (1821), et ne se lasse pas de ces jeux d'ombre et de lumière révélateurs, impossibles sous la crudité du plein midi : « The glare and hurry of broad noon are not adapted to idle pursuits like mine; a glimpse of passing faces caught by the light of a street-lamp or a shop window is often better for my purpose than their full revelation in the daylight, and, if I must add the truth, night is kinder in this

1. Cette expression apparaît dans la dernière phrase de la Préface de Dickens à son roman de 1853 : « In Bleak House, I have purposely dwelt on the romantic side of familiar things ».

respect than day [...] » (1 : 7-8). Master Humphrey est aussi un explorateur qui découvre des territoires inconnus dissimulés au cœur de la grande métropole londonienne¹, signe que le quotidien recèle encore des trésors inconnus, que ses richesses n'ont pas été épuisées et que son étrangeté n'a pas été totalement domestiquée. Le magasin d'antiquités fait figure de véritable réservoir de mystère et d'étrangeté : « The place through which he made his way at leisure was one of those receptacles for old and curious things which seem to crouch in odd corners of this town and to hide their musty treasures from the public eye in jealousy and distrust. » (1 : 11)

À l'instar de Master Humphrey, Dickens s'intéresse aux images étranges et éphémères, aux éclairages indirects et aux illuminations fugitives qui révèlent des pans de réel insolites, sa fiction comportant en outre de nombreuses figurations grotesques. Cependant, l'étrangeté du réel tel qu'il est représenté dans ses romans, particulièrement dans *The Old Curiosity Shop*, ne lui est évidemment pas intrinsèque. Elle est en fait injectée dans le quotidien, et cela le plus souvent par le regard des personnages (dont le narrateur adopte le point de vue), comme s'ils portaient des lunettes teintées, trop faibles ou trop fortes, ou mal focalisées. Les questions de perspective et de proportions constituent donc l'un des fondements du projet littéraire de Dickens, dont elles sous-tendent la vision tragi-comique de l'existence, une ambivalence précisément caractéristique du grotesque, souvent sur la corde raide, entre rire et horreur. Les questions de regard et de perspective mises en œuvre dans sa fiction permettent de mesurer le riche potentiel litté-

1. La figure du « flâneur », véritable découvreur de réalités et de lieux nouveaux et insolites au sein du quotidien est redevable à la vision romantique du monde et parcourt la littérature du XIX^e siècle ; elle prend forme dans les *Confessions* de De Quincey, et se retrouve par la suite, entre autres chez Poe (« The Man of the Crowd », 1840), chez Dickens, dans les années 1890, chez Arthur Machen. De Quincey décrit ses pérégrinations nocturnes (sous l'emprise de l'opium) comme de véritables voyages d'exploration. « Some of these rambles led me to great distances, for an opium-eater is too happy to observe the motion of time; and sometimes in my attempts to steer homewards, upon nautical principles, by fixing my eye on the pole-star, and seeking ambitiously for a north-west passage, instead of circumnavigating all the capes and head-lands I had doubled in my outward voyage, I came suddenly upon such knotty problems of alleys, such enigmatical entries, and such sphynx's riddles of streets without thoroughfares, as must, I conceive, baffle the audacity of porters and confound the intellects of hackney-coachmen. I could almost have believed at times that I must be the first discoverer of some of these *terrae incognitae*, and doubted whether they had yet been laid down in the modern charts of London. » (*Confessions*, 47-48)

raire que recèle le domaine de l'optique. On se souvient par exemple du chapitre 2 de *David Copperfield*, intitulé « I Observe », dans lequel le narrateur montre comment son regard d'enfant miniaturisait ou agrandissait démesurément ce qui l'entourait, et relate son incapacité à se servir correctement du télescope qu'on l'avait invité à utiliser et dans lequel il ne voyait rien. Mais paradoxalement, le regard ne révèle jamais aussi bien la vérité essentielle du réel que par le biais des anamorphoses grotesques qu'il lui fait subir, et qui, pour un temps, le dérèalisent et le rendent fantastique. Ce sont les miroirs déformants et les illusions optiques qui ont justement pour vocation de dévoiler le sens profond du visible. En abolissant les frontières et les catégories habituelles, en les redéfinissant par le biais de nouvelles combinaisons et de nouvelles associations, en effectuant en quelque sorte une nouvelle cartographie du monde, le grotesque redéfinit le réel, lui restitue une transparence qu'il avait perdue, et en vient même à le sublimer. On se souvient que Hugo, dans sa « Préface de *Cromwell* » (1827), promeut le grotesque au rang de catégorie littéraire essentielle ressortissant tout autant au réalisme qu'au romantisme (association de termes habituelle lorsque les critiques tentent de définir l'œuvre de Dickens), et il est aussi le premier à souligner les relations étroites entre le grotesque et le sublime.

Le grotesque est une notion difficile à délimiter et à définir ; il s'agit essentiellement d'un style, plus que d'une catégorie au sens strict, et il s'exerce le plus souvent en corrélation avec des genres ou des modes apparentés sur les plans idéologique, esthétique et littéraire. Comme le souligne Dominique Iehl dans *Le Grotesque* (1997) :

Le grotesque est une notion aussi évasive que séduisante. Son champ sémantique est mal défini. Le grotesque est d'abord un repère psychologique, l'évaluation d'un paysage psychique souvent convulsé et contradictoire, et qui s'accompagne d'un jugement de valeur. Il est aussi un repère artistique au carrefour de tendances divergentes. On tient pour grotesque un phénomène qui tient à la fois du comique et du tragique, du rire et de la peur, mais qui signifie plus que leur simple combinaison. [...] Le grotesque est en effet situé à la frontière de notions très mobiles elles-mêmes. On l'associe au tragique et à l'angoisse et en même temps à la farce et au rire du carnaval. Il est voisin parfois de l'illusion fantastique, parfois de la caricature et de la satire. (3)

Jusqu'au XVIII^e siècle, le grotesque était surtout un procédé visuel et ornemental, ou une technique littéraire subalterne au service du burlesque, de la satire, ou de la caricature, comme chez Rabelais, ou dans

le *Gulliver's Travels* (1726) de Swift. Mais il ne s'agit pas pour autant, loin s'en faut, d'une forme comique pure ; comme le montre Wolfgang Kayser, dans *The Grotesque in Art and Literature* (1957) : « The comic innocuously annihilates greatness and dignity, especially if they are wrongly assumed. It effects the annihilation by placing us on the secure level of reality. The grotesque totally destroys the order and deprives us of our foothold. » (59) Quant au grotesque et au fantastique, ils ne sont pas nécessairement synonymes ou interchangeables non plus. Le grotesque littéraire, en effet, n'est pas toujours fantastique et ne peut le devenir qu'en apportant des distorsions à un réel (diégétique) identifié comme tel, et perçu comme ressemblant, vraisemblable et crédible. Sans ce substrat réaliste, on a affaire à une forme de merveilleux (parfois noir). Ces deux notions sont cependant fréquemment associées dans le domaine visuel. Dominique Iehl évoque par exemple « la tradition fantastico-grotesque des *Tentations de Saint Antoine* » (89). Et, à l'évidence, elles entretiennent aussi des liens étroits dans *The Old Curiosity Shop*.

Le grotesque dickensien¹ a une portée éthique, satirique, et contestataire : il traduit une nouvelle vision de la société dont il effectue une critique, non de façon directe, discursive ou explicite, mais grâce à des outils empruntés au domaine visuel.

Dans *The Old Curiosity Shop*, le grotesque est l'une des techniques aboutissant à une défamiliarisation du réel, et cela afin de révéler sa vérité cachée : les portraits de personnages comme Quilp ou Mr Trent (le grand-père de Nell) mettent explicitement l'accent sur leur apparence étrange, inquiétante, extraordinaire, en parfaite adéquation avec leur caractère : goût du lucre et désir insatiable de voir souffrir et de faire mal à autrui pour Quilp, obsession du jeu pour Mr Trent, monomanie responsable dans le deux cas d'une perte totale d'humanité qui se traduit extérieurement par un physique grotesque reposant sur un assemblage hétéroclite de traits humains et animaux, de caractéristiques

1. Kayser lui consacre une page au chapitre IV (« The Grotesque in the Nineteenth Century ») de *The Grotesque in Art and Literature* et il écrit à son sujet : « But whereas Lear and Carroll immediately remove us to their fantastic realms, Dickens appears to lead his readers through the familiar everyday world. » (122-23). Il introduit ensuite une précision importante : « Dickens, by the way, does not always require the supernatural to alienate his world, as he did in *A Christmas Carol* [...]. There is no time to investigate under what circumstances the grotesque appears in Dickens [...] although it would be tempting to compare Dickens' technique with that adopted by the German masters of the "realistic" grotesque. » (123)

propres à l'inanimé ou aux créatures surnaturelles. Mr Trent, vu pour la première fois par Master Humphrey, lui fait l'effet d'être le (mauvais) génie du magasin de curiosités dont tous les objets grotesques (parce que médiévaux) ont valeur de portrait de leur propriétaire. Les connotations spectrales et presque vampiriques qui accompagnent l'introduction du vieil homme prendront tout leur sens lorsque nous connaîtrons la passion dévorante du jeu qui l'habite et le transforme en prédateur impitoyable et insatiable :

There were suits of mail standing like ghosts in armour here and there, fantastic carvings brought from monkish cloisters [...], distorted figures in china and wood and iron and ivory; tapestry and strange furniture that might have been designed in dreams. The haggard aspect of the little old man was wonderfully suited to the place; he might have groped among old churches and tombs and deserted houses and gathered all the spoils with his own hands. There was nothing in the whole collection but what was in keeping with himself; nothing that looked older or more worn than he. (1 : 11)

On notera toutefois que le lieu fait l'homme et que le potentiel d'étrangeté du personnage de brocanteur ou d'antiquaire est la résultante presque inévitable de sa fonction : sa cohabitation avec le passé lui confère une dimension quasi surnaturelle et fantomatique, comme en témoignent *La Peau de chagrin* (1832) de Balzac ou plus tard la nouvelle de Maupassant intitulée « Qui sait ? » (1890).

On peut observer des gradations dans les techniques visant à exprimer le grotesque dans *The Old Curiosity Shop*, du plus au moins univoque et explicite, du court au long terme. La présentation initiale de Quilp, au chapitre 3, le place directement dans la catégorie des êtres « grotesques » et ce mot est utilisé immédiatement à son sujet comme la conséquence logique de son corps difforme (il s'agit d'un nain possédant certaines des proportions d'un géant) et de son extrême laideur :

But what added most to the grotesque expression of his face, was a ghastly smile, which, appearing to be the mere result of habit and to have no connection with any mirthful or complacent feeling, constantly revealed the few discolored fangs that were yet scattered in his mouth, and gave him the aspect of a panting dog. (3 : 27)

The creature appeared quite horrible with his monstrous head and little body, as he rubbed his hands slowly round, and round, and round again — with something fantastic even in his manner of performing this slight action — and [...] cocking his chin in the air, glanced upward

with a stealthy look of exultation that an imp might have copied and appropriated to himself. (3 : 30)

Mais le langage employé repose sur des comparaisons : ses dents sont qualifiées de « crocs » qui lui donnent « l'*aspect* d'un chien haletant », et l'air triomphant qu'il prend à la dérobée « *aurait pu être copié* » par un lutin (sans doute malfaisant). Le récit appartient encore au règne virtuel du « comme si ». Ainsi, au chapitre 9, l'agilité avec laquelle il saute sur une table et sa posture en équilibre sur le dossier d'une chaise sont appelées « simiesques » ou « *monkey-like* » (79). De la même manière, le narrateur souligne le rôle des déformations apportées par le regard de Nell, hantée par la crainte de visages imaginaires l'épiaient sur les toits : « There was a crooked stack of chimneys on one of the roofs, in which [...] she *had fancied* ugly faces that were frowning over at her and trying to peer into the room. » (9 : 77) (c'est moi qui souligne) Cette écriture analogique confère donc artificiellement à l'univers diégétique une plus-value d'étrange (grotesque).

Mais il arrive aussi que l'écriture pratique des raccourcis saisissants : en éliminant les termes de médiation attendus entre le réel et l'image (« comme », « comme si », « sembler », « ressembler à », etc.), elle effectue une révision plus radicale que par de simples comparaisons qui attirent l'attention sur l'effet surréel tout en l'atténuant puisque les termes de médiation qui en sont le support placent la réalité décrite dans le domaine des créations de l'esprit et montrent que son étrangeté n'est pas une propriété intrinsèque mais découle du regard de l'observateur. La métaphore (grotesque ou non) nous plonge au contraire directement dans l'altérité en effaçant la ligne de démarcation entre le réel ou le vraisemblable et l'étrange. L'arrivée nocturne des saltimbanques montés sur des échasses repose initialement sur une métaphore qui gomme les repères habituels : « [...] two monstrous shadows were seen stalking towards them [...] The child was at first quite terrified by the sight of these gaunt giants [...] » (17 : 138). La suite du passage réinterprète l'image selon un code rationnel (comparaison) qui dissipe la magie et réintroduit une norme réaliste : « for such they looked ».

La polysémie de certains termes, c'est-à-dire la coexistence entre le sens littéral et une signification plus métaphorique, peut créer un véritable effet fantastique, comme on le voit au chapitre 28 avec la description des maisons, avec leurs minuscules fenêtres qui « font des clin d'œil » (*very little winking windows*), ou des horloges de la ville :

« [...] they had such drowsy faces, such heavy lazy hands, and such cracked voices [...] » (214). « Winking » peut certes désigner la réverbération du soleil sur les vitres ; « face » peut évidemment dénoter le cadran de l'horloge, et « hands » ses aiguilles. Cependant, les adjectifs employés infléchissent la description et l'orientent vers l'anthropomorphisme, ce que vient confirmer la référence à la « voix cassée ». Au chapitre 30, le mode de représentation de la silhouette du visiteur nocturne tapi dans la chambre de Nell, à l'auberge, pour lui dérober son argent, relève lui aussi d'une stratégie grotesque et défamiliarisante :

A figure was there. [...] between the foot of the bed and the dark casement, *it* crouched and *slunk along*, groping its way with *noiseless hands*, and stealing round the bed. [...] The dark form was a *mere blot* upon the lighter darkness of the room, but she saw *the turning of the head*, and felt and knew how *the eyes looked* and *the ears listened*. There *it* remained, motionless as she. At length, still keeping *the face* towards her, *it* busied *its hands* in something, and she heard the chink of money. (232-33 ; c'est moi qui souligne)

Cette forme obscure et inquiétante vue en ombre chinoise, au comportement quasi animal (« crouched and slunk along »), et désignée par le pronom « it », semble inhumaine ou déshumanisée. L'emploi déroutant de l'expression « mains silencieuses » renforce cette impression ; on peut à la fois y voir une hypallage et une métonymie, deux figures de style de toute façon génératrices d'un effet fantastique. Le grossissement et le morcellement sont par ailleurs des stratégies typiques de l'esthétique grotesque : ainsi, le visiteur, parce qu'il est anxiogène, est lui-même soumis à un type de représentation angoissant. La vision de Nell, terrifiée, le fragmente, en fait une simple silhouette, une forme, voire une tache sombre qui se réduit à des mains, à un visage aux traits indistincts, à des yeux et à des oreilles (qui sont les sujets des verbes « looked » et « listened »), quasi invisibles dans le noir, mais apparemment dotés de leur vie propre, et agissant indépendamment de leur possesseur. L'effet de surprise est ménagé jusqu'à la fin du chapitre où le lecteur découvre que la créature sinistre n'est autre que le grand-père de Nell.

L'écriture grotesque, on le voit, déplace et gomme certains aspects, effectue sans cesse des transferts et des permutations qui abolissent les frontières génériques habituelles et font basculer la réalité dans le règne de l'entre-deux, de l'hybride et de l'inclassable, effets de flotte-

ment esthétique et épistémologique comparables à ceux produits par le fantastique, lui-même fondé sur le régime de l'incertain et du liminal.

La création grotesque, outre sa portée immédiate, fonctionne aussi sur le long terme, par touches successives, par un travail d'échos, en quelque sorte par sédimentation. Finalement, ce qu'il y a de plus grotesque et inquiétant chez Quilp réside moins dans son physique lui-même que dans sa ressemblance avec d'autres créatures, notamment avec la marionnette de Punch, parenté de nature suggérée très finement par un travail allusif de rime visuelle entre les chapitres 3 et 9 et le chapitre 16. La mention du « sourire » grimaçant et figé de Quilp au chapitre 3 (« ghastly smile », 27), simple automatisme, puis de sa posture insolite, en équilibre sur le dossier d'un siège, au chapitre 9 (79), permettent au lecteur d'établir un parallèle avec Punch. Les divers échos sur le plan verbal donnent l'impression troublante que la marionnette, posée en équilibre instable sur une tombe, est la duplication en miniature de Quilp absent, comme le suggèrent des expressions telles que : « beaming as usual », « his usual equable smile », « his body was dangling in a most uncomfortable position, all loose and limp and shapeless » (16 : 128). De plus, Punch a l'air de ricaner à la vue de l'une des épitaphes du cimetière, ce qui prépare un autre jeu d'écho à long terme avec le chapitre 67 dans lequel Quilp trouve la mort mais semble toujours animé, le vent agitant ses cheveux : « The hair, stirred by the damp breeze, played in a kind of mockery of death — such a mockery as the dead man himself would have revelled in when alive. » (510). Punch, en relation étroite avec le Diable, est une incarnation du mal mi-comique, mi-terrifiante, en parfaite adéquation avec la personnalité démoniaque de Quilp.

On ne sait plus très bien, en fin de compte, à quel règne et à quel ordre il appartient : humain ou animal (il est tantôt comparé à un chien féroce, tantôt à un singe), naturel ou surnaturel ? Sa ressemblance avec une gargouille médiévale est soulignée et, comme le démon, il paraît doué de la faculté d'apparaître ou de disparaître à volonté. Ainsi, il suffit que Nell pense à des crimes et à de terribles forfaits perpétrés dans un lointain passé (vraisemblablement le Moyen Âge, quintessence du gothique et du grotesque) pour que Quilp (en réalité caché dans une niche de pierre à la place d'une statue) se matérialise devant elle, comme par magie (noire). La présence de « a man » à la fin de la phrase (ici abrégée mais comportant six lignes) exprime bien le caractère soudain et effrayant de

cette apparition : « There was an empty niche from which some old statue had fallen or been carried away hundreds of years ago, and she was thinking [...] how many hard struggles might have taken place, and how many murders might have been done, upon that silent spot, when there suddenly emerged from the black shade of the arch, a man » (27 : 211).

Doué de quasi ubiquité, Quilp traque Mr Trent et sa petite-fille, présent de jour comme de nuit, non seulement physiquement mais aussi comme un fantôme (au sens étymologique) ou un fantôme. Comme l'incube de *The Nightmare* de Fuseli, cette créature hybride hante l'esprit et le sommeil de Nell et gomme d'une manière vertigineuse¹ les frontières entre l'animé et l'inanimé quand la jeune fille imagine sans cesse le voir au milieu des figures de cire de Mrs Jarley, et n'est plus capable, d'ailleurs de discerner une réelle différence entre ces mannequins habillés et des êtres humains : « [...] she tortured herself [...] with imagining a resemblance, in some one or other of their death-like faces, to the dwarf [...] they looked so like living creatures, and yet so unlike in their grim stillness and silence [...] » (29 : 222).

À la suite d'une nouvelle métamorphose (opérée par un cauchemar de la jeune fille au chapitre 27), il apparaît *à la fois* avec sa physionomie habituelle, sous les traits de Mrs Jarley (personnage inspiré de Madame Tussaud), sous la forme de l'un des mannequins de cire, *tout en n'étant non plus rien de tout cela*. (213)

Les angoisses nocturnes de Nell se prêtent à une lecture autobiographique car elles s'apparentent aux terreurs enfantines, encore tenaces à l'âge adulte, que Dickens évoque (soulignons l'emploi de certains verbes au présent) dans « The Christmas Tree », nouvelle publiée en décembre 1850 dans *Household Words*, puis dans le recueil *Reprinted Pieces* en 1858, et qui met en jeu les liens étroits entre grotesque, automatisation et angoisse de la mort. Les masques et les pantins apparaissent dans ce texte sous un jour extrêmement sinistre, mais aussi sur le mode de l'indétermination, comme s'il s'agissait d'êtres vivants, et l'on notera l'emploi du masculin (et non du neutre) pour le « Tumbler » et le « Counsellor », ainsi que le « M » majuscule de « Mask » :

Up yonder, among the green holly and red berries, is the Tumbler [...] who wouldn't lie down, but [...] persisted in rolling his fat body about [...] and brought those lobster eyes of his to bear upon me — when I

1. Le sentiment de vertige est une réaction habituelle en présence du grotesque précisément parce qu'il résiste à toute fixation et à toute certitude catégorielle.

affected to laugh very much, but in my heart of hearts was extremely doubtful of him. Close beside him is that infernal snuff-box, out of which there sprang a demoniacal Counsellor in a black gown, with [...] a red cloth mouth, wide open, who was not to be endured on any terms, but could not be put away either; for he used suddenly [...] to fly out of Mammoth snuff-boxes in dreams, when least expected. (141)

When did that dreadful Mask first look at me? [...] why was I so frightened that the sight of it is an era in my life? It is not a hideous visage in itself; it is even meant to be droll; why then were its stolid features so intolerable? [...] Was it the immovability of the Mask? The doll's face was immovable, but I was not afraid of *her*. Perhaps that fixed and set change coming over a real face, infused into my quickened heart some remote suggestion and dread of the universal change that is to come on every face, and make it still? Nothing reconciled me to it. [...] The mere recollection of that fixed face, the mere knowledge of its existence anywhere, was sufficient to wake me in the night all perspiration and horror, with, « Oh, I know it's coming! Oh, the mask! » (142-43)

L'accent est fréquemment mis sur l'appartenance de Quilp (semblable en cela aux jouets terrifiants de « A Christmas Tree ») à une dimension surnaturelle et onirique, sur son emprise psychologique obsessionnelle, ainsi que sur sa démultiplication. Comme le Malin, il est « légion » : à la fois même et autre, sur le mode de la prolifération dans les rêves et les visions de Nell, et représenté par des créatures inanimées qui sont comme ses doubles (Punch, les figures de cire, les statues de pierre). Le malaise suscité par ces dédoublements et par l'omniprésence de ces créatures fait très nettement penser à l'analyse de *L'Homme au sable* d'Hoffmann dans l'essai de Freud intitulé *L'Inquiétante Étrangeté* (1919) où Olympia (l'automate que Nathanaël prend pour une vraie jeune fille et dont il tombe amoureux) est considérée comme l'une des figurations de l'inquiétante étrangeté, particulièrement troublante en raison de sa nature indéterminée, et entretenant des relations étroites avec le grotesque¹.

1. « Dans *L'Homme au sable* (*Der Sandmann*) on trouve également le motif de la poupée qui paraît animée, mis en avant par Jentsch. Cet auteur voit une condition particulièrement propice à la production de sentiments d'inquiétante étrangeté dans le fait qu'est suscitée une incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé, et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant. » (Freud, 234) E. Jentsch, que cite Freud (p. 214) est auteur de traités de psychologie médicale, dont « Zur Psychologie des Unheimlichen » de 1906. L'analyse de Freud pourrait facilement s'appliquer à « The Christmas Tree » de Dickens.

W. Kayser se penche lui aussi sur *Der Sandmann*, œuvre qui met en synergie

Le grand-père de Nell est lui-même capable de se transformer en créature de la nuit, anamorphose terrifiante de l'image diurne du vieil homme inoffensif, qui illustre bien la capacité du grotesque à brouiller les repères taxinomiques quand il s'agit de représenter l'altérité comme tout aussi inquiétante que familière : « the man she had seen that night [...] lurking in her room [...] seemed like another creature in his shape, a monstrous distortion of his image, a something to recoil from, and be the more afraid of, *because it bore a likeness to him* [...] » (31 : 235 ; c'est moi qui souligne). Des enfants venus admirer les figures de cire de Mrs Jarley le prennent d'ailleurs pour l'une d'entre elles au chapitre 28 (214), ce qui souligne une nouvelle fois ses affinités avec Quilp. Mrs Jarley renforce le sentiment de flottement catégoriel lorsqu'elle vante les mérites de ses figures de cire qui imitent si bien la vie : « and so like life, that if wax-work only spoke and walked about, you'd hardly know the difference. I won't go so far as to say that, as it is, I've seen wax-work quite like life, but I've certainly seen some life that was exactly like wax-work. » (27 : 207). Les mannequins semblent vivants mais les humains, comme Mr Trent ou Quilp, qui habitent un territoire crépusculaire, ne le sont pas tout à fait tout en se confondant avec eux. Le plus dérangentant est donc moins l'illusion de vie donnée par les mannequins, que le déficit partiel de vie chez les hommes, réduits au statut de figures de cire, une nouvelle façon de souligner leur perte d'humanité.

Dans *The Old Curiosity Shop*, la prolifération de ces êtres inanimés d'apparence humaine aboutit à une vision fantastique du réel dotée d'une portée idéologique et sociale : l'inhumanité de Quilp, et dans une moindre mesure de Mr Trent, sont le résultat du contexte socio-économique. La société moderne a transformé les êtres en automates, en poupées, en simulacres d'humanité, ou en machines au service d'autres machines, comme le montre clairement la peinture cauchemardesque de Birmingham, de ses usines métallurgiques et de ses faubourgs industriels aux chapitres 44 et 45. Chacune des descriptions de ces formes d'enfer terrestre (vacarme, air rendu irrespirable par la fumée et par les métaux en fusion, lumières rouges sinistres, ombres

'unheimliche' et grotesque : « One of the most grotesque scenes in the novella is Nathanael's encounter with the doll Olympia. While everybody else regards this mechanized image of life as both ridiculous and sinister [...] Nathanael, who has fallen in love with her after seeing her through the telescope, is blind. [...] When he finally learns the deception, madness takes hold of him [...] » (73-4). Une fois de plus, on notera l'importance des instruments optiques et leur contribution essentielle à l'effet grotesque.

mouvantes et ténèbres... etc.) met d'abord l'accent sur les objets, pléthoriques, terrifiants, tyranniques et comme doués d'une existence autonome, avant de montrer, et surtout de *nommer* les humains, initialement dépeints comme des créatures oniriques et des silhouettes indistinctes : « moving like demons among the flame and smoke, dimly and fitfully seen » (44 : 333). La syntaxe est particulièrement éloquente : l'utilisation de gérondifs ou de participes passés qui rendent superflu l'emploi d'un sujet animé a pour effet (apparent) d'éliminer toute présence humaine en mettant en avant l'activité et la puissance (apparentes) des objets : « a large and lofty building [...] echoing to the roof with the beating of hammers [...] mingled with the hissing of red-hot metal plunged in water [...] » (333). Il faut attendre la neuvième (et dernière) ligne de cette longue phrase décrivant l'usine métallurgique où Nell va passer la nuit avec son grand-père pour qu'apparaisse enfin le sujet grammatical de la phrase, « a number of men laboured like giants » (333).

Ces faubourgs interminables, paysage suburbain où plus rien ne peut vivre et pousser, que l'on ne peut quitter qu'après deux jours et deux nuits de marche (45 : 337), symbolisent l'aliénation et la déshumanisation engendrées par l'ère industrielle. L'écriture fantastique et grotesque de ce passage n'exprime pas directement la souffrance et les tourments endurés par le prolétariat mais opère un transfert des plus habiles. Grâce à ce déplacement qui aboutit à une scène hyperbolique (et surréaliste avant l'heure), Dickens accomplit un véritable tour de force, tant sur les plans stylistique qu'idéologique, effectuant une condamnation sans appel de l'enfer industriel. Ainsi, ce ne sont pas les ouvriers qui vivent dans la plus affreuse promiscuité mais les cheminées d'usine ; ce ne sont pas les hommes qui sont mélancoliques mais l'air lui-même ; ce ne sont pas eux qui sont enchaînés comme des esclaves et qui gémissent et souffrent, mais les machines elles-mêmes (sortes d'ersatz d'humains), stade ultime de l'horreur et de la cruauté, montrées comme omniprésentes et universelles, affectant tout, jusqu'aux objets... jusqu'à l'absurde :

On every side, and far as the eye could see into the heavy distance, tall chimneys, crowding on each other, and presenting the same repetition of the same dull, ugly, form, which is the horror of oppressive dreams, poured out their plague of smoke, obscured the light, and made foul the melancholy air. On mounds of ashes by the way side [...] strange engines spun and writhed like tortured creatures ; clanking their iron chains,

shrieking in their rapid whirl from time to time as if in torment unendurable, and making the ground tremble in their agonies. (45 : 338-39).

Ce processus d'automatisation et de réduction est caractéristique du grotesque moderne (post XVIII^e siècle) que Wolfgang Kayser définit comme une esthétique négative de la désintégration, une expression tragique de l'inquiétude et de l'insécurité liées à l'expérience de la modernité. Au XIX^e siècle, les effets du grotesque selon Kayser (hypertrophie et prolifération anarchique ou au contraire constriction et fragmentation) aboutissent à la monstruosité (l'horreur peut l'emporter sur le rire). Le grotesque moderne inverse le foisonnement rabelaisien créateur (étudié par Mikhaïl Bakhtin dans son texte de 1963) pour en faire un processus de mécanisation et de réduction qui automatise l'homme et les êtres animés, les transforme en objets ou en pantins, et les décompose même en pièces détachées, comme dans *The Old Curiosity Shop*.

René Huyghe, dans *Dialogue avec le visible* (1955), se penche, entre autres, sur le style baroque et la technique du trompe-l'œil, mettant en avant l'effacement des repères habituels et la dissolution des frontières, et opérant une distinction éclairante entre la conception du monde des classiques et celle des créateurs baroques. Les analyses de Huyghe qui considère d'ailleurs le romantisme de Delacroix comme une incarnation du baroque (qui perd donc son sens historique strict et se met à désigner une sensibilité, et une approche esthétique), peuvent donc aisément s'appliquer aux œuvres du XIX^e, à la fiction de Dickens :

Les premiers ne pensent qu'aux affirmations statiques qui accentueront dans l'œuvre le sens de la pérennité et qui passeront sous silence tout ce qui pourrait au contraire donner le sens d'une mobilité, d'une évolution possibles, c'est-à-dire d'une transformation : ils s'appuient avant tout sur la forme et proscrivent tout ce qui menace de la troubler, de la faire retourner à l'indétermination initiale d'où elle a été tirée par l'effort de l'intelligence.

Les autres, à l'inverse, aspirent à se griser de ce flux incessant et irrépressible [...] Les baroques ne songent plus qu'à profiter de cet élan. (Huyghe 225)

Par opposition à la linéarité « classique » et à son effet de fermeture, l'écrivain « baroque » (comme Dickens), fasciné (et parfois aussi effrayé) par le flux et par l'insaisissable, pratique donc une écriture ouverte, aux propriétés visuelles et plastiques qui abolissent les cloisonnements traditionnels et instaurent une nouvelle combinatoire (jamais définitive)

des composantes du réel. René Huyghe insiste sur la corrélation étroite entre le contexte idéologique et les types de lecture du réel qu'il suscite et sur le fait que le baroque appartient « aux époques qu'habitent le trouble du déclin, l'incertitude de leur destinée, donc de leur condition, et que menace la germination, encore incomprise, de tendances nouvelles qui s'apprêtent à l'emporter. Alors fleurit le baroque » (412).

La période victorienne ressemble à bien des égards à ces époques inquiètes qu'évoque Huyghe et qui expriment leurs craintes et leurs incertitudes en reproduisant cette instabilité existentielle par toute une série d'illusions optiques, de jeux d'ombre et de lumière, d'anamorphoses. Dickens qui, dans sa préface à *Bleak House*, disait vouloir mettre en avant « le côté romantique du familier » était donc, à l'évidence, un maître du trompe l'œil et du baroque, mais un baroque « tardif », fantastique, grotesque, et surtout polémique, cherchant à provoquer une prise de conscience chez ses lecteurs.

Le grotesque moderne est un véritable Janus présentant tout autant les traits d'Éros que de Thanatos. Comme le souligne Dominique Iehl, à partir de l'époque romantique, il traduit un sentiment du tragique et de l'absurde. Mais, il est aussi un moyen dialectique et constructif de transcender ces sentiments :

La fonction du grotesque ne s'arrête pas là. En soulignant sans cesse l'ambivalence des êtres et des choses, il peut aussi permettre une défense contre l'absurde, dans la mesure où l'absurde est souvent le reflet d'une décision arbitraire qui ignore une partie importante du réel. À ce niveau le grotesque correspond à un besoin de lucidité qui marque notre époque. Le grotesque a longtemps satisfait ce besoin en nous entraînant vers des domaines qui mettent en question la stabilité de la vie, mais il peut aussi la rétablir grâce à sa mobilité, en lui donnant une forme nouvelle et plus souple à travers une sagesse ludique qui remonte à une tradition ancienne, et qui propose à nouveau une tentation bénéfique à l'homme d'aujourd'hui. (123)

Ainsi, le grotesque, et c'est particulièrement vrai chez Dickens où on le retrouve à la fois dans sa variante rabelaisienne (selon Bakhtin) et celle, plus noire, définie par Wolfgang Kayser, peut jouer un rôle thérapeutique. Au-delà du désespoir, il se révèle salvateur par son élan vital, son inépuisable dynamisme, sa puissance créatrice et plastique, sa capacité à transformer et à régénérer le réel.

Bibliographie

- DE QUINCEY, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater* (1821). Ed. Grevel Lindop. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford UP, 1998.
- DICKENS, Charles. *The Old Curiosity Shop*. Ed. Elizabeth B. Brennan. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford UP, 1998.
- « A Christmas Tree », in *A Christmas Carol and Other Christmas Stories*. « A Signet Classic ». New York, Penguin, 1984.
- FREUD, Sigmund. *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. « Connaissance de l'Inconscient ». Paris : N.R.F. Gallimard, 1985 (1919).
- HUYGHE, René. *Dialogue avec le visible*. Paris : Flammarion, 1955.
- IEHL, Dominique. *Le Grottesque*. Paris : PUF, « Que Sais-je ? », 1997.
- KAYSER, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. Bloomington : Indiana UP, 1963 ; translated by Ulrich Weisstein from *Das Grotteske : seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 1957.

David Copperfield ou l'art de la clôture anagogique du récit

Christine HUGUET
(Université de Lille 3)

Jeune chercheur, Sylvère Monod fut l'un des premiers à avoir dit son admiration pour les quatre chapitres de « rétrospective » qui ponctuent *David Copperfield*. En 1978, à l'occasion de la publication de sa somptueuse traduction du roman, il saluait à nouveau l'originalité de ces trois transitions et de l'épilogue, dont il opposait l'audace formelle au classicisme tranquille du texte dans son ensemble :

Dickens ne fut pas dans le domaine de la technique romanesque un grand novateur. [...] Pourtant des qualités proprement techniques sont présentes dans *Copperfield*. [...] On peut tenir pour une heureuse originalité technique l'usage des quatre chapitres de « rétrospective » [...] qui modifient le rythme du récit et font du narrateur le spectateur du film de sa propre existence. [DC, Intro 13]¹

Si Sylvère Monod ne s'étonnait guère de cette contradiction entre une volonté d'innovation mise en évidence par le dispositif énonciatif valorisé dans ces chapitres, et une fidélité « résolu[e] et sans vergogne » [DC, Intro 13] à une forme romanesque traditionnelle, sans doute était-il, de manière compréhensible, quelque peu ébloui par les modèles de modernisme encore en vogue à l'heure où il écrivait. En effet, l'expérience du Nouveau Roman, dont notre confrère appréciait

1. Sylvère Monod, Introduction, *La vie et les aventures personnelles de David Copperfield le jeune*. Charles Dickens (Paris : Garnier-Flammarion, 1978) 13.

visiblement les ambitions et les hardiesses, continuait alors d'influencer la recherche scripturale. Jugées à cette aune, les rétrospectives ne pouvaient donc être considérées comme suffisamment envahissantes pour faire de Dickens « un expérimentateur acharné, un libérateur des formes du roman » [DC, Intro 15] avant l'heure. Or, à y regarder de plus près, il apparaît que la volonté de rupture incarnée par ces rétrospectives s'inscrit bien dans un projet plus général, qui prend possession de l'ensemble de l'œuvre, et que les multiples et fascinantes stratégies de *da capo* avec variantes, déployées dans l'avant-dernier chapitre de *David Copperfield* et surtout dans la dernière rétrospective, sont destinées à servir un véritable art combinatoire de l'appendice-apothéose selon Dickens. Considérée sous cet angle, l'écriture dickensienne de la gnose anticiperait ainsi à la fois la recherche proustienne du temps et la théorie de l'Aleph développée par Jorge Luis Borgès autour de la notion de fin de récit.

D'emblée, le programme que s'impose Dickens lors du choix définitif du titre, à savoir raconter « [t]he Personal History and Experience of David Copperfield the Younger », témoigne d'un désir de rupture. Dans la littérature autobiographique et pseudo-autobiographique des deux siècles précédents, le titre attendu était « The History and Remarkable Life of... » ou encore « The Fortunes and Misfortunes of... ». Tout en renouant allègrement avec cette tradition post-picaresque anglaise à laquelle il demeure profondément attaché, Dickens s'empresse de rappeler la facticité didactisante du mode espagnol originel. *Stricto sensu*, un tel projet historique ne peut en effet être servi que par le seul roman à la troisième personne, dans la tradition de Fielding et de Cervantès, après adoption par un narrateur chroniqueur ou biographe du point de vue omniscient préconisé par Aristote sur la tranche de vie. À défaut, il ne reste au romancier désireux de superposer fresque biographique et récit de soi, qu'à imposer une limite artificielle à la vie écrite de son personnage. Par la force des choses, Dickens ne procède pas autrement (« And now my written story ends »/« when I close my life indeed¹ » [DC 734, 737], à la manière de Goethe avant lui, dont le *Wilhelm Meisters Lehrjahre* a sans doute intéressé notre auteur. Toutefois, l'adjectif « Personal » glissé de façon ostentatoire en titre, rappelle la présence inopinée d'un « je » de la narration dont s'étonnait déjà don Quichotte, lors de sa rencontre avec un pseudo-auteur picaresque : « Et quel est

1. Charles Dickens, *David Copperfield* (New York ; London : W. W. Norton, 1990). « A Last Retrospect » 734-737. Toutes les références ultérieures renvoient à cette édition.

le titre du livre ?” demanda don Quichotte ; — “*La Vie de Ginès de Passamont*”, répondit l’autre. — “Est-il fini ?” reprit don Quichotte. — “Comment peut-il être fini”, répliqua Ginès, “puisque ma vie ne l’est pas¹ ?” » [DQ 208]. *David Copperfield* affiche donc en titre un projet délibérément intenable et mensonger (raconter sa propre vie dans sa totalité) : flagrant délit que le lecteur va immédiatement pardonner, conquis par le jeu de mots ouvrant la deuxième phrase du roman : « To begin my life with the beginning of my life [...] » (9). Assurément, cette voix narrative qui revendique à la fois la responsabilité de biographe détenteur d’une vision totale et objective de la temporalité, et le statut privilégié de personnage principal, seul garant de la révélation intime, n’a pas pour unique intention d’ironiser à son tour sur l’incompatibilité du mode picaresque avec un projet historique imposant de fait la troisième personne. Par-delà l’effet parodique passager, hérité de Cervantès, on reconnaît dans ce titre aux allures oxymoroniques une volonté de faire implorer le modèle classique. En inscrivant un tel défi en prémisses de son roman, Dickens en conditionne la structure même ; et dans la diversité des moyens qu’il se donne pour accomplir cet exploit, les rétrospectives sont destinées à occuper une place de choix.

L’élaboration du pacte de lecture se fait sous le signe d’une double énigme inaugurale. Non seulement le titre du premier chapitre (« I AM BORN ») soulève la question d’une impossible voix toute-puissante s’exprimant en direct, mais la première interrogation (« Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. » 9), laisse le lecteur davantage encore pressentir que la dichotomie de routine entre un Je-narrant et un Je-narré ne saurait épuiser la multiplicité et la richesse du monde que cette voix indéfinissable, instantanée, se propose d’engendrer. L’ouverture du texte hypostasie le « je » et le transforme en une troisième personne pluriel : le narrateur devient « these pages », instance supérieure qui englobe Je-narrant et Je-narré et confère à l’écriture autonomie et réalité objective. L’énonciataire est donc prié de ne pas céder à la facilité d’une lecture superficielle du récit, et incité de prime abord à en creuser le sens. Mais pourquoi faudrait-il nier la tautologie implicite dans la figure de l’éponymie ? Certes *David Copperfield* est une polyphonie, qui se distingue à ce titre des autobiographies traditionnelles où la réalité du groupe est beaucoup plus diffuse : d’autres person-

1. Miguel de Cervantès, *L’Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605-1615] ; trad. Louis Viardot (Paris : Garnier-Flammarion, 1969) 208.

nages dans cette fresque, de par leur complexité et leur richesse, mériteraient à eux seuls un roman complet. Mais chercher à comprendre pourquoi un héros autodiégétique se laisserait finalement supplanter au sein de son propre récit de soi est peut-être aussi intéressant que de décerner ce titre à d'autres personnages. Dans cette mise à distance initiale, on croit déceler bien davantage qu'une simple reprise de principe du concept d'antihéroïsme d'inspiration picaresque. L'incipit de *David Copperfield* ne se réduit pas à une redite heureuse du « menu » offert en préambule à *Tom Jones*, du sous-titre de *Vanity Fair* ou des derniers mots de la préface de *Nicholas Nickleby*, pour ne citer qu'une poignée d'exemples canoniques de questionnement sur le statut héroïque. Il s'en dégage l'intuition d'une profondeur métaphysique dissimulée sous des dehors humoristiques ; la question « Qui ? » implicite dans ce début de vie / *Vie* de David n'est pas sans évoquer l'ouverture saisissante de *L'Innommable* de Samuel Beckett : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser¹. » (7)

Le « héros »-narrateur est conscient de la précarité de son statut d'être. Cette œuvre est certes pour Dickens un laboratoire ; il n'ignore pas qu'il est dans l'essence même du roman, dès ses origines, de s'interroger sur la nature du héros, et que l'écrivain doit innover en s'attaquant à un chantier sans cesse à renouveler. Mais ce texte s'annonce plus clairement encore comme une quête d'un soi dont le centre se dérobe. Derrière la magie merveilleuse issue de l'univers engendré par la prose dickensienne, capable d'envoûter l'auteur lui-même, derrière la nostalgie qui veut fixer chaque instant pour l'éternité, on sent monter l'angoisse, le silence qui torturent le personnage dépositaire des souvenirs les plus noirs de l'existence du romancier. « What faces are the most distinct to me in the fleeting crowd ? » (« A Last Retrospect » 734) : les ombres reviennent à la surface lorsque s'éloigne la perspective narrative. La lumière du *logos* se mue en pénombre dans les rétrospectives : la lampe de l'écrivain menace de s'éteindre avant que la dernière rhapsodie ne soit couchée sur le papier. Ces êtres dont la substance a aussi peu de consistance que celle du narrateur seraient-ils donc des héros plus crédibles ? « And now my written story ends. I look back, once more — for the last time — before I close these leaves » (premiers mots de « A Last Retrospect » 734) : la conjonction « and », dont l'auteur a emprunté

1. Samuel Beckett, *L'Innommable* (Paris : Éditions de Minuit, 1953) 7.

le pouvoir créateur à la Genèse, se heurte au « now », une réalité à laquelle la voix narrative renonce avec peine, est menacée de disparition. La régularité poétique de la seconde phrase, articulée en quatre parties comme les quatre rétrospectives ainsi que l'allégorie « leaves/eyes » traduisent le déchirement du narrateur, qui pourrait se transformer en statue de sel si une perspective d'espoir, à laquelle il a résolu de croire, ne s'ouvrait à lui. La mise en scène de l'écriture évoque la descente aux enfers d'Ulysse : il s'agit de l'ultime effort pour sauver un univers cher des flammes destructrices du temps. Le voyage sur le chemin de la vie s'accélère, dans une volonté de saisir les océans du temps dans une totalité apocalyptique. La démarche anagogique de l'écriture est double ; à la minutieuse construction linéaire du récit vient se juxtaposer ce déchaînement des vagues du temps que représente la vision immanente, hypostatique du « il » dans les rétrospectives : majestueuse tempête préfigurée dans la mise à mort de Steerforth. Les discours du « je » et du « il » se complètent comme dans la recherche proustienne, et la vérité finit par éclater lorsque, une dernière fois, l'avènement de la troisième personne lié à ces chapitres de rupture permet une vision atemporelle. La *Vie* s'achève en dépit d'un présent de narration empêchant toute conclusion, et l'écriture du non-écrit voit le jour grâce à la démarche originale de Dickens.

Miracle de l'art parfait : la cassure instaurée par ces quatre chapitres d'exception s'intègre de façon harmonieuse à l'œuvre. En introduisant ou en relançant le récit, ils servent de césure et impriment un rythme nouveau à une forme en apparence seulement traditionnelle : s'il n'en était ainsi, les rétrospectives ne sauraient refléter une vision aussi dense. C'est parce que chacune des parties du récit, matérialisée par le passage récurrent à la ligne, est une réalité à jamais vivante et non pas une série de réalités juxtaposées de façon arbitraire, susceptibles de s'estomper les unes à la suite des autres, que l'évocation rétrospective du dernier chapitre acquiert une telle intensité. Le morceau de bougie, la petite maison où habite le mètre et la vue de la cathédrale Saint-Paul sur le couvercle de la boîte à ouvrage sont devenus, en dépit de l'érosion du temps, des objets *sub specie aeternitatis*. La cohabitation atemporelle est possible grâce aux joues rugueuses de Peggotty, désormais *là*, au sens hégélien du terme, comme le livre sur les crocodiles ou Brooks de Sheffield. Le récit les a saisis dans toute l'étendue du devenir, et le regard en arrière s'est tourné vers l'avenir. Le présent narratif de la dernière rétrospective transforme la demeure de l'artiste, lieu de la narra-

tion, en un foyer magique où les continents se rapprochent et où passé, présent et futur confluent en une sorte d'Aleph, à prendre au sens où l'exploite Borgès, de point où convergent tous les points. Dans son séduisant texte de 1962, l'écrivain argentin ne procède en effet pas autrement que son prédécesseur victorien mais théorise ce qui demeure une simple intuition dickensienne, en appliquant à son histoire la signification cabalistique de la première lettre de la langue sacrée, à savoir « la divinité illimitée et pure [...] la forme d'un homme qui montre le ciel et la terre, afin d'indiquer que le monde inférieur est le miroir et la carte du supérieur [...] le symbole des nombres transfinis, dans lesquels le tout n'est pas plus grand que l'une des parties¹ ». [209]

Parce que rien ne semble échapper à ces deux écritures, Dickens se rapproche des spéculations fantastiques élaborées par la nouvelle de Borgès. Le narrateur de *David Copperfield* retrouve l'omniscience du Verbe incarné de l'Apocalypse. La démesure d'une vision qui se veut totale rend désormais impuissante toute théorie narratologique sur les focalisations. Dans les rétrospectives se manifeste une conception innovatrice du Temps, destinée à construire l'arrière-plan de tout le roman. C'est pourquoi même le virtuel que la trajectoire du récit semble avoir exclu, sait s'intégrer dans la fiction ; tous les possibles narratifs y trouvent leur place et l'existence de Brooks de Sheffield n'exclut pas celle de Betsey Trotwood Copperfield. Avant même l'entrée en scène de l'enfant qui comblerait les vœux de sa tante, son fantôme hante le récit avec une telle insistance que le « she » supplante le « he » du héros éponyme jusqu'au dernier paragraphe du chapitre d'exposition. Aussi parfait que cet enfant idéal, héros du roman rêvé par la tante Betsey, David aurait pu être la réponse à la question initiale de l'identité du héros. Grâce à la fiction d'une Betsey the Younger, la tante pouvait de même réécrire son autobiographie virtuelle et y effacer ses erreurs. Imprégné de la tradition de la Dulcinée de Cervantès, Dickens n'ignore pas que les enfants dont accouche le cerveau, sont au moins aussi « réels » que les créatures de la nature. David finit d'ailleurs, en toute logique, par porter le nom de l'enfant fantôme, celui de Trotwood, le jeune gentleman qui n'aurait pas dû accomplir de travail humiliant, que rien n'aurait jamais dû contraindre à la fugue.

Le travail de sape des notions de temps, d'espace et d'identité, manifesté plus nettement dans les rétrospectives, permet ainsi une lecture

1. Jorge Luis Borgès, *L'Aleph* [1962] ; trad. Roger Caillois et René L. F. Durand (Paris : Gallimard, 1962) 209.

du roman qui ébranle l'héroïsme masculin du protagoniste : Dickens construit une symbolique de l'attribut féminin qui préfigure le saisissant « He — for there could be no doubt of his sex [...] »¹ de Virginia Woolf. [9] En effet, le héros trouve un second double de l'autre sexe en Little Em'ly, la fille capricieuse, aux sentiments instables, qui se damne en s'enfuyant. L'épisode autobiographique du travail forcé pour Murdstone et Grinby place David dans une situation équivalente à celle d'Emily : si cette dernière aspire comme les *pícaras* à devenir une dame, David, réduit à coller des étiquettes sur des bouteilles, voit son rêve d'hériter du rang de gentleman tourner au cauchemar. Plus tard, c'est encore comme une femme ou comme un enfant qu'il est traité, par un Steerforth qui se joue d'une innocence et d'une virginité que David voudrait à tout prix préserver. La mésaventure de M. Mell, la scène ultérieure de beuverie : tout dans le récit annonce l'équation symbolique David/Emily et prépare la déchéance de cette dernière. Le héros sans discernement est pris dans une toile d'araignée dont il ne sait se dépêtrer. De fait, la mise à l'épreuve de l'innocence constitue le thème majeur du roman, sans cesse répété dans un véritable *Art de la fugue*. Dickens s'adonne en virtuose à un exercice de réécriture systématique de toutes les variations possibles de l'épisode autobiographique. La symbolique initiatique des romans des dix-septième et dix-huitième siècles joue alors un rôle primordial. Certes, le dépucelement habituel des romans picaresques, qui transforme normalement le personnage en antihéros, ne se produit pas. Bien que plus solitaire que Robinson Crusé, le héros est épargné lors de sa première mise à l'épreuve par un univers hostile, représenté par le garçon d'auberge. Mais cet épisode annonciateur des chapitres londoniens, n'est pas sans laisser de trace ; il projette une ombre, comme celle que devient Little Emily, personnage inéluctablement voué au statut antiheroïque. La réalité sordide que côtoie et redoute David toujours davantage par la suite, lui impose le sentiment d'une souillure et le prive à jamais de la faculté d'étonnement. « I know enough of the world now, to have almost lost the capacity of being much surprised by anything » (136), concède très tôt une voix narrative désabusée.

Le miracle de l'innocence qui résiste en apparence à la dégradation dissimule donc une tempête interne, littérisée par le déchaînement des flots à Yarmouth, et que la catharsis finale ne parvient pas à apaiser.

1. Virginia Woolf, *Orlando. A Biography* [1928] (London : Granada, 1980) 9.

On ne trouble pas impunément les eaux de l'innocence. *Anima* négative du héros, Emily expie sa faute en Australie, mais Agnes, l'*anima* positive sauvée in extremis par un Micawber détenteur du rôle illégitime de preux chevalier, ne sait oblitérer la présence des morts. David se voit ainsi privé du rôle qui lui était imparti : il n'est pas le défenseur d'Agnes, d'Emily ou de la femme du docteur. Il se voit confiné au rôle passif d'enfant désarmé, témoin de l'intervention salvatrice des figures paternelles, Micawber, M. Peggotty, M. Dick. David est Télémaque et non Ulysse. D'un autre côté, dans le roman héroïque qu'il a bâti autour de Steerforth, ersatz du père dont il est privé et navigateur comme Ulysse, comme Daniel Peggotty ou comme Murdstone, lui-même propriétaire d'un bateau, le vide et la déception l'emportent. En effet, celui auprès de qui David espérait trouver protection, s'avère n'être qu'une variante de Murdstone, ce meurtrier de l'innocence.

Steerforth n'est d'ailleurs pas une figure paternelle aux seuls yeux de David : dans son propre foyer, il a toujours joui du double statut de père et de fils ; et il a toujours été respecté comme un adulte, chez lui comme à l'école. C'est pourquoi, de façon implicite, les habits de deuil portés prématurément par David n'évoquent pas exclusivement Dora, lors de la dernière visite du héros-narrateur à M^{me} Steerforth : dernière descente dans le cercle infernal où, telles deux érinées, mère et « sœur »-amante se déchirent éternellement autour d'un souvenir impossible à refouler. Steerforth est l'ombre de ce père dont David déplore toujours la perte : douleur à laquelle le titre même du roman, *David Copperfield the Younger* semble avoir dès le départ condamné le héros. En Rosa Dartle, dont l'innocence enfantine a été détruite à l'identique, David retrouve une image cauchemardesque du moi orphelin, une vision exacerbée de son propre déchirement. La cicatrice héritée du coup de marteau, outil saugrenu s'il en est dans les mains d'un enfant, est l'équivalent visuel de la souillure laissée par la parenthèse honteuse chez Murdstone et Grinby. Par un effet de cohésion symbolique caractéristique du roman dickensien, l'histoire d'amour de Rosa Dartle, trahie elle aussi par Steerforth, fait pendant à celle d'Emily ; le lien Ham-Emily permet une transposition dans une autre sphère de celui qui unit Rosa à Steerforth. L'exil, l'aliénation ne sont donc pas l'apanage des Australiens : ils sont inscrits au cœur même de la cité londonienne, dans ce deuil que porte silencieusement David bien avant la mort de son épouse ou de son ami. La punition de M^{me} Steerforth et de Rosa Dartle touche ainsi également David Copperfield, telle une ombre tapie dans

les recoins obscurs de son âme et du texte, secret si bien deviné par Uriah Heep, ce soursnois sémioticien.

En 1850, Charles Dickens n'est toutefois pas encore disposé à écrire la fin de *Great Expectations*; en raison même des tensions et des ambivalences qu'il ne sait résoudre, *David Copperfield* demeure un texte éminemment complexe, aux méandres et vagabondages d'autant plus fascinants qu'ils rompent une indésirable promesse narrative (« Not to meander, myself » 10). Ainsi, le cercle dantesque dans lequel M^{me} Steerforth et sa « fille adoptive » sont condamnées à errer pour toute l'éternité, paraît mériter un symétrique moins sinistre. Une perspective optimiste semble en effet s'ouvrir dans l'évocation finale d'un M. Dick artiste, jouissant du bonheur de l'éternelle enfance en dépit du cadavre qui le hante, autant que dans celle du Docteur Strong, dont l'innocence n'a pourtant pas été moins éprouvée que celle de David. Toutefois, la béatitude ne cessera d'être troublée par la tête de Charles I qui, telle l'Hydre de Lerne, réapparaît pour jouer les trouble-fête dans la petite communauté. Et le principe même du microcosme paradisiaque est corrompu par la constitution d'un nouveau noyau malsain, venu se substituer à celui formé à l'origine par le Docteur Strong, sa femme Annie, et Jack Maldon. Par un glissement très évident, un nouveau trio infernal impliquant Julia Mills et son Crésus sénile se reforme trop vite autour du personnage irréductible de Maldon, dont le rôle se veut sans ambiguïté. Mais comment épuiser le kaléidoscope dickensien ? Impossible tâche, au vu de la symétrie parfaite qui se dessine alors entre ces deux couples à la Paul et Virginie, Jack Maldon et sa cousine/David et Emily, et de l'effet en chiasme dans la distribution générique de la dégradation morale. Il n'en demeure pas moins que le lien spéculaire entre les deux récits fait de Maldon une figure du double, ce qui contribue à gommer davantage encore les barrières identitaires distinguant les différents acteurs de ce récit. Autre modèle de complexité textuelle insoupçonnée : Traddles, reflet à première vue sans équivoque d'une image plus positive, plus gaie, du héros patriarcal qu'aurait pu ou dû devenir David. Dans un élan d'optimisme, Dickens s'attarde particulièrement, dans la dernière rétrospective, à décrire le légitime bonheur victorien de l'homme de loi en pleine ascension. En l'autorisant à résister jeune à la tyrannie de Steerforth, l'auteur a fait de lui le double masculin d'Agnes, doué comme elle de maturité précoce, symbolisée par sa célèbre aumônière d'osier. Mais ce rapprochement introduit le ver dans la pomme car il s'ensuit que Traddles, lisse et transparent comme Agnes,

était sans doute mieux assorti à elle que David. Certes, le lecteur sait ce sympathique personnage d'une certaine façon marié à une autre fille à aumônière, la fille la plus gentille au monde ; il n'ignore pas que, véritables anges terrestres, tous ces êtres d'exception ont le pouvoir, décrit avec humour, de transformer l'enfer en paradis. Le quotidien du juge eût été un cauchemar pour tout autre que lui, et Dickens ne résiste pas à une énième représentation du miel tiré des fleurs du mal. Mais parallèlement, le dédoublement d'Agnes en Sophy confirme insidieusement l'exil de David, dont le moi demeure décentré malgré ses dires (« the centre of myself, the circle of my life » 726). Semblable à Dante dans *La divine comédie*, le héros évolue à la périphérie des différentes sphères de l'épilogue, au bord de ces lieux où, de leur vivant, élus et condamnés séjournent déjà pour l'éternité. Figure de Béatrice, Agnès a pour vocation d'attendre ce marginal sur le seuil d'un paradis dont il est le seul à n'avoir pas encore gravi l'accès.

Le temps présent qui surgit dans les rétrospectives mais aussi, dans toute son intensité, au détour de certaines pages, au gré de titres de chapitres, est donc intimement lié au sens ; il en est constitutif de façon jamais encore égalée par l'artiste. Brusque embrayage elliptique pour *Oliver Twist*, délégation inattendue du pouvoir narratif à un orgue capable de muer passé et présent en futur pour *Martin Chuzzlewit*, évocation métaphorique de l'éphémère pour *Dombey and Son* : aucun de ces finals n'assure à un tel point de perfection la cohésion interne du texte. Dans la dernière rétrospective, toutes les séquences semblent avoir lieu simultanément, sans exclusion aucune, permettant aux personnages tour à tour convoqués de flotter dans l'éternité de l'allégorie. Bien que leur attitude figée suggère ce genre littéraire à certains égards inférieur au roman, le symbolisme qui s'y attache est néanmoins, pour reprendre les propos de Beckett sur les fresques allégoriques de Giotto, « handled as a reality, special [...] and not merely the pictorial transmission of a notion. » [Proust 80] ¹

L'allégorie dickensienne devient transcendance de l'abstrait et du concret, s'investit de l'autorité du Verbe biblique. Point d'anachronisme cruel ici, de calendrier proustien des faits ne coïncidant pas avec celui des sentiments : l'écriture ressuscite le Temps perdu et mène à la stase contemplative. Le présent du héros inclut son passé et son devenir, ses

1. Samuel Beckett, *Proust* [1931] (London : John Calder, 1976) 80.

rêves et ses cauchemars. Or, vivre selon les termes du célèbre serment de *A Christmas Carol* n'est pas chose aisée :

I will honour Christmas in my heart, and try to keep it all the year. I will live in the Past, the Present, and the Future. The Spirits of all three shall strive within me. I will not shut out the lessons that they teach. Oh, tell me that I may sponge away the writing on this stone¹! [ACC 112]

En acceptant la vérité que révèlent les facettes infinies du Temps, le héros se voue à une fragmentation qui l'empêche d'atteindre la plénitude, car l'absolu devient alors addition d'une multiplicité d'éclats centrifuges du moi. Quand tout est conté, pour paraphraser la conclusion de *The Old Curiosity Shop*, celui qui s'est donné pour but de prendre l'omniscience divine à la lettre connaît la hantise de devenir le fou qui regarde le cimetière par la fenêtre. Toutefois, on ne saurait lui reprocher la démesure de l'entreprise narrative : David Copperfield a été élu et ne fait qu'accomplir son destin. Les signes ont parlé à sa naissance ; il sera un visionnaire, et l'impossibilité de se noyer fait de lui un nouveau Moïse. La vision anagogique de la dernière rétrospective est ainsi celle du condamné à mort qui voit le Temps défilé sous ses yeux, du prophète sommé de rendre à Dieu son bâton d'Aaron (« the shadows which I now dismiss » 737). Et jamais une autre métaphore prisée, celle du rivage et de l'au-delà du texte, ne sera devenue si parfaitement essentielle. Ainsi que le suggère le geste final (« pointing upward » 737) de celle qui a fait preuve d'une patience infinie avec M. Wickfield, seul l'artiste peut occuper la place vide du père, véritable héros du roman. Semblables aux textes de M. Dick que les cerfs-volants portent aux cieux, les dernières lignes du roman pointent sans équivoque vers l'unique endroit où, au-delà de la tempête apocalyptique qui gronde autour du couple au bonheur crépusculaire, la gnose peut être atteinte (« the shore where all forgotten things will reappear » 118), vers le lieu où passé, présent et futur cohabitent harmonieusement.

1. Charles Dickens, *A Christmas Carol* [1843] (Oxford ; New York : Oxford UP, 1988) Stave 4 : « The Last of the Spirits » 112.

Bibliographie

BECKETT, Samuel. *L'innommable*. Paris : Minuit, 1953.

Proust. 1931. London : John Calder, 1976.

BORGÈS, Jorge Luis. *L'Aleph*. Trad. Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : éditions Gallimard, 1962.

CERVANTÈS, Miguel de. *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, 1605-1615. Trad. Louis Viardot. Paris : Garnier-Flammarion, 1969. [DQ]

DICKENS, Charles. *A Christmas Carol*, 1843. Oxford; New York : Oxford UP, 1988. [ACC]

The Personal History and Experience of David Copperfield the Younger, 1849-1850. New York; London : W. W. Norton & Company, 1990. [DC]

MONOD, Sylvère. *Dickens romancier*. Paris : Hachette, 1953.

Introduction. *La vie et les aventures personnelles de David Copperfield le jeune*. Charles Dickens. Paris : Garnier-Flammarion, 1978. [DC Intro]

WOOLF, Virginia. *Orlando. A Biography* [1928]. London : Granada, 1980.

The Strange Case of Dr Dickens and Mr Dick:
“I hazard the guess that Dickens’s text
is not truly one, but truly two”

Nathalie JAECK
(*Université de Bordeaux III*)

Le délire est une maladie. [...] Mais il est la mesure de la santé quand il invoque cette race bâtarde opprimée qui ne cesse de s’agiter sous les dominations, de résister à tout ce qui écrase et emprisonne, et de se dessiner en creux dans la littérature comme processus.

Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*

Even if Dickens’s novels have been duly celebrated as the highest achievement of English realism, as the authoritative and flamboyant emblems of that consistent Victorian literary form, they also paradoxically foster their own inner literary contradiction, they deliberately seem to breed their own formal virus, to be essentially dual. On the one hand, Dickens indisputably created a very efficient and coherent textual system, a literary paradigm for realism; but on the other hand, it seems he was eager to jam his beautifully smooth textual machine, to bring in intimate challenge. He seems to cultivate both closure and escape, both systematic power and a taste for resistance, and to settle decisively into such fertile hesitation between organic consistency, and temptations to spring leaks.

Such tension is made explicit in the later novels, particularly in *Great Expectations* and *Bleak House*, where narrative duality is overtly staged, where the narrative ground is critically split in two: *Bleak House* is built as a kind of dialectic literary trench-war between the unassuming, incomplete, horizontal first person narration of Esther Summerson, and the Panoptic, saturated, irrefutable account of the omniscient narrator; in *Great Expectations*, Philip Pirrip cannot prevent the irruption of his minor self, Pip, a rebellious alter ego who hijacks narrative control, deviates the course of the narration, and questions all the tenets of realism, proposing a literary alternative, a modern line of escape.¹

Yet, I would like to argue here that, in a more stealthy and startling way, virtually the same tension underlies the first of these so-called autobiographical novels, namely *David Copperfield*, the perfect prototype of the realist Bildungsroman, the “favourite child.”² As he paid a tribute to the novel, Sylvère Monod acknowledged indeed its duality and indicated that “Dickens’s most inspired and spontaneous, and his most careful and elaborate, novel is probably *David Copperfield*.”³ He also marked *David Copperfield* as a decisive turning point in the author’s career, establishing three distinct periods, “before *David Copperfield* (1836-1849), *David Copperfield* (1849-1850) and after *David Copperfield* (1851-1870).”⁴ Indeed, the novel reads as a literary phenomenon, as a complex narrative case: both the canonical culmination of realism, and the paradoxical, subversive greenhouse of a ground-breaking textual ferment, the bud of a later literary mutation. Though David is the undisputed narrator, Dickens provides him with a sort of inner double, with a surreptitious literary Hyde, in the seemingly harmless presence of

1. Terry Eagleton for example analyzed what he called the “impurity” of Dickens’s realism: “The later ‘realism’ of Dickens is thus of a notably impure kind—a question, often enough, of ‘totalising’ forms englobing non-realist contents, of dispersed, conflictual discourses which ceaselessly offer to displace the securely ‘over-viewing’ eye of classical realism. If Dickens’s movement towards such realism produces a ‘totalising’ ideology, it is one constantly deconstructed from within by the ‘scattering’ effect of quite contrary literary devices.” Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (London: Verso, 1976) 103.

2. In his Preface to the 1869 edition of the novel, Dickens admitted: “But, like many fond parents, I have in my heart of hearts a favourite child. And his name is David COPPERFIELD”.

3. Sylvère Monod, *Dickens the Novelist* (Norman: U of Oklahoma P, 1968). Quoted in Stephen Wall, *Charles Dickens* (Harmondsworth: Penguin, 1970) 519.

4. Monod 515.

Mr Dick, who proposes an inconspicuous, underground narrative alternative, a literary “strange case”.

A diminutive, furtive version of the author, Mr Dick, the genial eccentric and unforgettable original rescued from the madhouse by sympathetic Betsey Trotwood, is also and above all an obsessive writer, a marginal narrative double and literary rival: he is compulsively engaged in exactly the same literary task as David, namely attempting to write his memoirs—but the undertaking proves to be highly more hazardous, and Dick’s text a sub-version of David’s. Mr Dick organizes resistance within the literary system: he can be considered as a revolutionary alter-narrator whose never-to-be-finished, proliferating and fragmentary Memorial reads as a counter-discourse, as a literary alternative. His discontinuous kite-text, the delirious and transient memoirs he spends his whole life writing and rewriting, meticulously contradicts every single literary position of realism: the instability of the self brings about a textual crisis, and Dick’s divagations challenge David’s stabilised “egology”, they question its very legitimacy. Dick’s unidentified literary delirium enables Dickens to displace, to deterritorialise realism, to trace within his own system a formal intruder, and to experiment with a text still to come, as Deleuze put it: “La littérature trace 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.”¹ Trusted to Mr Dick, the “I”, essentially unstable, unanchored, allows the narration to wander along unexplored literary territories: the crisis of identity triggers a textual crisis, a narrative split.



Though *David Copperfield* is blatantly the linear story of how David, modelled on the author himself, became a successful writer, the reader soon notices that the narrative ground is rather crowded in the novel, and that textual production itself grows and multiplies, along many different lines, in a kind of very tenacious underground rhizome. The novel becomes a kind of literary matrix, a fertile ground for textual breeding. Indeed, David is not the only apprentice-narrator, and his position is embedded and challenged by a proliferation of writers-to-be, by a very dynamic trio of alter-narrators, Mr Micawber, Doctor

1. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris: Minuit, 1993) 15.

Strong, and Mr Dick, who successfully interfere with the dominant narrative mode, and impose their own dissident, unruly texts. Instead of approaching the ideal of the text as a transparent and transitive “glass-house”, as it is defined by Zola—“Je voulais [...] une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l’intérieur [...], les documents humains donnés dans leur nudité sévère”¹—the novel is turned into a dynamic literary greenhouse, into a formal laboratory specialised in developing species.

These three marginal characters flood the major narration with their massive alternative productions, they colonise and divert it with parallel dissident discourses, which give quite a rough ride to the realist rules. Both Aunt Betsey and the omniscient narrator comment upon Micawber’s irrepressible tendency to constantly overwrite situations (“‘Bless and save the man!’ exclaimed my aunt in a low voice. ‘He’d write letters by the ream, if it was a capital offence!’” (834)),² in these countless, superfluous, infinite, and virtually useless letters—he sometimes writes letters to people sitting next to him at the table: “Mr Micawber had a relish in this formal piling up of words, which however ludicrously displayed in his case, was not at all peculiar to him” (834). His letters literally invade the text, they delay its progress, they redouble and inflate its more linear, efficient, informative version, they become enormous fictive bubbles that spin out and distort the central text. While David only needs a couple of sentences to explain a situation, Micawber rephrases and amends his text *ad libitum*, he invents another function for writing, a more autonomous form: the principle of economy, the necessity for language to duplicate reality as closely as possible is here replaced by a principle of excess, by a “formal piling up of words” that totally neglects its mimetic task, that drowns reality in the enthusiasm of the self-sufficient fictive process, in the pleasure of wasting words.

Doctor Strong’s relation to text is similarly rather obsessive, rather reflexive, and reality similarly vanishes in the process of writing: it is not in reality or facts that Dr Strong is interested, but in language itself, he wants to produce a dictionary of Greek roots, to dig at language, and by the end of the novel, when David has written more than a thousand pages spanning a life-time, Doctor Strong is still “labouring at his Dictionary (somewhere about the letter D)” (948). The—

1. Émile Zola, “Les romanciers naturalistes” in *Ceuvres complètes IX* (Paris: T chou, 1968) 92.

2. All the references to *David Copperfield* are from the 1986 Penguin edition.

ING form, the verb “to labour”, the brackets that make rather irrelevant the fact that the Dictionary should one day be completed, all indicate that for Doctor Strong, writing is a constant process rather than a product, that the realist notions of efficiency, linearity and closure are here replaced by an alternative taste for fragmentation, randomness, and openness. Doctor Strong deviates the original positivist function of the dictionary: instead of being a tool, a set of static definitions that are meant to regulate, to classify reality, and to submit language to the task of explaining the world, Strong’s dictionary evacuates reality from the process, and relishes language for itself, as an endless, autonomous world. Just like Micawber’s letters or Mr Dick’s Memorial, the dictionary is a work in progress, it will always remain in the middle, suspended, and have no other horizon than its own perpetual writing—and indeed, paper and writing physically invade and virtually replace reality for Doctor Strong, who shares with Micawber and Dick the habit of constantly carrying with him scraps of paper, previous bits of writing, and a quantity of ink: “some cumbrous fragments of which work the Doctor always carried in his pockets, and in the lining of his hat” (295). These literary triplets thus encumber David’s linear text with the burden of their bulky, resisting, wasteful productions, that wrong-foot the realist tenets, that obstruct the smooth progression of David’s enterprise, and that confront him and the reader with a literary option. They constitute a coherent team of literary anomalies, and the link between Dr Strong and Mr Dick is notably specified in a side remark, in a blatant coincidence: as Adams, the school’s head-boy, attempts to calculate the date when the Dictionary might be finished, he comes up with a very connoted number, 1649: “Adams, our head-boy, who had a turn for mathematics, had made a calculation, I was informed, of the time this Dictionary would take in completing, on the Doctor’s plan, and at the Doctor’s rate of going. He considered that it might be done in one thousand six hundred and forty-nine years [...]” (294). 1649, the date of the execution of Charles the First, Mr Dick’s malediction, the systematic cause for the irruption of the king in Mr Dick’s head, and the neurotic derailment of the Memorial—and also incidentally exactly two-hundred years before the publication of *David Copperfield*. Clearly enough, because of his name,¹ because of the exact coincidence between his project and David’s, because his sole occupation

1. In his article, “The Memorializing of Mr Dick”, *Nineteenth Century Fiction*, vol. 24, n° 2 (Sept. 1969): 142-153, Stanley Tick remarks that Dickens used to sign his letters

is the self-imposed task of writing his autobiography, Mr Dick is the most intimate rival and parodic figure, he produces the most elaborate counter-discourse, the most sophisticated literary contradiction.



Just like his partners in literary crime, Mr Dick could easily pass for one of those familiar “freaks and oddballs” as Terry Eagleton called them in his preface to *Bleak House*, for one of those harmless originals who people the best pages of Dickens’s novels, and whose identifiable tag-lines or idiosyncrasies inevitably trigger laughter—indeed, his ridiculous standing upon one leg, with his finger on his nose, his constant rattling of his money in his pocket, his habit of throwing shoes off people’s backs for good luck, or his routine of carrying a kite on shoulder, would tend to pin him down as one of the canonical but irrelevant elements of comic relief and light deflation the novels of Dickens are praised for. Yet, behind the genial mask, Mr Dick truly represents a literary catastrophe, an unexpected mutation: tackling the same literary task as David, he experiments its impossibility, virtually denounces it as an imposture, and sidetracks the model along dissident modes, better able to inscribe the crisis of identity, the instability of the self. He really introduces a difference in the text, both because he holds up the principal narration and because he differs with it, he expresses a difference, a radical discontinuity, as he assaults one by one all the realist literary strongholds, and embodies the text’s taste for intimate contradiction, its desire to escape its own form, to spring a leak in its own system.

Mr Dick’s first appearance defines him from the first as an element of de-composition, though Dickens is careful to bring in all the soothing, and misleading, elements of eccentricity: “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 irrupts in the text as a heterogeneous event, as a solution of continuity, and indeed, his major role—though he will eventually be recaptured by the story, by the realist necessity to assign every single character a

to his friend Clarkson Stanfield with “Dick”, and proposes that Dick might be in *David Copperfield* “a coded self-identification put in by Dickens only for his closest of friends”.

function, to weave him into the general pattern, and thus be made a crucial agent in the reconciliation between Dr and Mrs Strong—is to destabilise the text, to inscribe a counter-proposal. The “literary” quality of Mr Dick, his being a potentially bottomless textual reservoir, is made explicit in one of his first entrances in the text: just as Mr Strong is literally colonised by his own papers, Mr Dick is besieged by paper and ink, as David notices: “I had ample leisure to observe the large paper-kite in the 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). Instead of being clarified and organised by fiction, reality disappears under its messy and endless proliferation. If David manages to write the model autobiography, starting with the beginning, “I am born”, the title of Chapter I, and finishing with the end, “And now my written story ends”, the sentence opening the final chapter, organising all the random elements of his life into a coherent causal pattern through the linearity of language, Mr Dick’s chaotic narrative is quite another story, and questions the validity of such an enterprise. The difference crucially lies in the fact that for David, the “I” is unambiguously asserted from the beginning, it is indeed the first word of the novel, it is the grammatical and ontological warrant of discourse, and the narration will serve to define, to solidify, to make the “I” completely whole, through the typical logocentric vision of realism. Through authoritative autobiographical discourse, David typically ignores psychological chaos, and attempts to master his own life, as Philippe Lejeune develops in *Moi aussi*: “redevenir, imaginairement, le maître.”¹

As opposed to that, instead of being *whole*, Mr Dick is symptomatically presented as a *hole*, as a totally split being, as an embodiment of discontinuity, be it familial, psychological, or linguistic. His very name inscribes the severance: as he was the victim of his family who wanted to lock him in a lunatic asylum, to straight-jacket him indefinitely—“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)—he decided to break off communications and sever the links with them, to refuse the name of the father, Richard Babley, and to name himself Dick, half a name, a diminutive for Richard, a minor ver-

1. Philippe Lejeune, *Moi aussi* (Paris: Seuil, 1986) 25.

sion: “He can’t bear his name. [...] For he has been ill-used enough, by some that bear it, to have a mortal antipathy for it” (257). In the same way as Pip, in *Great Expectations*, creates his own linguistic shortcut, this independent and unanchored monosyllable, because he was unable to pronounce his mother tongue properly, and singularly his name, Philip Pirrip, Dick frees himself from genealogy, from lineage and linearity, and wanders in the text as a completely contingent and immanent being, as a perpetual origin. Not only does he consider himself as unconnected, he also fantasies himself as an empty space: his mind suddenly goes blank, he has “a vacant expression” (250), he is “all out of his mind” (251), and he only needs to blow on himself to make himself disappear, to blow himself away, as if he were a unstable and contingent construct, a mirage: “I’m only Mr Dick. And who minds Dick, Dick’s nobody! Whooh!’ He blew a slight, contemptuous breath, as if he blew himself away” (721). The vacancy of the self constitutes the most serious of all his symptoms, and reveals his being caught in a schizoid structure, in a psychotic dissociation with himself. Even if the diagnosis of his friends is affectionately understated—“a little eccentric” (260), “deluded” (308), “he has been called mad” (259), or “weak in the head” (719)—the case of dissociation is patent, and Mr Dick confuses the self and the outside world. David’s assertive “I am born”, the very condition for the legitimacy of his narrative, is echoed and undermined by Dick’s much more problematic, stuttering statement about the self: “I—I believe I have made a start. I think I have made a start” (258). The split I is materialised by the pathological dash, and the danger of self disintegration is made explicit through a trouble in the order of language, as Lacan explained: “Pour porter le diagnostic de psychose, il faut qu’il y ait trouble dans l’ordre du langage.”¹ Mr Dick’s liminal stammering statement inscribes simultaneously the crisis of identity, and the crisis in the order of language: as he is busy containing the limits of the self, and thus attempting to write out the Memorial that is meant to tell his story and mend him in an ordered whole, and to quell the effusion of the self, Mr Dick cannot prevent the random irruption of King Charles Ist, and to mistake the king for himself, to confuse outside reality with inner self. As he is persuaded that the personal troubles of the king have been transferred into his own mind when he died—”how could the people about him have made the mistake of putting

1. Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre III. Les Psychoses* (Paris: Seuil, 1981) 106.

some of the trouble out of his head, after it was taken off, into mine?" (258)—he cannot help witnessing his manuscript being colonised, deviated, interfered with by this inner/outer king, then having to start all over again: "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). Once invaded by the outside world, the personal *Memoirs* become a historical *Memorial*, a hybrid text between the individual and the collective, a fluid becoming process, instead of a fixed product: the delirium, in which Dick's obvious fear to lose his head is displaced through the identification with the beheaded king, thus becomes more than an symptom. The crisis of identity allows a textual mutation, that is characteristic of the advent of modernity in literature, as Ricœur analyses it: "A la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit."¹ Far from being the exact copy of reality, far from recording faithfully and continuously, without any omission, the memories of a man, far from being the exhaustive and explicative "human document" as Zola would have it, the Memorial is totally disfigured, de-composed by fantasy and delirium, by the incoherence of thought, the tricks of memory, the deviations of free associations. David and Dick thus seem to anachronically illustrate the two conceptions of literature as Deleuze opposes them, the book as a tree—"imposer une forme (d'expression) à une matière vécue"²—versus the book as a rhizome: "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."³

Of course, Mr Dick's delirium is "a disease", the formal symptom of a psychotic disorder. But it also enables Dickens to find in such a divagation, in between a child's babble and a madman's frenzy, a literary line of escape, a formal discovery. Through such delirium, embedded in the inner folds of the text, Dickens destabilises his central product, and insinuates an element of resistance. Just like Mr Hyde's body is for Dr Jekyll an underground field of experiment, Mr Dick's text is for Dick-

1. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (Paris: Seuil, 1990) 128.

2. Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris: Minuit, 1993) 11.

3. Deleuze 11.

ens a stowaway literary laboratory, a blank page where rebellious forms are set free, experimented with.



Whereas Doctor David professes to own a knowledge, and to be able to articulate it through impeccable logos, Mr Dick discovers his self in the process of writing, along the unexpected divagations of his random babbling: his venture thus sets against David's faultless enterprise the peremptory Deleuzian objection: "Écrire n'est pas raconter ses souvenirs [...] la littérature ne commence que lorsque naît en nous une troisième personne qui nous dessaisit du pouvoir de dire *je*."¹ Just like Dr Jekyll's and Mr Hyde's neutral body, that eventually belongs to no one, Mr Dick's unstable Memorial precisely annuls the legitimacy of the "I" pronoun, deprives the narrator from the abusive power to say "I", and insists that no legitimate totality can ever be achieved, because the "I" no longer is a trustworthy, coherent entity. The Panopticon structure of the narration, as Foucault analyzed it closely, is irretrievably put down, replaced by a more fragmented, discontinuous, multiple "Babbly Tower". As Lacan put it, "Aucune donnée de l'expérience ne permet de soutenir l'identification du moi avec un pouvoir de synthèse,"² and any attempt at achieving a totality, a homogeneous and synthetic representation of the self is thus denounced as an illusion: the narrator becomes a random variable, a nomad in his own language, and writing amounts to endlessly exploring a blank page—which Dickens endeavours to do through Dick's perpetual literary building site.

The first literary controversy between the two conflicting twin-texts, David's and Dick's, is a totally different treatment of facts, or at least, a totally different appraisal of the relationship between facts and fiction. Whereas in the realist project, facts are of course the raw material of fiction, as indeed Mr Gradgrind famously claims in the first sentence of *Hard Times*—"Now, what I want is Facts!"—Mr Dick stresses from the beginning that his own narrative is not meant to signify anything, but is on the contrary totally independent from the tyranny of facts, and the logic of meaning. Speaking about his Memorial, he asks the key rhetorical question: "What does it signify to me?", thus con-

1. Deleuze 12-13.

2. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient* (Paris: Seuil, 1998) 48.

firming Aunt Betsey's reading: "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). Indeed, Mr Dick has got little patience with facts, and no sooner are they partially recorded in his transitory Memorial than he gets rid of them, helped in his task by two decisive tricks: the deviation of Charles the First, and the travelling kite. The official story is not allowed to develop much before it is sidetracked by the irruption of the king, which turns the facts into hallucinations, dissolves the narration, and drives Mr Dick to start all over again. He thus takes up a brand new blank page, or rather a brand new kite-wing, since indeed, it is on a kite that Dick writes, probably the most wandering version of a piece of paper ever. The faulty, interrupted versions are then regularly flown in the air, and the facts fare well: "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). Unhooked from the realist dogma, freed from the necessity to provide the reader with tangible facts, allowed to wander, the text comes close to the Deleuzian ideal: "Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, carthographeur, même des contrées à venir."¹ Instead of ordering the facts, Mr Dick chooses to disperse, to disseminate them, to trust the course of the narration to chance, or "circumstances". *Causal* linearity versus *casual* exploration: the fragmented kite obeys no prescriptive model, no system of meaning, no totality. It is a happy coincidence that David should have chosen the word "dissemination" to describe Mr Dick's literary practise: "What he had told me, in his room, about his belief in its *disseminating* the statements pasted on it, which were nothing but old leaves of abortive Memorials" (273). The two opposite twin-writers seem here to be talking shop, and all the elements of Mr Dick's subversive conception are listed in this exchange: fragmentation, plurality, shapelessness, absence of an ending — a fair prophetic definition of Derrida's dissemination, a refusal of what he called "la pré-

1. Deleuze 11.

citation signifiante": "La dissémination ouvre, sans fin, cet *accroc* de l'écriture qui ne se laisse plus recoudre, le lieu où ni le sens, fût-il pluriel, ni *aucune forme de présence* n'agraphe plus la trace."¹ It is indeed the dissolution of stable identity, the effusion of the self that activates textual effusion: totalising attempts are defeated, and the Memorial invents a fragmentary, incomplete, sporadic form, as permeable as Mr Dick himself: "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), or "the last unfinished original of the great manuscript" (591).

As the oxymoronic preceding quote reveals, there are "several originals" in Mr Dick's successive versions of the same text, each new copy *is* an original, and the text perpetually renews itself in the writing: indeed, repetition and rehearsing become the very conditions for novelty for Mr Dick, writing amounts to doing and undoing, to inscribing and deleting. He rejects the realist model of the linear, progressive narration, and favours the dynamic mode over the static model: variations and inflexions are born in repetition, the text looks for itself in its many displacements, and adopts a sort of intimate rhythm. In the writing process, Mr Dick is thus able to channel neurotic repetition, to turn a symptom into a literary asset, to give it literary value: "La répétition, ni progressive, ni régressive serait le mouvement même de ce qui, ne marquant ni avancée, ni recul, se suffit de battre comme un pouls, une pulsation—une pulsion."² Whereas of course, repetition is for Mr Dick the neurotic mark of what Pontalis called "Ce temps qui ne passe pas", whereas it signals the disguised return of a repressed past trauma, it is also a literary solution, the adoption of an understated form, solely preoccupied with the hazards of its own production. We could thus say that under David's authoritative voice, under his confident use of the system of language, Mr Dick's stammering insecure text opens a modern breach, and proposes a literary alternative, his own version of "lalangue", as Lacan put it: "Le langage sans doute est fait de lalangue. C'est une élucubration de savoir sur lalangue. Mais l'inconscient est un savoir, un savoir-faire avec lalangue."³ Processed by the hesitations of the self, essentially multiple and incomplete, forever "tumbled out of shape" (272), refusing to settle into one definite version, Mr Dick's fleeting text highlights by con-

1. Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris: Seuil, 1972) 36.

2. Maurice Blanchot, *Le ressassement éternel* (Paris: Vrin, 1951) 51.

3. Jacques Lacan, *Le séminaire, livre XX. Encore* (Paris: Seuil, 1975) 127.

trast the arrogance of David's, and his delirium paves the way out of realism.



Lying in ambush in the text, disguised as comic relief, Mr Dick thus craftily upsets David's text, and sneaks in literary contradiction. His kite-text remains pending within the authoritative textual frame, like a literary scratch, like a formal horizon. Like Mr Hyde, who forces self-confident Dr Jekyll to question the possibility to say "I", Mr Dick constitutes a literary event, a modern drive, and signals Dickens's interest in formal experimentation. A restive fold within the carefully woven textual pattern, a deliberate element of resistance in this text of power, Mr Dick suggests the tension in Dickens's novels, his double interest in meticulous system-building *and* lines of escape, in economy and excess. *David Copperfield* thus allows us to rewrite Jekyll's famous statement, and to hazard the guess that "Dickens's text is not truly one, but truly two,"¹ both an extremely efficient discursive system, and a daring literary deterritorialisation.

Bibliography

- BLANCHOT, Maurice. *Le ressassement éternel*. Paris: Vrin, 1951.
 DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
 DERRIDA, Jacques. *La Dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
 DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Harmondsworth: Penguin, 1986 (1849).
 EAGLETON, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1976.
 LACAN, Jacques. *Le séminaire, livre XX. Encore*. Paris: Seuil, 1975.
Le Séminaire, livre III. Les Psychoses. Paris: Seuil, 1981.
Le séminaire, livre V. Les formations de l'inconscient. Paris: Seuil, 1998.
 LEJEUNE, Philippe. *Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986 .
 MONOD, Sylvère. *Dickens the Novelist*. Norman: University of Oklahoma Press: 1968.
 RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

1. The exact quotation is: "Man is not truly one but two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines; and I hazard the guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens." Robert Louis Stevenson, "*Dr Jekyll and Mr Hyde*" and *Other Stories* (London: Penguin Classics, 1979) (1886) 82.

STEVENSON, Robert Louis. *“Dr Jekyll and Mr Hyde” and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin Classics, 1979 (1886).

ZOLA, Émile. “Les romanciers naturalistes” in *Œuvres complètes IX*. Paris: Tchou, 1968.

Dickens et le cadavre exquis :
À propos de quelques « Christmas Numbers »
de *All the Year Round*

Laurent BURY
(Université de Paris-Sorbonne)

Si *A Christmas Carol* (1843) reste un des grands classiques du canon dickensien, ainsi qu'en témoignent chaque année les diverses rééditions, adaptations, traductions et versions illustrées ou cinématographiques que ce texte inspire, qui lit encore les « Christmas Numbers » ? Parmi les autres récits de Noël rédigés dans les années 1840, *The Cricket on the Hearth* conserve une certaine réputation, mais qui connaît « Tom Tiddler's Ground » ou « Somebody's Luggage » ? Comme le prouvent les diverses « Christmas Stories » rédigées par Trollope, ainsi que les quatre chapitres intitulés « Christmas at... » dans *Orley Farm*, ou « Christmas at Rosebury » dans *The Newcomes* de Thackeray, Dickens n'est pas le seul romancier victorien à s'être penché sur la période de Noël, pour laquelle il a toujours eu une tendresse particulière, mais on a tendance à oublier plus ou moins délibérément tout un pan de sa production liée au 25 décembre. Instaurée dès 1852 dans *Household Words* au bout des dix-huit premiers mois d'existence du magazine, la pratique du « Christmas Number » devait pourtant se poursuivre dans *All the Year Round* jusqu'en 1867 ; après *No Thoroughfare*, en collaboration avec Wilkie Collins, Dickens renonça à cette habitude pourtant lucrative (deux fois plus long que les numéros ordinaires, avec 48 pages au lieu de 24, ces numéros étaient vendus au double du prix habituel, 4d. au lieu de 2d., et remportaient généralement un immense succès auprès du public).

Les « Christmas Numbers » parus dans *All the Year Round* avaient marqué une rupture avec cet esprit de Noël que le romancier avait célébré dans ses premiers textes les plus célèbres. Le numéro spécial publié chaque année par le magazine qu'il dirigea de 1859 à 1870 était mis en vente à la mi-décembre, mais sans aucun lien avec la fête de la Nativité. En retenant les numéros de 1861, 1862 et 1863, cet article voudrait proposer un sondage dans cette production relativement tardive dans la carrière de Dickens, en s'intéressant précisément à son aspect composite, puisque les « Christmas Numbers » en question étaient rédigés non pas simplement à quatre mains, comme dans le cas des divers articles co-écrits avec Wilkie Collins, mais le plus souvent à cinq ou six plumes.

Les temps ont bien changé depuis 1970, quand le centenaire de la mort de Dickens avait donné lieu à diverses publications se targuant de « révéler » au public l'existence de textes « inconnus » du romancier, comme l'explique Harry Stone dans son article « The Unknown Dickens », qui ouvre le numéro inaugural du *Dickens Studies Annual*. On trouve maintenant tous les textes en question sur Internet et chacun peut ainsi les lire sans avoir besoin de quitter son domicile. Est-ce à dire que nous retrouvons les conditions de lecture du public victorien qui achetait *All the Year Round* ? Pas tout à fait, car les versions disponibles sur Internet ne retiennent que les contributions strictement dickensiennes. Or, les « Christmas Numbers » du magazine ne se limitent pas à cela.

Suivant l'exemple de Dickens lui-même qui sabra égoïstement dans ces numéros en vue de la publication de ses *Christmas Stories* par Chapman & Hall, les sites Internet qui proposent aujourd'hui en ligne le texte des « Christmas Numbers » le réduisent aux seules contributions de l'auteur de *David Copperfield*, ce qui nous éloigne évidemment de l'expérience de lecture des Victoriens. En se concentrant sur les fragments qui ont, il est vrai, de grandes chances d'être les plus intéressants, on réduit souvent le numéro à ses deux extrémités et on se prive d'une diversité certes hétéroclite mais authentique.

Parmi toutes les versions numérisées, du Gutenberg Project à celles qui offrent des « annotations advancing emotional literacy » (!), aucune ne donne à lire, à notre connaissance, le texte intégral tel qu'il parut dans *All the Year Round*. N'est-ce pas aller un peu vite en besogne que de considérer comme nuls et non avenus tous les chapitres ne venant pas de Dickens lui-même ? Surtout lorsqu'ils sont dus à des plumes aussi prestigieuses que celles de Wilkie Collins ou d'Elizabeth Gaskell ?

Ce « cadavre exquis » dont Dickens contrôlait la fin et le commencement nous renseigne non seulement sur ses relations avec ses différents collaborateurs, mais il éclaire aussi certains aspects proprement esthétiques de la production littéraire, notamment la question des narrateurs multiples, tout à fait d'actualité dix ans après *Bleak House* (1852-1853), dans la décennie qui devait voir s'épanouir les grands succès de Wilkie Collins (*The Woman in White* est publié dans *All the Year Round* du 26 novembre 1859 au 25 août 1860, et *The Moonstone* y paraîtra du 4 janvier au 8 août 1868).

Comme son titre l'indique bien, et contrairement à la *Fortnightly Review* dont Anthony Trollope s'indignait qu'elle fût devenue mensuelle sans changer de nom pour autant, *All the Year Round* était bien « A Weekly Journal » et paraissait d'un bout à l'autre de l'année, tous les samedis. Le plat de résistance, par lequel s'ouvrait chaque numéro, était un roman dont la publication s'étalait souvent sur plusieurs semestres. Après les premières pages occupées par l'épisode en question (entre cinq et dix), venaient divers articles sur des sujets d'actualité qui transportaient généralement le lecteur vers des pays plus ou moins exotiques. Mais outre ce rythme hebdomadaire, *All the Year Round* était régulièrement complété par un « Christmas number » très attendu.

Chaque année, au début de l'automne, Dickens ou son rédacteur en chef adjoint, W. H. Wills, écrivait à leurs collaborateurs habituels pour les inviter à participer à ce numéro collectif. Entre 1859 et 1866, certaines plumes reviennent plus souvent que d'autres dans les « Christmas Numbers » : citons notamment Amelia Blandford Edwards (1831-1892), qui connut le succès avec *Barbara's History*, roman à sensation publié en 1864 et qui devait ensuite renoncer à sa carrière de romancière pour se consacrer exclusivement à l'égyptologie ; Sarah Smith (1832-1911), amie de Dickens qui publia sous le pseudonyme de Hesba Stretton divers textes aujourd'hui rendus illisibles par leur sensiblerie moralisatrice ; et Charles Allston Collins (1828-1873), frère cadet de Wilkie, gendre accepté à contrecœur par Dickens et bien meilleur peintre qu'écrivain, comme le prouve sa toile *Convent Thoughts*.

Alors que *All the Year Round* avait commencé à paraître le 30 avril, Wills rédigea le 26 septembre 1859 une lettre proposant à différents auteurs d'écrire un chapitre de *The Haunted House* : « You are entirely free to have any kind of plot or form of story telling that you prefer » ; cette année-là, parmi les plumes sollicitées, plusieurs déclinèrent l'invitation (*Letters* IX, 170 n). Dickens envoyait parfois à ses co-auteurs cer-

taines règles à respecter, mais faisait généralement preuve d'une certaine souplesse. Voici ce qu'il leur signale pour *Tom Tiddler's Ground* :

Any story would weave into the design; whether narrated in the first person, or the third; whether referring to time present, or time past; whether ghostly or otherwise. No reference to the Christmas season is in the least necessary, on the contrary, such reference is not desired.

(Lettre du 13 septembre 1861, au révérend George Robert Gleig, *Letters IX*, 455)

Le *final cut* revenait au rédacteur en chef, qui se chargeait d'intégrer les textes à l'intérieur du récit-cadre dont il était invariablement l'auteur, mais dont les collaborateurs ignoraient à peu près tout. « When the stories came in Dickens would select the best, edit them very freely, fit them into the framework by writing introductory and bridging passages, and bind the whole together by other interpolations or modifications » (Stone 6).

Une certaine diversité était donc admise, voire recherchée. Ce qui caractérise en effet ces « Christmas Numbers », c'est le mélange des genres, qui fait se côtoyer le larmoyant et le bouffon, la prose et les vers (en 1859, *The Haunted House* inclut un chapitre versifié, « The Ghost in the Picture Room », dû à Adelaide Procter), mais aussi le meilleur et le pire. Dickens était lui-même assez lucide sur la qualité des différents textes ainsi réunis. Le 7 novembre 1861, à propos d'une nouvelle de Hesba Stretton, il écrit : « Of the story, I think rather highly. Indeed, it would have been best to have kept it for the Xmas No. — Wilkie doesn't know (as I do) that we shall get nothing so good. I have called it The Withered Daisy » (Letters IX, 500). La critique n'était pas toujours tendre envers les différents textes, et voici par exemple ce qu'on pouvait lire dans la *Saturday Review* à propos du « Christmas Number » de 1864 : « The last half of Mr Dickens's contribution to the present number might almost have been written by the authors of the stories which make up the rest, and anything less flattering could scarcely be said » (cité par Philip Collins 413).

La disparité dans la qualité des chapitres peut en effet laisser panico le lecteur moderne. Le « Christmas Number » de 1863, *Somebody's Luggage*, réunit ainsi en l'espace de 48 pages (certes bien remplies) huit chapitres très différents. Le démarrage assuré par Dickens, « His Leaving it Till Called for », est du meilleur comique, puisqu'il est confié à un narrateur dont l'anglais, bien que moins illisible que celui du Yel-

lowplush de Thackeray (« tremenjous », « and cetrer »), est un savoureux exemple de langage à la fois populaire et prétentieux. De Dickens toujours, « His Boots » est en revanche écœurant de sensiblerie victorienne, avec enfant angélique et adulte attendri sous des dehors bougons. « His Umbrella » de John Oxenford (1812-1877, auteur dramatique et critique de théâtre) est une nouvelle fantastique où une femme spectrale confie au narrateur un parapluie qu'elle revient mystérieusement chercher un an après. Charles Collins propose ensuite un mélodrame édifiant en deux parties, « His Black Bag » et « His Writing Desk ». « His Dressing-Case » d'Arthur Locker (1828-1893, journaliste et traducteur) est le récit d'une traversée mouvementée, avec un personnage d'allemand caricatural. Dickens revient plus tôt que prévu pour l'histoire comique intitulée « His Brown-Paper Parcel ». La romancière Julia Cecilia Stretton (1812-1878) est l'auteur de l'avant-dernier chapitre, « His Portmanteau ; His Hat-Box », une féerie sucrée qui se clôt sur la vision idyllique d'une famille heureuse. Et Dickens tire sa révérence avec « His Wonderful End », qui reprend l'idée de départ : un inconnu a laissé dans sa chambre d'hôtel divers papiers, fourrés dans ses bagages. Les textes retrouvés dans son écritoire, sa malle, et jusque dans son parapluie ou ses bottines sont les différents chapitres du numéro spécial, puisque le narrateur principal a vendu le tout pour publication dans *All the Year Round*, à la grande joie de « l'auteur » qui vient in extremis les récupérer.

Comme le note Peter Ackroyd à propos du travail de Dickens sur ces numéros collectifs, « il lui avait souvent été difficile de trouver un pivot pour rassembler les différentes histoires écrites par ses divers collaborateurs » (Ackroyd 1993, 960 ; « a 'peg' upon which to hang the seasonal stories », Ackroyd 1990, 870). Pourtant, le succès remporté par les « Christmas Numbers » montre que les lecteurs victoriens n'étaient aucunement rebutés par cette bigarrure, par ce costume d'Arlequin formé de pièces rapportées. Le numéro de Noël 1862, *Mrs Lirriper's Lodgings*, fut un véritable triomphe auprès du public : « Il s'en vendit plus de deux cent mille exemplaires et ce fut à tous égards le plus populaire de ses écrits depuis le *Chant de Noël*. Partout où il allait, dit-il, il rencontrait le même prodigieux enthousiasme suscité par sa création de la brave patronne de pension » (Ackroyd 1035). Pour le numéro de Noël 1864, Dickens lui donnera d'ailleurs une suite, intitulée *Mrs Lirriper's Legacy*. Le succès de *Mrs Lirriper's Lodgings* a dépassé le XIX^e siècle, puisque la B.B.C. en produisit même une adaptation en 1997, avec Simon Callow

dans le rôle de Dickens (il s'agissait en fait du dernier épisode d'une série intitulée « A Christmas Dickens », comprenant cinq monologues d'une demi-heure lus devant un public en costume victorien).

Malgré un certain découragement qui devait finalement le pousser à renoncer à cette pratique (« Dickens expliqua sa décision par le nombre des autres journaux qui désormais imitaient sa formule et la rendaient presque 'fastidieuse' », Ackroyd 1149), le rédacteur en chef d'*All the Year Round* croyait en ces numéros doubles. « I am bent upon making a good No. to go with No Name », écrivait-il à Wilkie Collins le 8 octobre 1862 (*Letters X*, 137), comme si le succès du roman publié dans les numéros ordinaires imposait la réussite du numéro de Noël. Dans cette même lettre, Dickens annonce son intention d'écrire ce qui deviendra « His Brown-Paper Parcel » pour remplacer Collins, trop fatigué pour participer cette année-là : « I think I shall go at some short odd comic notion, to supply your place » (*ibid.*). Outre ses compétences en tant que fournisseur du roman principal du magazine, Wilkie Collins était en effet considéré comme le spécialiste des bizarreries comiques depuis qu'en 1861, pour *Tom Tiddler's Ground*, il avait proposé « Picking Up Waifs at Sea » (« A capital story, that of 'the two sea-born babies', and wonderfully droll, I think! », écrit Dickens, *Letters IX*, 549). Deux bébés nés à bord d'un paquebot naviguant vers l'Australie se trouvent réunis dans un berceau de fortune, de sorte qu'on ne sait plus lequel est l'héritier de la riche famille Smallchild et lequel est le rejeton des pauvres Heavy-sides ; finalement, le capitaine attribue le plus gros des deux bébés à la plus replette des deux mères. Selon un article de Dickens publié l'année suivante dans *All the Year Round*, ce texte fut à l'origine d'un scandale à Eye, dans le Suffolk. « It appears that the Eye gentility was shocked by the introduction of this rude piece among the taste and musical glasses of that important town, on which the eyes of Europe are notoriously always fixed. In particular, the feelings of the vicar's family were outraged ; and a Local Organ (say, the Tattlesnivel Bleater) consequently doomed the said piece to everlasting oblivion, as being of an 'injurious tendency!' » (« An Enlightened Clergyman » in *Contributions to All the Year Round*).

Même si les différents textes composant les *Christmas Numbers* étaient susceptibles de poursuivre un parcours autonome ou de rejoindre les autres écrits du même auteur au sein de volumes de nouvelles (Wilkie Collins devait en 1873 inclure « Picking Waifs at Sea » dans le recueil *Miss or Mrs ?*, sous le titre nouveau de « The Fatal Cradle »), il

n'en reste pas moins que le panachage des genres et des styles apparaissait comme constitutif du genre, ce qui renvoie à une certaine forme de ventriloquisme typiquement victorienne. Dans une lettre à W. H. Wills du 15 octobre 1862, Dickens, autoproclamé « The Inimitable », se vante de pouvoir imiter à la perfection la voix narrative de son jeune confrère. Alors que Wilkie Collins semble épuisé et doute de pouvoir mener à terme la rédaction de *No Name*, le rédacteur en chef de *All the Year Round* ne se fait aucun souci : « I have told him to have no fear of failure, for if he should break down, I would go on with his story so that nobody should be any the wiser ! » (*Letters X*, 146).

À cette époque où le roman redécouvre les possibilités offertes par la multiplicité des narrateurs, déjà esquissée au XVIII^e siècle avec la forme épistolaire, un auteur unique peut faire proliférer les voix les plus diverses au sein d'une seule œuvre de fiction. Inversement, une demi-douzaine d'écrivains peuvent unir leurs forces pour aboutir à un résultat qui se présente comme le fruit d'une seule plume. La majorité du public victorien acceptait sans doute les *Christmas Numbers* tels quels sans se demander à qui revenait la paternité de leurs différents éléments, mais tous les lecteurs n'étaient pas dupes, et certains s'adonnaient même au jeu de devinettes consistant à reconnaître chacun des auteurs impliqués. Le 12 décembre 1861, le jour même de la parution du numéro de Noël de *All the Year Round*, Wilkie Collins confirme les hypothèses formulées par sa propre mère, qu'il avait jusque-là tenue dans l'ignorance :

Yes : Mr Heavysides in the Christmas number (I mean 'Waifs at Sea') is my doing. Did it amuse you. It made me laugh in writing it — which is what my own fun seldom does. [...] 'Terrible Company' in the Christmas number is by Miss Edwards. Charley's story about the Shadows you know. Dickens's introduction you will recognise. The long American Story is by a new hand — a young man. 'Miss Kimmeens' — Dickens — and the conclusion, Dickens. Now you are informed. (Collins 203)

Dix jours plus tard, Dickens lui-même écrit à Robert Lytton :

My parts of the No. you have picked out accurately. A very pretty little story about 'Evening Shades' is done by Mr Charles Collins, Wilkie's brother ; and an exceedingly droll story 'Picking up Waifs at Sea', is done by Wilkie himself. The rest by other contributors. (*Letters IX*, 548)

On pourrait donc voir dans cette diversité revendiquée une sorte d'effet de mode qui fait paraître désirable la juxtaposition la plus hétéroclite. Le procédé n'est pas nouveau, bien entendu, et Chaucer l'a brillamment illustré avec ses *Canterbury Tales* où il donne la parole à des individus représentant les différentes classes de la société, chacun étant caractérisé par le style qu'il emploie et le type d'histoire qu'il raconte, du plus vulgaire au plus noble, du plus paillard au plus idéalisé. Mais avec *All the Year Round*, c'est à une sorte d'anti-Décameron que nous avons affaire puisque, au lieu d'un seul auteur pour des récits très différents, on se trouve face à une multiplicité d'auteurs. En 1863, *Mrs Lirriper's Lodgings* se présente clairement comme la transcription par le Major Jackman des récits oraux émanant de divers pensionnaires. Le résultat n'est pas toujours dénué d'une certaine hypocrisie puisque ce patchwork est parfois donné à lire comme une toile tissée d'un seul tenant.

La ruse devient doublement retorse dans le cas de *Somebody's Luggage*, qui présente une série de textes on ne peut plus différents comme prétendument rédigés par un seul et même écrivain, alors qu'en réalité, ces fragments sont l'œuvre de toute une équipe d'auteurs, y compris celui auquel sont dues l'introduction et la conclusion, pourtant attribuées à une voix narrative tout autre. Le *Christmas Number* de 1862 fait donc voir l'envers du décor, en somme, puisqu'il repose sur l'invention d'un contributeur qui serait capable d'écrire comme les cinq auteurs des six textes prétendument retrouvés dans les bagages laissés en échange d'une facture non réglée. À une époque où les textes étaient publiés anonymement dans le magazine, cela revenait à laisser entendre aux lecteurs que les plumes étaient interchangeable et que la situation n'avait guère changé depuis le temps où un journaliste pouvait rédiger à la fois tous les articles d'un périodique. Les critiques victoriens se plaignaient parfois de l'uniformisation stylistique imposée par Dickens à la tête de son magazine. Ainsi, à propos de *A House to Let*, *Christmas Number* de *Household Words* rédigé en 1858 par Dickens, Wilkie Collins, Elizabeth Gaskell et Adelaide Ann Procter, le chroniqueur anonyme de la *Saturday Review* dénonce le ton imposé par le rédacteur en chef à ses collaborateurs : « It is like a highly-flavoured sauce, which will disguise any kind of meat, and it is almost a mechanical trick which anyone might be taught to perform who has the most elementary knowledge of composition. The whole art consists in giving an undue prominence to the small grotesque features which exist in every department of life » (cité par Phillip Collins 407).

On comprend mieux dans ce contexte que l'écrivain protéiforme semble parfois atteint de dédoublement de personnalité. Dickens offre un splendide exemple de schizophrénie littéraire lorsque, dans la conclusion de *Somebody's Luggage*, il se moque d'une certaine tendance à la sensiblerie qu'il n'a que trop bien illustrée dans « His Boots », pour ce même numéro, où l'on reconnaît « l'espèce d'infantilisme plaintif (Dickens était très habile à créer des 'langages puérils') qui paraissait désormais envahir tout récit de sa plume tant soit peu consacré à l'amour humain » (Ackroyd 1099, à propos de *Mugby Junction*). Dans « His Wonderful End », le numéro de Noël 1862 renoue avec la voix narrative initiale, et le lecteur se réjouit de retrouver la logorrhée hilarante de ce serveur grandiloquent :

My family was down in the world, Christmas was coming on, a brother in the hospital and a sister in the rheumatics could not be entirely neglected. And it was not only ins in the family that had told on the resources of one unaided Waitering; outs were not wanting. A brother out of a situation, and another brother out of money to meet an acceptance, and another brother out of his mind, and another brother out at New York (not the same, though it might appear so), had really and truly brought me to a stand till I could turn myself round.
(*Somebody's Luggage* 46)

En outre, la souplesse de la commande passée aux collaborateurs de *All the Year Round* permettait à certains d'entre eux de partir dans des directions totalement opposées à celle du maître d'œuvre. Des désaccords se faisaient alors sentir à l'intérieur même d'un numéro. À propos de « How the First Floor went to Crowley Castle », la participation d'Elizabeth Gaskell au « Christmas Number » de 1863, Dickens écrit à la comtesse Cowley :

I perfectly agree with you concerning Mr And Mrs Duke Brownlow, and felt exactly the same uneasiness when I corrected the Proofs. But Mrs Gaskell (the authoress of that story) has a way of rather abusing her strength, by making her victims unjustly unhappy sometimes.
(*Letters X*, 325)

De son côté, Wilkie Collins n'hésite pas à contredire l'idéologie dicken-sienne. Pour Noël 1861, *Tom Tiddler's Ground* était censé offrir un éloge de la vie en société en montrant combien l'être humain a besoin de côtoyer ses semblables, notamment grâce au contre-exemple fourni par Mopes l'ermite misanthrope. Alors que Dickens chante la camaraderie

des hommes, son jeune confrère, qui a quitté quelques mois auparavant l'équipe éditoriale du magazine, souligne dans « Picking Up Waifs at Sea » l'arbitraire des divisions sociales. « Despite his agreement to 'assist' in 'joint periodical production[s] as a member of Dickens's staff, Collins proved an 'opinionated' subordinate and pursued his own interests in the Christmas Numbers to which he contributed between 1858 and 1861 » (Nayder 131 et suivantes).

Au théâtre, les Victoriens avaient l'habitude de voir se succéder plusieurs pièces au cours d'une seule soirée, la farce succédant au drame, la comédie suivant la tragédie. Le mélange, ou du moins le voisinage des genres était une des normes esthétiques du XIX^e siècle. C'est exactement ce qu'illustre le cas des « Christmas Numbers » publiés par *All the Year Round*. La réunion de textes hétéroclites permettait de toucher un public aussi divers que possible, chacun pouvant trouver son compte dans cet assemblage discordant en fonction de ses préférences personnelles. On peut ainsi appliquer à ces numéros spéciaux ce qui a été dit du magazine en général : « As with most family magazine of the period, *All The Year Round* attempted to balance the contents to appeal to the widest possible audience ; most of the fiction and articles attempted to cross gender and generational divides » (Wynne 27). Même si la contribution dickensienne l'emporte souvent en termes de qualité littéraire, c'est fausser notre regard sur le XIX^e siècle que d'y réduire l'effort collégial que constituait chaque numéro de Noël. Lisons donc ces assemblages dans leur intégralité et laissons aux différents auteurs, s'ils en sont capables, l'occasion de retenir notre attention au sein de cette cacophonie assumée.

Bibliographie

Tom Tiddler's Ground, Christmas 1861 :

- « Picking up Soot and Cinders » (Charles Dickens) ;
- « Pickins up Evening Shadows » (Charles Collins) ;
- « Picking up Terrible Company » (Amelia Ann Blandford Edwards) ;
- « Picking up Waifs at Sea » (Wilkie Collins) ;
- « Picking up a Pocket Book » (John Berwick Harwood, novelist) ;
- « Picking up Miss Kimmeens » (Charles Dickens) ;
- « Picking up the Tinker » (Charles Dickens).

Somebody's Luggage, Christmas 1862 :

- « His Leaving it Till Called for » (Charles Dickens) ;

- « His Boots » (Charles Dickens) ;
- « His Umbrella » (John Oxenford) ;
- « His Black Bag ; His Writing-Desk » (Charles Collins) ;
- « His Dressing-Case » (Arthur Locker) ;
- « His Brown-Paper Parcel » (Charles Dickens) ;
- « His Portmanteau ; His Hat-Box » (Julia Cecilia Stretton) ;
- « His Wonderful End » (Charles Dickens).

Mrs Lirriper's Lodgings (Christmas 1863) :

- « How Mrs Lirriper carried on the Business » (Charles Dickens) ;
- « How the First Floor went to Crowley Castle » (Elizabeth Gaskell) ;
- « How the Side-Room was attended by a Doctor » (Andrew Halliday) ;
- « How the Second Floor Kept a Dog » (Edmund Hodgson Yates) ;
- « How the Third Floor Knew the Potteries » (Amelia B. Edwards) ;
- « How the Best Attic was under a Cloud » (Charles Collins) ;
- « How the Parlours added a few words » (Charles Dickens).

ACKROYD, Peter. *Charles Dickens*. London : Sinclair-Stevenson, 1990 ; tr. Sylvère Monod. Paris : Stock, 1993.

COLLINS, Philip, ed. *Charles Dickens : The Critical Heritage*. London : Routledge and Kegan Paul, 1971.

COLLINS, William Wilkie. *The Letters of Wilkie Collins*, vol. 1, eds. W. Baker and W. M. Clarke. Basingstoke and London : Macmillan, 1999.

DICKENS, Charles. *Contributions to All the Year Round*. Disponible à l'adresse suivante : etext.library.adelaide.edu.au/d/dickens/charles/d54ca

NAYDER, Lillian. *Unequal Partners : Charles Dickens, Wilkie Collins, and Victorian Authorship*. Ithaca and London : Cornell UP, 2002.

STONE, Harry. « The Unknown Dickens, With a Sampling of Uncollected Writings ». *Dickens Studies Annual* 1 (1970) : 1-22.

« Dickens Rediscovered : Some Lost Writings Retrieved ». Ada Nisbet and Blake Nevius, eds. *Dickens Centennial Essays*. U of California P, 1971, 205-226.

STOREY, Graham, Margaret Brown, Kathleen Tillotson, eds. *The Letters of Charles Dickens — Volume Nine 1859-1861*. Oxford : Clarendon, 1997. (Letters IX)

The Letters of Charles Dickens. Volume Ten 1862-1864. Oxford : Clarendon, 1998. (Lettres X)

WYNNE, Deborah. *The Sensation Novel and the Victorian Family Magazine*. Basingstoke and New York : Palgrave, 2001.

L'explorateur et le cannibale :
la hantise du non-civilisé
dans *The Frozen Deep* de Charles Dickens

Catherine LANONE
(Université Toulouse II, Le Mirail)

I had a greedy relish for a few volumes of Voyages and Travels [...] The captain never lost his dignity, from having his ears boxed with a Latin Grammar. I did ; but the Captain was a Captain and a hero, in spite of all the grammars and all the languages of the world, dead or alive.)

(DC 54)

Pour le jeune David Copperfield, la lecture est un passeport pour l'ailleurs. Lorsque Murdstone vient briser l'attachement fusionnel à Clara, la jeune et jolie mère, lorsque ce beau-père vindicatif châtie David à coups de grammaire latine, le voyage littéraire procure un royaume de bienfaisante évasion, où l'on passe du statut de victime à celui de héros en s'identifiant au capitaine héroïque et impassible. Cet imaginaire du voyageur héroïque était aussi cher au cœur de Dickens qu'à celui de son jeune protagoniste et alter ego (ainsi qu'on l'a souvent remarqué, les initiales de David Copperfield reprennent en miroir celles de Charles Dickens). Cet attachement à la figure du voyageur, à l'explorateur triomphant des sauvages, va pourtant se révéler problématique au tournant des années cinquante, lorsque Dickens prend fait et cause pour Sir John Franklin dont l'expédition se révèle un désastre, comme

s'il lui était impossible de remettre en question le mythe personnel, géographique et culturel du voyageur disparu dans les territoires glacés du grand Nord. La réaction de Dickens ne relève pas d'une épidermique indignation, mais renvoie bien à une profonde hantise. En cherchant à exorciser la menace par le biais de sa pièce *The Frozen Deep*, comme nous allons le voir, il ne fait que refouler la menace qui va revenir hanter son œuvre sous une forme métaphorique.

Au dix-neuvième siècle, les étendues glacées de l'Arctique fascinent, d'abord parce que c'est là que se situe l'un des enjeux de l'après-guerre napoléonienne. L'Angleterre veut disputer à la Russie la conquête d'un passage mythique censé ouvrir une voie commerciale royale vers l'Asie. Pour John Barrow, le secrétaire de l'Amirauté, il était tout simplement inconcevable que l'Angleterre ne soit pas la première à frayer le fameux Passage du Nord-Ouest. L'exploration scientifique, qui vise à cartographier un univers encore inconnu, se double donc d'une visée économique et impériale. Mais l'Arctique se perçoit aussi à l'époque comme le lieu d'une quête éthique et esthétique ; c'est le territoire du vide, des glaces virginales et pures, où l'homme, confronté au froid extrême, se mesure à la difficulté pour donner le meilleur de lui-même. Dickens, passionné par les voyages mythiques, de Gulliver aux récits d'exploration en passant par *Robinson Crusoe*, connaissait comme tout un chacun le récit de la première expédition de John Franklin au début des années 1820, expédition désastreuse puisque le capitaine y avait perdu la majeure partie de ses hommes, et pourtant expédition qui, curieusement, avait fait sa gloire, puisque en publiant le récit de l'expédition Franklin s'était transformé en héros, l'homme qui a mangé ses bottes, qui a su survivre à l'Arctique, et donc, quasiment, le vaincre.

Sous l'impulsion de sa deuxième épouse, la très ambitieuse Lady Jane Franklin, Franklin avait à nouveau brigué et obtenu le commandement de la coûteuse expédition de 1845, celle qui devait à jamais résoudre l'énigme du passage du Nord-Ouest. À cinquante-neuf ans, le bedonnant Franklin continuait donc d'inspirer toute confiance à la nation. Mais les deux navires, l'*Erebus* et la *Terror*, disparurent presque tout de suite. Franklin et ses hommes disposaient de conserves pour environ trois ans ; en 1847, on commença à s'inquiéter du silence de l'expédition et à planifier du secours. L'expédition disparue devenait mythique, il fallait à tout prix en retrouver la trace. Financées par l'Amirauté, par Lady Jane, par souscription, les tentatives de lui porter secours allaient se succéder. Cette expédition perdue hante l'imaginaire de l'époque —

si Lady Franklin a recours à des voyants fort imprécis, en 1849 un certain William Coppin indiqua que sa petite fille, qui venait de mourir, était apparue à ses autres enfants pour dire que l'expédition Franklin était prisonnière des glaces près de King's William Island, la seule des prédictions qui devait par la suite s'avérer exacte, et dont on ne tint pas compte. Les vagues d'expéditions restèrent infructueuses ; par bateau, soit on ne pouvait franchir les glaces, soit on cherchait Franklin là où il n'était pas. C'est sur terre que John Rae, qui avait secondé Sir John Richardson (jadis membre de la première expédition Franklin) lors de la première expédition de secours, retrouva par hasard la trace des hommes de Franklin. Écossais d'origine, membre de la Compagnie de la Baie d'Hudson, le docteur John Rae était un explorateur hors pair, qui avait su s'inspirer des techniques de survie Inuit, comme la construction des igloos, la chasse, le choix de traîneaux plus légers. Il devait cartographier au cours de ses expéditions une partie des régions polaires, mais, l'Amirauté n'appréciant guère ses critiques et son franc-parler, l'Histoire victorienne a préféré estomper son rôle pour glorifier ses propres héros, comme le malchanceux Franklin. En 1854, Rae rencontra un Inuit qui portait à sa manche un galon d'officier anglais. Peu à peu, il acheta aux Inuits quelques reliques, et se rendit compte avec horreur qu'il s'agissait de vestiges de l'expédition Franklin, une montre, des cuillers et une fourchette, une plaque d'argent gravée au nom de Sir John Franklin. Les Inuits mentionnaient des cadavres à divers endroits, mais ils parlaient surtout de cadavres mutilés, de restes de chair humaine bouillis dans les récipients — les survivants de l'expédition, après avoir abandonné les navires, avaient tenté de survivre en s'adonnant au cannibalisme. Rae rentra en Angleterre apporter la mauvaise nouvelle, pour se voir à la fois somptueusement récompensé et vilipendé. Il venait de s'attaquer à un mythe, et il allait trouver dans la figure de Lady Jane Franklin, la veuve éplorée, une farouche adversaire. Lady Jane, pour contre-attaquer, choisit un allié inattendu, la plume la plus apte à susciter la sympathie et fasciner les foules — rien moins que Charles Dickens, dont le populaire *Household Words* offrait une tribune de choix.

À la fois flatté par la requête de Lady Jane Franklin et personnellement bouleversé par l'opprobre qui menace le héros, Dickens contre-attaque très vite dans *Household Words* avec un article intitulé « The Lost Arctic Voyagers », publié en deux temps, sur deux semaines consécutives. En guise de *captatio benevolentiae*, Dickens commence par louer Rae

dont il ne met en doute ni les talents d'explorateur ni l'intégrité, estimant que c'est l'Amirauté qui a commis une magistrale erreur en rendant publiques les conclusions d'un rapport qui, pour Dickens, n'est nullement corroboré par les faits. Il ne nie pas les signes tangibles du désastre que Rae a indéniablement rapportés. Seulement, pour Dickens, ces preuves ne prouvent rien, ou une seule chose, que les membres de l'expédition Franklin ont bel et bien disparu : « DR. RAE may be considered to have established, by the mute but solemn testimony of the relics he has brought home, that SIR JOHN FRANKLIN and his party are no more¹. » D'emblée, la phrase module l'échec ; les adjectifs « mute », « solemn » sont empreints de dignité tragique, de sorte que le terme de « relics » n'est plus neutre, évoquant non seulement la trace, le vestige, mais aussi le pèlerinage vers les reliques du saint. Le terme de « testimony » s'inscrit dans la même rhétorique, celle du témoignage à valeur heuristique et éthique à la fois. Reste à jeter la disgrâce — puisqu'elle ne saurait être le fait de Franklin et de son équipage —, sur l'étranger, l'Inuit, l'Esquimau, comme on disait alors. La parole de l'autre est donc déclarée nulle et non avenue, d'abord parce que c'est le concept même de cette parole qui est nié. L'Inuit est discrédité, infantilisé, parce qu'il ne saurait maîtriser pleinement une langue, civilisée ou non. Les récits sont toujours de seconde main, filtrés par des interprètes, donc nécessairement déformés : « More than this, we presume it to have been given at second-hand through an interpreter ; and he was, in all probability imperfectly acquainted with the language he translated to the white man. » D'ailleurs, selon Dickens, les tribus esquimaux ne parlent pas la même langue et ne se comprennent pas entre elles. Puisque même les interprètes ne parlent pas bien la langue anglaise, les Anglais ont aussi pu se méprendre sur les gestes des esquimaux, qui pourraient suggérer autre chose que le cannibalisme. Enfin tout récit esquimau est axiomatiquement taxé d'incohérence, voire de perfidie : « The word of a savage is not to be taken for it ; firstly, because he is a liar : secondly, because he is a boaster ; thirdly, because he often talks figuratively ; fourthly, because he is given to a superstitious notion that when he tells you he has his enemy in his stomach, you will logically give him credit for having his enemy's valour in his heart. » Dickens met toute la force de sa rhétorique dans la balance : l'Inuit ment, se vante et parle par images — peu

1. Charles Dickens, « The Lost Arctic Voyager », *Household Words*, 1854, The Victorian Web, www.victorianweb.org/authors/dickens/arctic/pva.342.html. tous les extraits cités ultérieurement renvoient à cette référence.

importe que le raisonnement se contredise. Enfin, la dernière phrase opère une distorsion de taille, puisque ce n'est pas l'Inuit qui se vante d'être cannibale, mais au contraire les Anglais qui sont taxés de cannibalisme — la nuance n'est pas mince, mais Dickens préfère recourir aux clichés rassurants, pour rétablir la frontière primitif/civilisé dangereusement ébranlée par le récit de Rae.

Il oppose à Rae de larges citations puisées dans le célèbre récit de Franklin, celui de la première expédition, pour corroborer sa foi en la bravoure innée, stoïque de tout Anglais digne de ce nom, prouver que face à l'adversité, le courage de l'Anglais grandit au lieu de se délité. Or l'argumentation est faussée à la base ; si Franklin est un si grand capitaine, comment se fait-il que ses expéditions se soldent par des échecs et des hécatombes ? D'autre part, si Franklin avait survécu à sa première expédition, c'est bien grâce à l'intervention providentielle des Indiens. Si Dickens a passionnément lu le récit de Franklin, c'est avec une évidente mauvaise foi qu'il en gomme la conclusion :

We believe every savage to be in his heart covetous, treacherous, and cruel ; and we have yet to learn what knowledge the white man — lost, houseless, shipless, apparently forgotten by his race, plainly famine-stricken, weak, frozen, helpless, and dying — has of the gentleness of Esquimaux nature.

La frontière entre le sauvage et le civilisé, le cru et le cuit, est scandée avec une insistance qui révèle toute la crainte de la contamination, de la souillure, et fait appel à tous les clichés raciaux. Dans un autre article, Dickens décrit les cas d'anthropophagie célèbres, comme le Radeau de la Méduse, là encore pour disculper Franklin et ses hommes. La virulence de Dickens gêne aujourd'hui ses lecteurs les plus fidèles, comme Peter Ackroyd qui dans sa biographie déclare que mieux vaut oublier cet épisode, même si Dickens avait raison sur le fond — ce qui est faux puisque, même s'il a été prouvé depuis que Franklin et la plupart de ses officiers sont morts à bord du bateau, ses hommes au fil de leur long périple se sont bien adonnés au cannibalisme, comme en témoignent les marques sur les os, récemment analysées par des experts. Censée prouver le triomphe de la technologie et de la civilisation anglaises, l'expédition ramenait surtout à la souffrance, au désespoir et à la sauvagerie.

Sans s'attarder sur ces diatribes racistes de Dickens, il est plus intéressant de voir que cette hantise de l'effondrement des frontières va

désormais marquer profondément l'œuvre. Largement ébranlé par la remise en question du mythe du héros se mesurant à la sublime carte blanche du grand Nord, Dickens s'applique d'abord à colmater la brèche. Selon Roland Barthes, le « mythe a un caractère impératif, interpellatoire » (210). Issu de la contingence (l'Empire menacé), il vient séduire le lecteur pour imposer à nouveau une logique économique et idéologique dominantes. Le mythe reprend, déforme, détourne, parole figée qui « rattrape une généralité » (211) et « se transit », « se blanchit », « s'innocente » (210). *The Frozen Deep* vient succéder aux articles de *Household Words* pour contribuer à geler le système sémiologique du mythe, alibi de l'impérialisme. Rédigée en principe par Wilkie Collins, mais largement revue et corrigée par Dickens, la pièce va se situer à la lisière du public et du privé¹. Certes, elle se joue d'abord à Tavistock House le 6 Janvier 1857, et les acteurs font partie du petit cercle de la famille et des amis, comme les enfants de Dickens, Augustus Egg ou Wilkie Collins, sans parler de Dickens lui-même. Mais Dickens invite nombre de personnalités (comme le *Lord Chief Justice* — ne s'agit-il pas au fond de porter un jugement sur la civilisation anglaise) et des journalistes professionnels qui, pour la première fois, vont rendre compte du divertissement dans la presse. Car Dickens entend faire du bruit et il y réussit pleinement. Il a soigné les moindres détails, depuis les décors qui jouent sur la fenêtre de la pièce pour créer au dernier acte une saisissante grotte avec un navire à l'arrière-plan, jusqu'aux chutes de neige et à la taille des flocons, et il a engagé un musicien pour composer des accompagnements. Il va surtout se livrer à une composition théâtrale que tous les témoins vont juger exceptionnelle et bouleversante, que ce soit en privé, à Tavistock House, ou en public, lorsque la pièce est rejouée à Manchester, et que le rideau tombe sur une salle et des acteurs également en larmes — la reine Victoria elle-même fut profondément émue et félicita Dickens (ce dernier avait décidé de rejouer la pièce en public pour venir en aide à la veuve d'un de ses amis subitement décédé).

1. Nayder suggère que la pièce peut également se lire à la lisière du public et du privé comme la transposition de la relation complexe, tissée de collaboration mêlée de rivalité, de Dickens et de Collins : *The Frozen Deep* « provides another self-conscious portrait of Dickens and Collins at work together as they negotiated the terms of Collins's staff position. As in the 1856 Christmas Number, the two writers use a contemporary crisis to represent their own working relationship and mediate their own differences » (Nayder 64).

The Frozen Deep met en scène la quête du passage du Nord-Ouest, avec une expédition qui comprend deux navires pris par les glaces, vouant les membres de l'équipage au froid, à la maladie et à la faim. Mais contrairement aux soupçons qui pèsent sur l'expédition Franklin — l'indiscipline, les hommes qui s'entre-déchirent avant de s'entre-dévorer — la faim s'estompe, reléguée au second plan par une intrigue mélodramatique qui décale l'enjeu.

Pour mieux laver l'Anglais de tout soupçon, Dickens choisit trois personnages pour incarner le ressentiment. Proclamant son don de voyance, l'inquiétante « Nurse Esther » ne cesse de prophétiser le désastre en Angleterre. Comme Rae, c'est une Écossaise (dotée d'un fort accent). Comme Rae, elle prédit la violence (le lion va déchirer l'agneau, Wardour assassiner Frank). Elle a partiellement raison, mais la fin de la pièce montre au contraire Wardour se sacrifiant pour sauver Frank, son rival. L'Écossaise caricaturale a donc tort — tout comme, implicitement, son compatriote John Rae. Quant aux hommes d'équipage, il s'en trouve un seul pour se plaindre, John Want. Mais celui qui geint et critique sans cesse tout en affirmant haut et fort « I don't grumble » n'est qu'un mauvais cuisinier, pas un mutin. Il y a bien une casserole qui contient des os (mais d'animaux) broyés, pour faire de la soupe, ou des papiers, pour tirer au sort — qui tentera de chercher de l'aide, non qui sera mangé. Enfin, celui que Frank appelle l'ours de l'expédition, Wardour, avide de tuer son rival, meurt au contraire en le sauvant, s'ôtant en partie la nourriture de la bouche pour la lui donner. Le triangle amoureux (Frank-Wardour-Clara) semble être la souffrance qui prime, effaçant les affres de la faim, pour mener vers la rédemption.

Il est difficile de comprendre aujourd'hui l'émotion qui submergea les spectateurs. Wilkie Collins récrivit la pièce, pour la faire rejouer quelques années plus tard, supprimant le personnage de « Nurse Esther ». Or, dans cette version-là, la pièce fut un échec cuisant (il en tira alors une nouvelle, guère plus convaincante). C'est que, malgré la maladie et le déséquilibre, le personnage cristallise, sous une forme travestie, l'animosité que Dickens ressentait envers Rae. La charge émotionnelle contextuelle se doublait de l'intensité avec laquelle Dickens jouait le personnage de Wardour, incarnant l'anglicité par son sacrifice face à Clara, chambre claire de la passion légitime. Simplifiée, écartant quasiment la faim, la représentation mélodramatique, stylisée de l'expédition avait la force vive de l'effort performatif, de cette représentation grâce à laquelle « [le mythe] se donne pour une image riche, vécue, spon-

tanée, *indiscutable* » (Barthes 203). Quand aux Esquimaux, bien sûr, ils n'avaient plus du tout voix au chapitre : ils avaient purement et simplement disparu de l'intrigue de la pièce.

Incidentement, c'est en jouant à Manchester¹ *The Frozen Deep* que Dickens rencontra Ellen Ternan, qui faisait partie de la distribution des représentations publiques, et s'éprit d'elle. C'est aussi en gisant sur le sol, Wardour pathétique exalté par le sacrifice, qu'il eut l'idée de *A Tale of Two Cities*.

Le projet ne pouvait que s'imposer, parce qu'il permettait de reposer le problème de la sauvagerie, de l'appétit humain inassouvi versant dans la sauvagerie, en le déplaçant à nouveau pour mieux l'écarter des Anglais — aux Esquimaux mal famés succédaient les Français assoiffés de sang. Harry Stone suggère que Dickens avait été influencé dans sa petite enfance par divers contes et gravures qui lui avaient inspiré une fascination et une répulsion jamais démenties pour le spectre du cannibalisme. Il rappelle (comme Kincaid) toute l'importance du « Fat Boy » qui dans les *Pickwick Papers* semble convoiter également la bonne chère et la chair féminine. Mais c'est après la ligne de faille de l'expédition Franklin que le motif prend toute sa force et devient une métaphore constitutive et angoissée :

In *A Tale of Two Cities* cannibalism helped Dickens structure, convey, and then profoundly realize — imaginatively realize — his central vision of social depravity and social retribution, of refined tigerish exploitation and fierce tigerish revenge. (Stone 198)

L'association n'est pas nouvelle — songeons aux caricatures de Gillray, notamment au repas des Sans-Culottes dévorant allègrement des corps d'aristocrates dépecés. Mais elle reprend vie et vigueur en Dickens, pour mieux conjurer le soupçon semé par Rae. Comme dans *The Frozen Deep*, deux hommes sont amoureux de la même femme, l'ange du foyer au nom de lumière, non plus Clara mais Lucie. À la triangulation du désir, permettant d'exalter le sacrifice chevaleresque emblématique qui lave l'Anglicité de tout soupçon d'impureté, s'oppose la violence qui

1. Michael Hollington souligne l'intensité du jeu, « the intense and turbulent emotions he had felt during his performance » (Hollington 76). Pour une analyse du trouble personnel de Dickens, mais aussi (à partir de Carlyle et de Malthus) du cannibalisme comme métaphore économique sous-tendant *A Tale of Two Cities* et *Great Expectations*, voir James E. Marlow, « English Cannibalism : Dickens after 1859 », *Studies in English Literature* 1500-1900, 23-4 (Autumn 1983) : 647-666.

submerge la France. À l'alcoolisme de bon ton de Carton répond l'association systématique du vin et du sang en ce qui concerne les Français. Il n'est pas étonnant qu'un tonneau se brise devant l'échoppe de Defarge, le marchand de vin, ni qu'un homme signe le mot « BLOOD » avec ce vin renversé au début du roman, préfigurant la guillotine, idole assoiffée de sang, moissonnant les corps et les têtes, se délectant du sang versé comme d'un vin capiteux : « Six tumbrils carry the day's wine to La Guillotine. All the devouring and insatiate Monsters imagined since imagination could record itself, are fused in the one realization, Guillotine » (TTC 417). Le culte de la cruauté inverse l'Eucharistie. Mais les images obsédantes, ces flots de sang qui ne cessent de couler sous la plume de Dickens, s'allient nécessairement, depuis le désastre Franklin, à l'imaginaire glacé. C'est en hiver que Charles Darnay est jugé, tandis que les pas de Madame Defarge ou de Lucie résonnent sur la neige. Lorsque Charles est libéré, pour un bref laps de temps avant d'être à nouveau arrêté et condamné, c'est une écriture en rouge et blanc qui souligne la menace, puisque la populace qui porte le prisonnier en triomphe pourrait tout aussi bien s'inverser en meute hurlante prête à dépecer et dévorer (métaphoriquement ou pas) la chair et le sang du bouc émissaire :

Reddening the snowy streets with the prevailing Republican colour, in winding and tramping through them, as they had reddened them below the snow with a deeper dye, they carried him thus into the courtyard of the building where he lived. (TTC 321)

Chesterton affirmait que malgré tout son génie, Dickens n'avait rien compris à Paris ni à la Révolution, contrairement à Carlyle dont il s'inspirait. Mais c'est parce que, précisément, tout le projet du livre vise à exorciser cette tache rouge qui gît sous la neige, en la localisant ailleurs. La crainte de l'instabilité sociale, ravivée par les soubresauts de 1848, fait donc de Paris le lieu-même de la sauvagerie, et de la banque Tellson le dernier sanctuaire d'une anglicité qui fonctionne comme réserve monétaire et éthique, ultime rempart de la civilisation devant le faux-monnayage signifiant de la révolution qui, en guise de liberté, égalité et fraternité n'offre, encore et toujours, que la mort. Quelques figures de proue viennent incarner plus précisément cette formidable pulsion de mort qui ravage Paris. Chez Jacques Three, tout connote le cannibalisme, depuis les métonymies de la bouche et des doigts (« with his cruel fingers at his hungry mouth » [TTC 403]). L'hypallage décline l'appétit

de l'« ogre » (TTC 403), mais le phénomène est d'autant plus dangereux qu'il est contagieux ; le gros plan sur la figure emblématique renvoie en miroir à la foule dont il aiguise l'appétit et qui se repaît de ses témoignages :

Eager and prominent among them, one man with a craving face, and his fingers perpetually hovering about his lips, whose appearance gave great satisfaction to the spectators. A life-thirsting, cannibal-looking, bloody-minded juryman, the Jacques Three of St Antoine. (TTC 354)

Le terme de cannibale, explicite ici, pourrait s'appliquer tout aussi bien à la femme dont Jacques Three est l'âme damnée, Madame Defarge. Le fameux épisode de Foulon, là encore un cliché iconographique de l'époque, est transposé sous la forme d'une litanie cannibale scandée par la foule, tandis que Madame Defarge se repaît du spectacle : « Give us the head of Foulon, Give us the heart of Foulon, Give us the body and soul of Foulon, Rend Foulon to pieces, and dig him into the ground, that grass may grow from him ! » (TTC 248). Jamais rassasiée de vengeance, Madame Defarge est le double inversé de la Liberté guidant le peuple, toujours prompte à mener vers les exécutions, le pistolet sur la poitrine, le poignard à la main pour couper les têtes — c'est une tigresse qui poursuit jusqu'aux fillettes à boucles blondes. Dans *A Tale of Two Cities*, le sacrifice masculin conjure donc la sauvagerie incarnée par la figure féminine de Madame Defarge, et réaffirme le triomphe des valeurs anglaises.

Le détour par la scène puis la France permet d'exorciser des images qui vont pouvoir s'immiscer, sous une forme plus diffuse, dans le noir chef-d'œuvre qu'est *Great Expectations*. Si *David Copperfield*, autobiographie fictive, dressait le portrait de l'artiste en jeune homme, *Great Expectations* ose aborder les territoires plus mouvants des promesses qui se dérobent, des démystifications désenchantées. Le concept même de « gentleman », ce statut auquel Pip aspire de tout son être, semble s'effriter en passant par Drummle et les « Finches of the Grove », tandis que la menace de dévoration hante le roman. Si Magwitch joue sur le motif de l'ogre pour effrayer le petit Pip, menaçant de manger ses bonnes joues rondes s'il n'apporte pas de victuailles, s'inventant un double inquiétant, ce mystérieux jeune homme qui peut aller s'emparer des enfants dans leur chambre, c'est pour mieux faire sourire le lecteur, qui a pitié du forçat. Le paradigme de la violence cannibale continue pourtant de se décliner au fil du roman, de manière moins expli-

cite mais infiniment plus inquiétante. Pip semble toujours le jouet de prédateurs, comme lors de ce repas de Noël parodique où l'on réserve pour l'enfant les plus mauvais morceaux, sans trop savoir si l'on ne va pas l'inscrire au menu — Pumblechook imagine avec délices le sort qui aurait été celui de Pip s'il était né petit cochon, et avait été égorgé par le boucher puis servi sur la table. Mais c'est chez Miss Havisham que Pip devient proie et que la nourriture s'expose en spectacle hideux, sous la forme de ce gâteau en putréfaction dévoré par les souris, araignées et cancrelats, tandis que la souffrance hystérique ronge Miss Havisham, qui imagine le jour où son corps, offert en pâture aux parasites humains qui attendent son décès, remplacera le gâteau sur la table. S'offrant en apparence au cannibalisme, Miss Havisham est en fait la prédatrice qui ne mange jamais mais qui dévore métaphoriquement Pip et Estella. Elle se repaît de la souffrance de Pip, se penchant avec avidité vers la jeune femme qu'elle a formée, agitant les doigts dans le geste compulsif d'une folle pulsion cannibale : « [she] sat mumbling her own trembling fingers while she looked at her, as though she were devouring the beautiful creature she had reared » (GE 298). Mais sa faim ne s'assouvit jamais, confrontée qu'elle est au désert glacé du cœur d'Estella (« You cold, cold heart ! » [GE 300]). Satis House ne fait qu'aiguiser la faim d'amour, dans le froid de l'indifférence.

À cette prédation affective s'ajoutent les forces de dévoration d'une société insensible. Le lecteur s'attendait à trouver des indices de sauvagerie du côté du « villain », ce Compeyson qui vient incarner le jeune ogre imaginé par Magwitch pour effrayer le petit Pip, et que représente plus encore son double animal, Orlick, la bête malfaisante qui attache Pip pour mieux l'éventrer, prêt à bondir comme un tigre, le qualifiant sans relâche de « wolf » pour mieux se préparer à le faire disparaître : « I won't have a rag of you, I won't have a bone of you, left on earth » (GE 420). Ce désir de faire disparaître la victime jusqu'à l'os, vaguement justifié par l'allusion à la chaux, prend une acception différente dans le contexte des appétits sauvages qui se déchaînent ici. Mais cette pulsion caricaturale ainsi exhibée est au fond moins dérangeante que la peinture glacée de Jaggers, l'homme de loi qui se lave littéralement les mains de toute responsabilité, et laisse Pip se méprendre sans rien trahir d'un secret qu'il connaît. Or Jaggers est aussi doté du geste des prédateurs, il ne cesse de se mordiller le doigt, ce geste qui trahissait le désir cannibale chez Jacques Three. Le dîner chez Jaggers, infiniment plus copieux que chez Wemmick, est aussi infiniment plus inquiétant. Jaggers exhibe

les poignets scarifiés de Molly, suivant du doigt les « sinews » (GE 212) comme on découpe la chair d'un bras pour le manger. Il observe le spectacle de ses hôtes, devant l'avenir sans laisser tomber un mot qui pourrait éclairer Pip. Il incarne la loi sans scrupules, dans une société capitaliste qui encourage la consommation pour mieux dévorer ceux qui se laissent prendre à ses illusions. Pas étonnant que Pip en arrivant à Londres découvre, avant même Newgate, Smithfield, « the shameful place, being all asmeared with filth and fat and blood and foam » (GE 163) — un vaste marché, où le sang des bêtes n'est pas si loin de celui des hommes.

L'image refoulée du cannibalisme revient ainsi hanter l'œuvre de Dickens, à mesure que le concept de « gentleman » vacille, se remet en question, à mesure aussi que sa vie personnelle se fissure, depuis qu'il a rencontré lors de la représentation de *The Frozen Deep* l'actrice Ellen Lawless Ternan — nom dont les sonorités évoquent, comme le rappelle Sylvère Monod, le lumineux mais froid prénom d'Estella — et qu'il a très publiquement mis fin à son mariage, après avoir été « le plus tonitruant des champions » des valeurs domestiques (Monod vi). Monod souligne l'humour (Pip est un « super-orphelin » [Monod xxv]) mais aussi la facture sombre du récit : « Les Grandes Espérances *appartiennent, non point certes à la vieillesse d'un écrivain qui devait mourir avant la soixantaine, mais à la dernière phase de sa carrière, à "l'après-midi de la vie et de la gloire de Dickens", comme l'écrit G. K. Chesterton* » (Monod i).¹

Bibliographie

ACKROYD, Peter. *Dickens*. London : Sinclair-Stevenson, 1990.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

COLLINS, Wilkie. *The Frozen Deep*. London : Hesperus, 2005.

DICKENS, Charles. *David Copperfield*. 1850. Norton Critical Edition. New York : Norton, 1990. [DC]

« The Lost Arctic Voyagers ». *Household Words*, 1854. *The Victorian Web*. www.victorianweb.org/authors/dickens/arctic/pva342.html

Under the Management of Mr Charles Dickens : His Production of « The Frozen Deep ». 1857. Ed. Robert Louis Brannan. Ithaca : Cornell UP, 1966.

1. Qu'il me soit permis de rendre hommage à Sylvère Monod, passeur infatigable, traducteur de Dickens, des Brontë et de tant d'autres auteurs, naviguant d'une langue à l'autre, pilier discret, érudit et plein d'humour, en compagnie de sa dame à chignon blanc, des colloques victoriens.

- A Tale of Two Cities*. 1859. Ware : Wordsworth, 1993. [TTC]
- Great Expectations*. 1861. Norton Critical Edition. New York : Norton, 1999. [GE]
- Les Grandes Espérances*. Trad. Sylvère Monod. Paris : Garnier, 1959.
- FRANKLIN, John. *Narrative of a Journey to the Shores of the Polar Sea, in the Years 1819, 1820, 1821 and 1822*. London : John Murray, 1823.
- HOLLINGTON, Michael et Marianne CAMUS. *Charles Dickens : Great Expectations*. Paris : Didier-Erudition, 1999.
- HOUSTON, Gail Turley. *Consuming Fictions : Gender, Class and Hunger in Dickens's Novels*. Carbondale : Southern Illinois UP, 1994.
- KINCAID, James R. *Annoying the Victorians*. London : Routledge, 1995.
- MARLOW, James E. « English Cannibalism : Dickens after 1859 ». *Studies in English Literature 1500-1900* 23. 4 (1983) : 647-66.
- MC GOOGAN, Ken. *Fatal Passage : The Untold Story of John Rae, the Arctic Adventurer who Discovered the Fate of Franklin*. Toronto : Harper, 2001.
- NAYDER, Lillian. *Unequal Partners : Charles Dickens, Wilkie Collins, and Victorian Authorship*. Ithaca : Cornell UP, 2002.
- STONE, Harry. *The Night Side of Dickens : Cannibalism, Passion, Necessity*. Athens : Ohio State UP, 1994.

“A large connection in the fancy goods way”:
Business in Charles Dickens’s
Uncommercial Traveller (1860) ¹

Nathalie VANFASSE
(*Université de Provence*)

In 1860, at a time when the Victorians were highly involved in business, trade and money-making, and when London had become the centre of British finance as well as of international banking and commerce, Dickens paradoxically or maybe provocatively praised “uncommercial travelling”. How did he define this un-businesslike activity and why did he feel the need to extol it? His *Uncommercial Traveller* did at any rate enable him to earn a living as a writer, thus entering the “cash-nexus” in spite of its content, which leads us to wonder how such idle considerations could interest business-minded Victorian readers. From “Arcadian London” in summer, to Mormon emigrants, old pensioners in an alms-house, churches, graveyards and old stage coaching houses, this paper will first analyse what Dickens meant by the “general line of business” of uncommercial travelling and why he praised this non-profit-making activity. It will then show that an important part of *The Uncommercial Traveller* is nonetheless filled with commercial considerations, an apparent contradiction which it will endeavour to explain.

1. I wish to thank Professor Ai Tanji from Tokyo University and other members of the English Literary Society of Japan (Professors Noriyuki Harada, Takao Tomiyama, Hiroshi Ebine, Dr Yuji Miyamaru and Dr Oishi Kazuyoshi) for helping me finalize this article.

1 Defining and defending uncommercial travelling

The Uncommercial Traveller defines his activities as pursuits which are not of an economic nature and do not involve commissions, prices, orders or samples, in other words any of the stages of trade and economic transactions: "I remain in the same idle employment. I never solicit an order, I never get any commission, I am the rolling stone that gathers no moss . . ." (309). One of the articles ironically restricts the word "transactions" to exchanges between the young woman in a well-known song and her "sea-going lover" whom she assures of her constancy since, as the song goes, she "gave him the baccorbox marked with his name". The Uncommercial Traveller ironically comments on this line: "I am afraid he usually got the worst of those transactions, and was frightfully taken in" (18).

Conversely, travelling salesmen are portrayed as deceitful. Their trade is defined as the act of inveigling other people into buying commodities they do not want or need, thereby implementing a basic principle of capitalism and consumer societies, namely the constant production of new goods to be sold at any cost (1).

Uncommercial Travelling is of an amateur, non-professional nature (345). It is associated with leisure and the disinterested observation of society. Curiosity, not money, spurs the narrator on. On his "journeys of curiosity" (84), he claims to "travel for the great house of Human Interest Brothers" which reminds the reader of the members of the Pickwick Club who in the course of their peregrinations forward on a gratuitous basis to the Pickwick Club stationed in London "authenticated accounts of their journeys and investigations, of their observations of characters and manners, and of the whole of their adventures, together with all tales and papers to which local scenery or association may give rise" (2). The main difference between the Pickwickians and the Uncommercial Traveller is that the latter travels mostly on foot, a habit which could be considered as an oddity at a time when speedier travel modes like trains were becoming the rule, especially in commercial contexts where swiftness and efficiency prevailed. Contrary to pressed for time businessmen, the Uncommercial Traveller is, as the critic Michael Hollington has pointed out, an urban flâneur who explores the city at a leisurely pace, gathering social and aesthetic impressions.¹ This idea of a relaxed pace combined with social and aesthetic observations can

1. Michael Hollington, "Dickens the Flâneur", *Dickensian* 77 (1981): 77-81.

be extended to his rambles in the countryside around London. He in fact almost perfectly fits into the later definition of the flâneur by the philosopher Walter Benjamin as an “uninvolved but highly perceptive bourgeois dilettante”, save that his lack of involvement may at times be discussed.¹

The Uncommercial Traveller does not usually go directly and resolutely from one spot to another but wanders, strolls and every now and then strays off from his main object to discover back streets and hidden corners. He is in no hurry, contrary to his business-minded counterparts and his meandering enables him to notice many more things than they do, “many little things and some great things” (2). However circuitous, his trajectory nonetheless always remains purposeful and he makes a point of reaching his target: “It is one of my fancies, that even my idlest walk must always have its appointed destination” (345).

He nevertheless meanders between his starting point and his destination and this meandering can be seen as a metaphor for his writing which loiters, digresses before ambling on to the next point of interest. In the third paper entitled “Wapping Workhouse”, the Uncommercial Traveller on the way to the workhouse becomes aware that he has lost his way. Undaunted by this realisation, he decides to wander through the area randomly or rather to leave his destination to fate or Providence: “abandoning myself to the narrow streets in a Turkish frame of mind, [I] relied on predestination to bring me somehow or other to the place I wanted if I were ever to get there” (19). He finally does reach Wapping Workhouse but the roundabout way that he takes brings him to “a swing bridge looking down at some dark locks in some dirty waters” where he encounters a sinister “creature remotely in the likeness of a young man, with a puffed sallow face, and a figure all dirty and slimy, who may have been the youngest son of his filthy old father, Thames, or the drowned man about whom there was a placard on [a] granite post . . .” (19). The narrative of this detour forms a digression in the article. Similarly, some of the transitions between two papers are brought about by pure “chance” (104), as are many of the expeditions depicted in the volume. The article entitled “Tramps” is inspired from a previous article where the narrator incidentally uses the word tramp. This allusion conjures up in his mind portraits of various specimens of that social group, and the reminiscence leads him to expatiate on these peo-

1. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans Harry Zohn, London, NLB, 1983.

ple in the next paper (104). On another occasion, the narrator describes himself beginning an article he intends to devote to “the many hostellers [he] has rested at in the course of [his journeys]”. But no sooner has he taken up his pen than he fortuitously has to stop to wish somebody in his family a happy birthday. Having done this, instead of resuming his former line of thought, he decides to write about birthdays, thereby dropping the previous subject: “Thereupon a new thought came into my mind, driving its predecessor out, and I began to recall—instead of Inns—the birthdays that I have put up at, on my way to this present sheet of paper” (198). Shifts from one idea to another can also be triggered by the sight of a new place. A walk in Paris brings back memories of a morgue in London: “Pacing presently round the garden of the Tower of St Jacques de la Boucherie . . . I called to mind a certain desolate open-air Morgue that I happened to light upon in London” (193).

The structure of *The Uncommercial Traveller* and the construction of each article often follows the haphazard itineraries of the narrator. The Uncommercial Traveller later describes himself “rambling about the scenes among which [his] earliest days were passed” (116) and this meandering can stand for the very form of his discourse. He clearly associates the two when he alludes to “[his] feet straying like [his] mind” (188), which brings together writing and walking, meandering and digressing. His rambling thoughts are not the reveries of a solitary walker like the eighteenth-century French philosopher Jean-Jacques Rousseau who, from 1776 to 1778, recorded his impressions in ten essays corresponding to as many walks. Articles in *The Uncommercial Traveller* are much more focused, less personal and less philosophical though they do at times take on an autobiographical and meditative turn. The main difference between the two writers is that Rousseau’s walks are a pretext to meditate about himself and human nature whereas the Uncommercial Traveller’s meditations are about the world around him.

At times, the Uncommercial Traveller distances himself from the hustle and bustle of the Victorian business world which becomes an object to meditate on. In this light, the article about the shipwreck of a steam and sailing ship, the Royal Charter, on 25 October 1859 can be read as a reflection on money and its value. The ship was returning from Australia and had almost reached the end of its journey when it foundered off the coast of Wales during a dreadful storm. By a strange irony of fate, though the gold diggers on board perish, most of the ship’s precious

cargo is retrieved: business continues in spite of the shipwreck and the Australian gold survives its owners: "Of three hundred and fifty thousand pounds' worth of gold, three hundred pounds' worth, in round numbers, was at that time recovered" (5). Ironically too, receipts for the purchase of parrots or bills of exchange are found in people's pockets or in belts and, though somewhat crumpled, outlast their owners. Similarly, traces of the shipwreck which are "discernible on the stone pavement of [the] little church" outlive the "digging for gold in Australia" (7), making all these efforts seem vain and futile in retrospect and within the scale of time. Besides, the narrator notes that some of the precious metal has become almost impossible to recover because it is embedded in the ship's iron hull that has become inlaid with gold, an aesthetic but not very useful outcome. The text thus reflects on the vanity of striving for riches.

The Uncommercial Traveller's critical distance and leisurely pace may also serve as a metaphor for the way these articles were to be read, thereby providing an escape from the hectic pace of Victorian business. However, the Uncommercial Traveller does advocate complete shiftlessness for all that. One of the articles disapprovingly mentions a singular illness called "Dry Rot" where the patient is affected with a tendency "to lurk and lounge" and to do "nothing tangible" (131). Another article opposes the Victorian work ethic to the idle habits of tramps who either do not work or when they claim that they do, are lying (105). The article pits houseless, wandering and begging tramps against the "hard-working labourer at whose cottage door they prow!" (106), but this negative and deprecatory picture is restricted to "idle tramps" who deliberately ignore one of the basic principles of Victorian orthodoxy, namely the work ethic or glorification of work, and are consequently considered as highly "objectionable" (109).

Uncommercial travelling consists mainly in going on disinterested and non profit-making errands. An article entitled "The Italian Prisoner" relates in a romanticised way how Dickens was once asked by one of his friends, an English nobleman, to visit an Italian political prisoner this nobleman had helped recover his freedom. The article recounts how the prisoner in question begged Dickens to carry back from Italy a bottle of wine for his British patron. The Uncommercial Traveller's concerns are therefore above all humanitarian and social rather than financial. He visits a workhouse, an alms house and a children's hospital ("Wapping Workhouse", "Titbull's Alms House", "A Small Star in

the East”) to assess the living conditions they offer their inmates. He also checks the working conditions in a lead mill (“On an Amateur Beat”). He indicts the way the English army mistreats discharged soldiers returning from the Crimean War (“The Great Tasmania’s Cargo”), tackles social problems like crime (“The Ruffian”), and analyses social experiments like the successful and judicious combination of half-time book instruction and military or naval drills in schools (“The Short Timers”).

Uncommercial travelling sets human interests above financial ones. It in fact criticises those who use money-making and spending as a standard to measure people’s worth and adjust their esteem and courtesy accordingly. Thus when the prefatory paper points out that inn-keepers and their staff show no consideration whatsoever towards uncommercial travellers as opposed to travelling salesmen, this negative statement can be read as a tongue-in-cheek description of the obsequiousness shown by covetous hotel owners towards commercial travellers likely to spend a lot of money in their establishments (1). Similarly the article entitled “Poor Mercantile Jack” opens with an indictment of navy officers who mistreat hardworking sailors and it ironically points out that if these officers caused as much damage to the ship’s cargo as they do to their men, there would be a public outcry at the financial losses incurred. In other words, human lives are less valued than commodities like cotton whose trade was intense between the United States and Britain with the development of the textile industry. The market clearly gave goods precedence over human interests, but *The Uncommercial Traveller* reverses this order of priority.

Although it seems to praise Uncommercial Travelling as a noble pursuit bearing little resemblance to the venal nature of its commercial equivalent, the volume is not devoid of commercial considerations

2 Commercial considerations

The articles describe a wide variety of business pursuits like a trader ship whose passengers had been to seek their fortune in Australia before returning aboard this vessel (“The Shipwreck”). Many of these passengers had been gold-digging after the discovery of large quantities of gold in New South Wales and Australia in 1851. According to Craufurd D. Goodwin “information about the new gold had flowed from Britain to Australia . . . Newspapers and periodicals were full of com-

ments on the riches pouring forth . . . and emigrant guides with various degrees of fidelity advised prospective settlers and gold-seekers about what they would find in the new El Dorado and how to get there" (405).¹ Another article describes the busy port of Liverpool during the day, with the ships arriving and leaving, the loading and unloading of goods and the sailors at work at the heart of this noise and agitation. It goes on to depict the activities which follow once evening falls. These no less lucrative pursuits are far less legal and all aim at divesting sailors of the little money and the few articles they possess. The Uncommercial Traveller follows the Liverpool police on a night round, the better to observe and assess these more or less lawful businesses ("Poor Mercantile Jack"). London docks ("Bound for the Great Salt Lake") and Chatham Dockyard also provide lively descriptions of business in full swing. Two articles entitled "Refreshments for Travellers" and "A Little Dinner in an Hour" tackle the problem of poor accommodation for travellers in the neighbourhood of railway stations. They describe the repulsive fare, the coolness of the waiters and can be considered in a commercial light as information on poor customer service.

A few articles thoroughly examine the reasons for the commercial success of a number of establishments. In business terminology, they would be called "success stories." One of them praises the success of the Britannia Theatre on Old St, Hoxton which had just been entirely rebuilt in 1858. It accounts for its surprising popularity at a time when other playhouses were experiencing difficulties. The recipe for success is entirely economic. The article expatiates on the price of this successful theatre: "surely therefore a dear Theatre?" Not very dear. A gallery at threepence, another gallery at fourpence, a pit at sixpence, boxes and pit-stalls at a shilling, and a few private boxes at half-a-crown (30). The article then lists other ingenious changes which make this theatre more attractive than others. The place itself is modern and highly functional. It includes the latest innovations in security and comfort: "spacious fire-proof ways of ingress and egress" (30); perfect ventilation; "asphalt pavements substituted for wooden floors;" "walls of glazed brick and tile" (31). The materials used prevent it from becoming stuffy and smelly and make it more wholesome. Its interior outlay differs from traditional theatres where the main concern of upper-class members of the pub-

1. Craufurd D. Goodwin analysed this gold rush in an article entitled "British Economists and Australian Gold", *The Journal of Economic History* 30: 2 (June 1970): 405-26.

lic was to be seen from their boxes and to be able to see other prominent members of society from those vantage points, even if that meant being deprived of a perfect view of the stage. The modern Victorian theatre described here is skilfully designed to enable everyone to see the stage. This corresponds to a new conception of theatre going where the main interest is the performance, not the socialising which takes place in the room. The building and its construction are a model of economic efficiency since the theatre was erected in “less than five months, at a round cost of five-and-twenty thousand pounds” (31). Another recipe for success is the unusual courtesy shown by the owner and his staff towards the popular audience who attends the plays. The food quality which is normally in similar circumstances very poor is here perfectly palatable in spite of a moderate fixed price, and every member of the audience, no matter how modest, is treated with equal consideration. The theatre clearly wanted to attract large numbers of modest spectators to make up for the drop in upper class attendance. The article praises the owner of the theatre for understanding that common people are an economic niche worth cultivating. The theatre’s size and adaptability contribute to its profitability. It can house a very large audience which is another modern feature: “an immense theatre, capable of holding nearly five thousand people” (30). The stage and the machinery can be used for grandiose productions: “The Forty Thieves might be played here, and every thief ride his real horse, and the disguised captain bring in his oil jars on a train of real camels and nobody be put out of the way” (31). The theatre is also multi-purpose which optimises its use. On Sundays it is used for preaching sermons and these mass religious gatherings were another recent practice.

Similar analyses are devoted to the cost of the half-time school system (217) and to the management of a very popular cheap dining hall called the “Self-Supporting COOKING DEPOT for the Working Classes” (254) claiming in an advertisement to be conducted “on the strictest business principles” (255).

Furthermore, even when dealing with social and humanitarian issues, the papers in the *Uncommercial Traveller* do not leave out financial questions altogether. Although they do not focus primarily on cost efficiency, they show awareness that sound financial management is necessary even in social programmes. The papers always consider the cost and feasibility of the philanthropic projects they examine. The visit of a workhouse intended to assess how well the inmates are treated does

not preclude financial considerations on these “Foul wards” (27) written with an emphatic capital F. The paper calls for necessary improvements but points out that “the necessary alteration would cost several thousands of pounds” and that this change would require an “equalisation of Poor Rates” (27). It demonstrates with the help of relevant figures that Poor rates are not levied equally in the different parishes and that they are often too heavy in poor parishes compared to rich parishes (27). Precise financial reasoning thus sustains social and humanitarian arguments.

Another reason why commercial considerations appear in the *Uncommercial Traveller* is that these articles were for sale. Dickens wanted and needed to sell what he produced. At the time, writing had really become a profession and was no longer a sideline activity. In order to earn a living, writers often had to produce at a quasi industrial pace and in a standardised form associated with the emergence of a new consumer society.¹ Though he does not fit into the bustling Victorian world of business and claims to reject its rules, his *Uncommercial Traveller* introduces himself in a professional manner by mentioning his “credentials” (2) which, though unusual, relate him to a worker seeking to be hired, in this case a writer claiming to be worth being read on the strength of his references. He also presents his trips as a contract, albeit with himself: “The other day, finding myself under this kind of obligation to proceed to Limehouse, I started punctually at noon in compliance with the terms of the contract with myself to which my good faith was pledged” (345). He equates the non-fulfilment of this contract to “fraudulently violating an agreement entered into” (345), and further compares his walks to the beats of a police constable on duty which, once again, likens his activities to a proper profession. Moreover the fact that the *Uncommercial traveller* mainly journeys on foot (95), however impractical and seemingly lacking in economic inefficiency, is fact adapted to his particular trade which is the minute observation of small details of everyday life. Coach or railway travel do not allow such detailed scrutiny. Furthermore *Uncommercial* though he was, our traveller was astute and knew how to handle the ingredients of a good sale: pathos, horror, tears and pity mixed with a touch of voyeurism and sensationalism. The article entitled “The Shipwreck” re-enacts the dreadful event for the reader through the reported account of a clergy-

1. See Clifford Siskin, *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain (1700-1830)* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998).

man: "It was the clergyman heard this while I stood on the shore, looking in his kind wholesome face as it turned to the spot where the boat had been" (5). Readers were fascinated and horrified by the story and Dickens played on this "attraction of repulsion" (234). The tragedy of all those lost lives was moving and Dickens as a consummate writer knew how to pull at his reader's heartstrings. He dwells on the accounts of the catastrophe and spends much time depicting the dead and the pathetic letters sent to the clergyman (11). The very private insight into the pain and suffering of the afflicted relatives offered by these "heart-broken" letters (16) is somewhat voyeuristic, though Dickens claims to have transcribed extracts from these letters only to stress the clergyman's devotion and the gratitude of the bereaved families towards this remarkable man. In another article describing brothels, singing houses, entries or illegal Lodging Houses and other similar dens these effects are increased by the fact that the sailors induced to enter such suspicious places are unaware of what is about to befall them. This theatrical device of dramatic irony whereby the narrator and the reader share knowledge that the main protagonist does not have made the account even more thrilling (40).

To achieve higher sales, the papers also offered novelties. One article describes churches that do not usually feature in guidebooks, depicting them in an unconventional way very different from traditional guidebook entries which focus on the history and the architecture of such places of worship. The article even provocatively omits the very names of the churches (84) and only gives clues as to their appearance and precise location. This astutely initiates a guessing game on the part of the reader who is encouraged to embark on a challenging mental or physical treasure hunt in the City of London. The article cleverly eclipses traditional guidebooks and develops a new travel concept: exploring old London churches rather than "the ancient edifices of the Eternal City or the Pyramids of Egypt" (92). Among these churches, the article concentrates on the most "hidden and forgotten" ones (84), ignoring their history and particulars to focus on amusing anecdotes about the congregation and the atmosphere within them. Mystery (84) and humour are the keys to the success of these unconventional church visits depicting amusing sketches with congregations winking, sneezing and coughing their way through religious ceremonies because of the dust accumulated in these disused churches, young lovers accidentally finding themselves in the middle of a mass, or sniggering boys defying one another in dumb show while the clergyman preaches (87-88). The account cul-

minates in the portrait of an enigmatic pair made up of a mysterious City personage always accompanied by a little girl (89).

Though it is extensive, this survey of Victorian business is nonetheless unusual. Despite the allusion to a few success stories, it does not offer an extensive panorama of the thriving trades of the time. Instead, it seems to delight in depicting dwindling or marginal activities, areas or trades in a state of “moral and politico-economical haggardness” (101): Declining theatres (“Two Views of Cheap Theatre;” “Dullborough Town”), lacklustre tumbledown rooms for rent (“Chambers”), or a deserted old stage-coaching house and a Turnpike house both ruined by the development of railways (241). The *Uncommercial Traveller* is fascinated with the contrast between wealth and dereliction and with the transition from one to the other: Houses about Drury-lane Theatre “which in the palmy days of theatres were prosperous and long-settled places of business” have become “mouldy dens of shops where an orange and half-a-dozen nuts, or a pomatum-pot, one cake of fancy soap, and a cigar box, are offered for sale and never sold” (29). The desolate neighbourhood of Covent Garden is all the more striking as it was previously a thriving area. The economic decline of the neighbourhood and the forms it takes stimulate the narrator’s imagination.

Besides decaying establishments, the articles reveal a preference for suspicious and unlawful businesses like the fleecing of sailors in ports (“Poor Mercantile Jack”), the dishonest practices of laundresses in their dealings with chamber occupants (137), or the tasks performed by “lower animals” in “shy neighbourhoods” who instead of being pampered upper class pets work to earn their keep: a goldfinch draws its own water to drink (96), dogs act in plays or in Punch’s shows (98-99), while other animals, like donkeys, carry goods for costermongers and other tradesmen (96).

The Uncommercial Traveller goes even further in its unconventional depiction of the Victorian world of business. Rather than focus on busy working days, the articles concentrate on the business world outside usual working hours. They depict the City on Saturdays and Sundays (“City of London Churches;” “The City of the Absent”), and London during the autumn recess of Parliament (“Arcadian London”) or at night when most workers have gone home and most businesses are closed. The main reason for these unorthodox choices is that *The Uncommercial Traveller* introduces and calls for a different approach to trade and economics.

3 A different view of Victorian business

Far from simply criticising the Victorian world of business these papers successfully contrive to combine some of its practices and facets with features of uncommercial travelling. They balance fantasy and practicality, disconnect business from money-making, reconcile industry and idleness, thereby presenting the reader with an entirely different vision of Victorian business.

In the face of an excessively mundane environment, *The Uncommercial Traveller* does not merely express disapproval or outrage, it manages to introduce a touch of fancy into highly functional but mostly spiritless surroundings. This is achieved by recalling childhood memories and tales whose fanciful quality temporarily makes up for the lack of imagination of the present. In those instances, the text itself counteracts ambient materialism by bringing together a dull description of the prosaic present and vivid recollections from the imaginative past. Arriving at the railway station of Dullborough town, the narrator remembers the playing-field that used to lie where the station has been erected: “Here, in the haymaking time, had I been delivered from the dungeons of Seringapatam, an immense pile (of haycock), by my own countrymen, the Victorious British (boy next door and his cousin) . . . Could it be that, after all this and much more, the Playing-field was a Station . . . ?” (117). The text interweaves fanciful childhood remembrances, mildly debunked by humorous parentheses showing the reality behind these childish constructions, and evocations of the “chillingly utilitarian and unimaginative” (118) urbanised landscape that has replaced the pastoral past.

Another way of introducing flights of fancy into the excessively rational and materialistic Victorian world of business was to graft imaginary constructions onto existing commonplace objects thereby giving them a new lease of life. A vehicle driven by a travelling salesman is thus compared externally to a personified “young and volatile piano-forte van” endowed with un-business-like qualities such as unpredictability. Internally the van is likened to an oven filled with boxes “baking in layers”, another fanciful and unexpected parallel. As for the salesman himself, as he stands on the platform of a country railway station waiting for pleasure train passengers to purchase his goods, he is compared to “a Druid in the midst of a light Stonehenge of samples” (1). This incongruous vision which takes place in a setting epitomizing modern Victorian

Britain renews the perception of this fast-moving modern world by connecting it humorously to the slow evolution of prehistory. Likewise, the great chimneys of Chatham Dockyard are compared to “giants smoking tobacco” (262) and, seen from a distance, the machines that cut wood in the midst of a spray of shavings are mistaken for “two rather large mangles with a swarm of butterflies hovering over them” (265).

Perceptions of the business world outside business hours also allowed for humorous, exuberant, eccentric and imaginary descriptions and constructions, far removed from the severe and fixed routine of working days. The narrator imagines that the City Personage he sees in one of the churches he visits on Sundays may be “an old bookkeeper, or an old trader” (90) and he tries in vain to work out his connexion with the child. The only words the pair seem to exchange revolve around figures: “following the strange couple out one Sunday”, I heard the personage say to it [the child], “Thirteen thousand pounds;” to which it added in a weak human voice, “seventeen and fourpence” (90). These monetary and professional allusions connect the pair to the financial activities of the City, but in a mysterious manner that increases the reader’s curiosity instead of satisfying it. In the same way, the narrator pauses in the “alleys behind the closed banks of mighty Lombard-street” and imagines “the broad counters”, “the scales” and “the copper shovels for shovelling gold” (238). He speculates on the intentions of other solitary walkers and envisages possible robberies. He also ponders on “the deserted wine-merchant’s cellars,” “the deserted money-cellars of the Bankers” and their “jewel-cellars” (239). The “hushed resorts of business” (238) obviously inspire him far more than busy working days.

In like manner, London during the autumn parliamentary recess is surprisingly and humorously described as “Arcadian” (158). The corresponding article associates the city with “complete solitude” and meditation (160). The metropolis is depicted as “the most unfrequented part of England” and compared to a “wilderness” and a “Great Desert!” In this unexpected and deeply changed setting the most unusual scenes can be observed. Servants caught off duty and off guard in completely unprofessional situations are seen yawning in the last extremity (164), humming tunes in praise of fair young women (166), or flirting with young ladies in voluminous crinolines (167).

Instead of precluding imaginary constructions, as was often the case in the actual world of Victorian business, commercial exchanges in *The Uncommercial Traveller* sometimes give rise to flights of fancy.

The beginning of an article entitled “Travelling abroad” convinces the reader that the narrator is undertaking a journey in a travelling chariot: “I got into the travelling chariot, pulled up the steps after me, shut myself in with a smart bang of the door, and gave the word, ‘Go on!’” (61). The description of a trip to France and Switzerland ensues but the journey finally turns out to be merely imaginary. In fact, the narrator has never left the Carriage Department of the London Pantechicon (72). He has been sent to buy a German travelling chariot by a friend wishing to travel abroad, and this commercial transaction brings back “hints of travelling remembrances” in his mind. This unexpected twist takes the reader by surprise and makes for the success of the paper.

In short, when the Uncommercial Traveller claims to be offering his readers “fancy goods,” the double meaning of this expression connects fantasy or the world of the imagination with commerce, since fancy goods literally refer to novelties or innovative trinkets, commodities much appreciated by the Victorians. By infusing more spiritual life into Victorian economics, *The Uncommercial Traveller* suggested that business could be conducted differently but no less efficiently.

The Uncommercial Traveller also presented a different view of business in that it disconnected business from money-making. Qualities traditionally associated to the Protestant work ethic and money-making are used to depict a clergyman’s altruistic and magnanimous actions: “sweet and patient diligence” (6); “devotion” to a task (6); “long hours of exacting and meticulous work” (7). Tending the dead from the shipwreck is described as the “business” of this clergyman and his family (8). An article depicts his “indefatigable exertions” (14) to bury the people who perished and help their relatives identify them and cope with grief. In this man, the Uncommercial Traveller praises a true and generous Christian spirit at a time when self-interest prevailed. Meanwhile, the inhabitants of Penrhes, Alligwy, in Wales where the tragedy took place do not reap any financial benefits from the accident either (7). While the clergyman of the parish spares no effort to help the victims and their families for nothing, not only do the villagers help carry the corpses up to the church for a paltry sum of “ten shillings” per body (7), they also give up “herring-shoal” (7), their main source of income at that time of year, to avoid bringing up dead bodies in their nets.

Another article describes tramp handicraft men working merely for daily subsistence and careless of making profits or saving money. They performed odd jobs like “tinkering, chair-mending, umbrella-mending,

clock-mending [and] knife-grinding" (110). Now and again, they became so enraptured by the beauty of the areas they went through that they gave all thought of business "to the evening wind" (114) and were prepared to sell the narrator "anything at cost price" which goes against the logic of Victorian profit-making.

The Uncommercial Traveller does not merely dissociate work from money-making and profitability, which is already quite provocative, it brings together industry and idleness, two notions traditionally separated and opposed to each other, as in the famous series of engravings by William Hogarth. It associates business and pleasure, and leisure which was another challenging idea. Indeed while it was widely acknowledged at the time that business could produce leisure and entertainment, an idea exemplified by the theatre or the rising tourist industry, the notion that work could be simultaneously demanding and pleasurable was far less obvious. Tramp handicraft men accomplished their tasks mostly in the open air, usually under the interested gaze of lookers-on from the various villages they visited, and their search for new commissions took them from place to place through a variety of beautiful pastoral landscapes. The paper stresses that their "prosperous stroke of business" (110) was by no means less successful than that of ordinary sedentary workers who had neither the open air nor the admiring attentive audience: "No one looks at us while we plait and weave these words" (111). Tramp handicraft men combined business and pleasure which was at odds with the traditional evangelical conception of work as trying and exacting.

In fact, the *Uncommercial Traveller* highly resembles these men. Like the tramp handicraft men, he combines industry and idleness instead of separating them. He even skilfully turns "his idle thriftless way" (186) into a form of industry. He alleges to use "two kinds of walking", namely the purposeful step of business travellers "straight on end to a definite goal at a round pace" (95) and the "objectless" step of the flâneur, "loitering and purely vagabond" (95). In this and in many other respects, his manners are closer to the ways of tramp handicraft men or bricklayers than to those of traditional businessmen.

To conclude, this study of business in Charles Dickens' *Uncommercial Traveller* finally has revealed an interesting conception of trade and economic dealings, in keeping with the writer's more general concern about introducing social and psychological considerations into the iron laws of political economy derived from Adam Smith's theories.

The expression “fancy goods” neatly sums up his ambition to reconcile human and financial interests, and the volume of articles of the *Uncommercial Traveller* vigorously and successfully demonstrates through its very form and content that this goal can and should be achieved.

Bibliography

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans Harry Zohn. London: NLB, 1983.
- BROWN, J. M. *Dickens: Novelist in the Market-Place*. Totowa, NJ: Barnes and Noble, 1982.
- DICKENS, Charles. *The Uncommercial Traveller*. 1860. The New Oxford Illustrated Dickens. Oxford: Oxford UP, 1964.
- HOLLINGTON, Michael. “Dickens the Flâneur”, *Dickensian* 77 (1981): 77-81.
- KLAVER, Claudia S. “Moralizing the Economy: Contestations of Economic Authority in Mid-Victorian Literature and Culture”. Ph.D. The Johns Hopkins University, 1995.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *The Reveries of the Solitary Walker*. 1776-1778. Ed. Christopher Kelly. Trans. Charles E. Butterworth, Alexandra Cook and Terence E. Marshall. London: New England UP, 2000.
- RUSSELL, Norman. *The Novelist and Mammon: Literary Responses to the World of Commerce in the Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon, 1986.
- SISKIN, Clifford. *The Work of Writing: Literature and social change in Britain (1700-1830)*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- SMITH, Grahame. *Dickens, Money and Society*. Berkeley and Los Angeles: California UP, 1968.

Pip ou comment devenir un homme

Marianne CAMUS
(Université de Bourgogne, Dijon)

Si les critiques ont souvent interrogé la notion de gentleman à propos de Pip, le héros narrateur de *Great Expectations*¹, c'est la notion de masculinité que nous interrogerons ici, et plus précisément la masculinité victorienne et ses caractéristiques telles que les dégage John Tosh dans *A Man's Place* : « energy, will, straightforwardness and courage » (111). La question de la masculinité traverse en effet l'œuvre fictionnelle de Dickens et se situe au cœur d'*Oliver Twist*, de *David Copperfield* et de *Great Expectations*. Elle recouvre, certes, la notion de gentleman mais la dépasse aussi car si les héros de Dickens se posent si souvent la question de savoir s'ils sont des gentlemen c'est peut-être parce qu'ils ont tant de mal à devenir des hommes, des hommes victoriens. Le chemin vers l'âge d'homme apparaît en effet difficile et semé d'embûches. À l'exemple de Nicholas Nickleby qui embrasse d'emblée et avec succès l'idéal masculin victorien répond celui de Paul, dans *Dombey and Son*, qui refuse de grandir et préfère mourir, ou de Richard dans *Bleak House*, tué par son premier contact avec le monde des hommes. Et que dire des trois textes cités ci-dessus ? Si les épreuves que rencontre Oliver ne font que révéler et affermir la stature morale innée du personnage, il n'en va pas de même pour David et Pip qui demeurent longtemps hésitants quant à la définition et à la réalisation de leur masculinité. David rejoint finalement la norme victorienne mais il n'en va pas de même pour Pip.

1. L'édition utilisée est la Norton Critical Edition, Edgar Rosenberg, ed. New York : 1999.

La résolution de *Great Expectations* le laisse en équilibre instable entre des forces — intérieures et extérieures — contradictoires¹.

La masculinité, c'est maintenant un fait accepté, est tout aussi construite que la féminité. Sa définition est cependant sans doute, au vu du contexte socio-historique, plus problématique. Il est tout d'abord évidemment plus difficile de définir ce qui fait un homme, car, au contraire des femmes, les hommes ne sont pas circonscrits dans la sphère étroite du privé mais ouverts au monde entier en même temps qu'ils tiennent une place centrale dans le monde domestique. Il faut aussi tenir compte du fait que cette définition est élaborée par le sexe dominant qui est également le sexe concerné. Les contradictions inévitables entre les aspirations personnelles et l'idéal social qui enserrant et contraignent les hommes comme les femmes sont plus difficiles à reconnaître et à affronter pour eux, en ce qu'elles remettent en question les principes fondamentaux de supériorité et d'autorité du masculin qui constituent des devoirs autant que des privilèges. C'est pourtant cette remise en question qui est au cœur des difficultés de Pip à se construire. Difficultés que la mutation rapide de la société anglaise de l'époque ne fait qu'accentuer en ce qu'elle demande une adaptation tout aussi rapide aux conditions extérieures. Mais il s'agit également de la difficulté à s'adapter à un idéal masculin en même temps rigide et contradictoire. Sans oublier le fait que les doutes de Pip quant à sa position d'homme viennent en partie du moins de la question posée, dans cette situation déjà complexe, de l'intégration dans la masculinité de sa part de féminité, que l'on parle du personnage ou du narrateur. Les hésitations de Pip semblent donc *a fortiori* et au lecteur d'aujourd'hui beaucoup plus naturelles que le dynamisme sans faille de Nicholas Nickleby, la vertu innée d'Oliver ou même la satisfaction finale de David.

Les problèmes apparaissent en fait dès que l'on confronte le parcours de Pip à la définition de Tosh : « as a social identity masculinity is constructed in three arenas — home, work and all-male association » (2). Si l'on considère la première notion de « home », on ne peut que remarquer son absence dans la vie de Pip. Et cela dès l'enfance : à la maison de Mrs Joe Gargery où ne l'attendent que brimades et brutalité, il préfère en effet la compagnie des tombes du cimetière et des morts inoffensifs qui y habitent. C'est ensuite dans une tombe qu'il pénètre

1. Indécision symbolisée par la double fin, même si elle n'était pas prévue par l'auteur. Chacune, en outre, laisse le protagoniste tout autant que le lecteur sur un sentiment d'incomplétude et d'insatisfaction qui confirme le non accomplissement de Pip.

quand il entre à Satis House, parodie mortifère de ce chez soi cher aux Victoriens, et considéré comme si nécessaire à l'enfant. La comparaison de Miss Havisham, lors de leur première rencontre, à « a skeleton in the ashes of a rich dress, that had been dug out of a vault under the church pavement » (50) est sans ambiguïté. Les différents appartements de célibataire qu'il occupe plus tard à Londres ne semblent pas constituer un chez soi ; ils ne sont conçus que comme des perchoirs provisoires en attendant le moment de fonder un foyer. Ils ne sont vivables que par la présence de l'ami qui leur confère un semblant d'intimité. On en a la preuve avec le sentiment du jeune homme de vingt-trois ans quand Herbert doit partir en voyage d'affaires à Marseille : « I was alone, and had a dull sense of being alone. Dispirited and anxious, long hoping that tomorrow or next week would clear my way, and long disappointed » (236). Il s'agit également d'une indication du fait qu'on ne peut créer de chez soi seul, qu'on ne devient un homme à part entière que lorsqu'on a trouvé la femme autour de laquelle le foyer se construira. La phrase qui décrit le séjour en Égypte où il travaille aux côtés de Herbert pour Clarriker and Co. — « I lived happily with Herbert and his wife » (355) — confirme cette carence fondamentale dans la vie de Pip, la famille, femme et enfants qui font du chez soi un foyer au sens plein du terme. Cette carence est de nouveau mentionnée, par le personnage lui-même, dans le chapitre suivant quand, de retour en Angleterre après onze ans d'absence, il découvre Pip, le fils de Bidy et Joe, et demande : « You must give Pip to me, one of these days ; or lend him, at all events » (356), trahissant ainsi sa conscience de l'incomplétude de sa vie et de son état d'homme. Est-il besoin de mentionner la double fin ? La fin première confirme les remarques ci-dessus et la révision est si ambiguë qu'elle ne change pas vraiment les choses¹.

Si l'on considère le deuxième facteur de masculinité victorienne telle que la définit Tosh, le travail, le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas au centre des préoccupations de Pip. Il décrit la signature de son contrat d'apprentissage comme un emprisonnement : « my indentures were duly signed and attested, and I was 'bound' ; Mr Pumblechook holding me all the while as if we had looked in on our way to the scaffold, to have those little preliminaries disposed of » (85). Il quitte ensuite sans

1. La sexualité, exprimée ici de manière oblique, à travers la femme de Herbert et l'enfant de Bidy, sous-tend également cette nécessité du foyer. Le foyer est en fait, dans le roman victorien, le signe extérieur d'une sexualité masculine sinon satisfaite, du moins adulte.

un regret la forge de Joe : les espérances que lui apporte Jagers sont ressenties comme une libération de sa condition de travailleur. Il rapporte sans le moindre commentaire les consignes transmises par Mr Jagers à Mr Pocket : « I was not designed for any profession, and [...] I should be well enough educated for my destiny if I could 'hold my own' with the average of young men in prosperous circumstances » (154). Le sentiment de libération est déjà dépassé. La nouvelle vie de loisir est vite devenue la norme. Le travail ne réapparaîtra qu'à la fin du roman, et le ton ne trompe pas :

Within a month, I had quitted England, within two months I was clerk to Clarriker and Co., and within four months I assumed my first undivided responsibility... Many years went round before I was a partner in the House... I must not leave it to be supposed that we were ever a great House, or that we made mints of money. We were not in a grand way of business, but we had a good name, and worked for our profits, and did very well. (355)

S'il n'y a pas rejet en tant que tel, il y a un manque d'enthousiasme certain à décrire la vie professionnelle pourtant vécue en pays exotique. La modestie affichée par rapport au succès indique en outre une distance fermement maintenue à l'égard de la masculinité victorienne triomphante, musclée et ambitieuse prônée, par exemple, par Samuel Smiles.

Il est intéressant de noter que le travail d'éducation qu'accomplit Pip sous la direction de Mr Pocket est presque passé sous silence. « I had begun to work in earnest » (154), « One day when I was busy with my books and Mr Pocket » (198) et « Mr Pocket and I had for some time parted company as to our original relations, though we continued on the best terms » (236) semblent résumer les quatre ou cinq ans voués à une formation intellectuelle dont il nous a pourtant fait comprendre, dès l'enfance, l'importance qu'elle avait pour lui. Cela s'explique sans doute par le fait que l'éducation qu'il reçoit (tardivement) est encore considérée comme un privilège plus qu'un devoir ou un droit. C'est cette éducation pourtant qui va lui permettre d'écrire l'autobiographie que le lecteur a sous les yeux. Mais, comme l'éducation, le travail d'écriture n'est à aucun moment mentionné, bien que la profession d'écrivain soit parfaitement honorable pour un Victorien. La discrétion serait-elle due au fait que ce qui est écrit n'est ni un essai philosophique, politique ou économique ni un long poème épique, tous deux genres masculins, mais une autobiographie, genre plutôt féminin ? Il y a bien sûr quelques antécédents célèbres tels le *Robinson Crusoe* de Defoe ou le

Tristram Shandy de Sterne, mais le premier était ou s'affichait comme un récit d'aventures et le second comme un jeu philosophique. *Great Expectations*, centré sur les émotions et l'intime est plus proche des romans autobiographiques confessions/revendications de Mary Hays, *The Memoirs of Emma Courtney* ou de Charlotte Brontë, *Jane Eyre* ou *Villette*. Nous aurions donc là un premier indice quant au fait que la difficulté de la construction du masculin chez Pip tient à celle de reconnaître, dans le contexte socio-historique, sa part de féminité¹, difficulté transparaissant dans le type même d'écriture qu'il choisit, ou se sent poussé à adopter.

Quant à la camaraderie entre hommes, le troisième facteur intervenant dans la construction de la masculinité au niveau social, force est de reconnaître qu'elle n'est pas perçue comme constructrice de soi par le narrateur. Preuve en est le résumé qu'il donne de cette institution victorienne masculine par excellence, le club : « We put ourselves for election into a club called The Finches of the Grove, the object of which institution I have never divined, if it were not that the members should dine expensively once a fortnight, to quarrel among themselves as much as possible after dinner, and to cause six waiters to get drunk on the stairs » (208). Demeure Herbert, l'ami idéal, pour rappeler que toutes les relations entre hommes ne sont pas aussi futiles. Mais c'est peut-être parce qu'il est idéal, loyal et dévoué d'emblée, jusqu'au bout et en toutes circonstances, que le personnage de Herbert pose problème. Il semble en fait avoir pour fonction principale de mettre en lumière l'inadéquation du héros en titre par rapport à l'idéal masculin de l'époque. Sa confiance en lui et en ses principes met en lumière le malaise permanent dans lequel vit Pip. L'exemple de sa réaction instinctive de dégoût envers les deux bagnards qui vont partager la même voiture que Pip se rendant à Satis House contraste avec la réaction beaucoup plus ambivalente de ce dernier qui commence par admettre qu'ils sont « a most disagreeable and degraded spectacle » (175) mais arrive vite à la conclusion en les voyant plaisanter et rire que « I should have liked to do [it] myself, if I had been in their place and so despised » (176). De même, la confiance inébranlable d'Herbert en un avenir radieux souligne le

1. Il existe, bien sûr, sinon des romans, du moins des écrits autobiographiques connus, *Les Confessions* de Rousseau ou *Apologia pro vita sua* du cardinal Newman, par exemple. Mais il s'agit de textes de justification idéologique (au sens large du terme) par des hommes se sentant injustement critiqués ou méprisés par leurs contemporains. Et certainement en ce qui concerne Rousseau, il n'est pas un modèle d'homme idéal pour les romanciers victoriens.

manque de direction dans la vie de son ami, tout comme sa facilité à tomber amoureux et à obtenir la main de celle qu'il aime contraste avec le caractère obsessionnel, passif et désespéré de l'amour de Pip pour Estella. Il faut également noter que sa présence aux côtés de Pip est limitée, tout d'abord à cause des heures qu'il doit consacrer à son employeur et à attendre la bonne occasion. Il sera encore plus souvent absent après que l'occasion, sous la forme du contrat secret signé par Pip avec Clariker & Co., se sera présentée et lui aura mis le pied à l'étrier. Tout cela cache probablement un désir de ne pas entrer dans l'âge d'homme, de rester dans le monde effrayé/effrayant et dangereux mais enchanté de l'enfance, un monde où les bagnards surgissent dans le cimetière et où une maison mystérieuse cache des princesses. Le manque de goût pour les relations entre hommes, tout comme l'amitié avec Herbert, dont une des caractéristiques principales est la douceur, ou avec Wemmick, l'homme privé prenant soin de son vieux père, indiquent sans doute également une affection pour la sphère privée différente de celle des Victoriens. Car il faut noter que dans ces situations d'intimité, Pip ne se positionne jamais en dominant, et s'il est conscient des limites ou du comique de Herbert ou de Wemmick, il évite avec tact de le leur faire sentir et garde ses observations pour lui-même (et ses lecteurs). De nouveau cette non affirmation de soi dans les relations avec les autres hommes suggère une réticence quant à l'adhésion au principe de rivalité qui marque les relations masculines, même d'amitié. Sans oublier le fait que l'attention aux autres, le désir de leur faire plaisir, de ne pas les froisser font partie des qualités qu'on attend des femmes dans leur rôle d'ange du foyer.

Great Expectations ne se contente cependant pas de décrire la difficulté de Pip à se couler dans le moule de la masculinité victorienne idéale. Il en explore également les raisons, qu'elles soient liées à la psyché masculine ou qu'elles découlent des bouleversements sociaux de l'époque qui remettent en question la définition du masculin et le rôle de l'homme. Le fait que Pip est vu en interne/externe dans une reconstruction à travers la mémoire éclaire aussi *a posteriori* la conjonction de ces facteurs. Facteurs qui prennent corps dans les deux modèles masculins offerts (ou non) à Pip, celui du père et celui du mentor.

Si la question du père est de celles qu'on ne peut ignorer, *Great Expectations* frappe surtout par l'absence de charisme des personnages de pères de famille. Mr Pocket est certes un homme cultivé, désintéressé et plein de bonté mais il est totalement incapable d'imposer l'ordre dans

sa famille. Le père de Clara, la fiancée de Herbert, est un tyran domestique imprégné d'alcool. Tout comme celui de Joe qui en plus battait sa femme et son fils. Quant au père de Wemmick, il est inoffensif, mais il est aussi plus ou moins retombé en enfance. Est-ce une suggestion que l'ère victorienne, généralement vue comme l'épitomé du patriarcat, serait en fait l'âge des fils? Le fait que les deux relations père-fils harmonieuses du roman, celles de Mr Pocket et de Herbert et de Mr Wemmick et de « the Aged Parent » soient pour ainsi dire vidées de contenu, semblerait confirmer cette hypothèse. Toujours est-il que le fait d'être orphelin, comme Pip, y apparaît plutôt comme une chance¹. C'est certainement un aspect fondamental du personnage car le lecteur en est prévenu d'entrée de jeu. Pip est également en cela le frère fictionnel de David Copperfield, l'autre héros solitaire de Dickens retraçant son parcours de l'enfance à la maturité². Tous deux partagent en outre un sentiment de culpabilité de la mort du père, caractéristique comme nous le rappelle Annie Sadrin, dans *L'Être et l'Avoir dans les romans de Charles Dickens*, de tout héros dickensien : « La mort du père est nécessaire : le fils ne s'accomplit que dans la solitude, à l'heure solennelle où il prend la relève et ce deuil est sa vraie naissance (40) ». Cette culpabilité est exprimée dans *David Copperfield* à travers le cauchemar du père sortant de sa tombe et dans *Great Expectations* par le surgissement, de la tombe réelle, d'une figure que le petit garçon prend un instant pour un revenant (le revenant du père³?). Le sentiment de culpabilité est cependant plus marqué, nous semble-t-il, dans le cas de Pip. Il précise en effet qu'il est le seul fils survivant. Les cinq autres ont suivi avec obéissance, et avec leur mère, le père dans la tombe. Le fait d'être toujours et seul en vie, s'il est porteur de son accomplissement en tant qu'homme est aussi en soi preuve de rébellion contre l'autorité paternelle érigée en dogme à l'époque⁴.

1. On peut aussi remarquer que Mr Pocket et Herbert ne sont jamais représentés en interaction dans le roman. Le lecteur a un peu l'impression que Herbert a grandi sans famille, comme Pip, avec la différence que son « sans famille » est bourgeois.

2. Sans oublier *Oliver Twist*, personnage moins abouti au parcours personnel limité, mais qui annonce David Copperfield et Pip.

3. Le terme de revenant convient d'ailleurs bien au bagnard et à un aspect de son rôle dans la vie de Pip.

4. Il est vrai qu'il reste une sœur, Mrs Joe Gargery, mais les filles ne comptent pas. Ou peut-être que sa brutalité envers Pip représente une juste punition pour cette désobéissance première.

À cela s'ajoute la référence au « universal struggle » (9), remarque *a posteriori* du narrateur, qui indique qu'en tant que survivant Pip s'inscrit dans le nombre des formes de vie mieux adaptées à leur environnement. Cela est bien sûr d'une certaine manière une affirmation de la supériorité du fils sur le père — et les autres fils. Cette supériorité n'enlève cependant rien au sentiment de culpabilité puisqu'elle accompagne la constatation que le « croissez et multipliez », l'injonction de Dieu le père suprême à Adam et Ève, se révèle caduque face aux forces qui déterminent l'évolution de l'espèce. Ce n'est pas seulement le père, c'est tout le système patriarcal judéo-chrétien avec Dieu le père à son sommet qui est remis en question.

Peut-être est-ce là la raison pour laquelle le petit Pirrip, n'arrive pas à prononcer son propre nom et le réduit à Pip. Il n'a plus de père, celui qui était son père est une espèce disparue, vaincue dans la lutte pour la survie, et donc il n'a plus de nom. De plus, Pip, le pépin, la première unité de croissance, est une manière de se faire tout petit, de s'excuser envers l'ombre du père de ne pas avoir disparu avec lui. Mais c'est également annoncer la croissance à venir, et le mot « pip » connote immédiatement l'arbre, donc symboliquement le masculin et, plus précisément, arbre fruitier, donc portant fruits.

L'ambivalence perceptible dans la relation entre le père (mort) et le fils (vivant) devient alors mystère. Quel arbre la pousse qu'est Pip petit garçon donnera-t-elle ? Un buisson d'églantier sauvage, un merisier aux fruits immangeables ou un fruitier productif ? La notion de pollinisation et dans le dernier cas celle de greffe ne peuvent alors manquer de se poser. Mais le filage implicite de la métaphore contenue dans le nom de Pip est aussi intéressant, nous semble-t-il, en ce qu'il coupe de manière définitive le lien avec le père (culture) et en réinscrit l'enfant mâle dans le processus naturel qu'on associe généralement avec la féminité. Il ne s'agit bien sûr que d'un aspect du personnage, mais il ne peut être négligé. La mort du père associée à la fois à un échec naturel (pour lui-même) et à un retour à la nature (pour le fils) mettrait alors au cœur du texte un double désir quant au masculin. D'une part, il y aurait rappel de l'inscription de l'être humain, qu'il soit mâle ou femelle, dans le processus naturel. D'autre part il y aurait désir d'une masculinité qui ne serait pas celle de l'idéologie victorienne et qui reconnaîtrait la part de naturel, d'imprévisible, donc de féminin en tout homme¹.

1. Il est bien entendu que nous utilisons ici ces concepts dans le sens que leur donnaient les Victoriens.

La relation père-fils mise en scène dans l'incipit du roman inclut bien sûr l'homme qui se dresse derrière la tombe. Magwitch est bien une autre figure du père et va en revendiquer la position à son retour d'Australie : « I am your second father » (241). Son entrée en scène à ce moment n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle, initiale, du cimetière (il devient peu à peu visible alors qu'il monte de l'escalier sombre). Il insiste ensuite sur le fait que c'est lui qui a fait Pip, le gentleman, assumant la paternité de la renaissance du petit ouvrier en jeune bourgeois. Cette paternité seconde est si importante pour le narrateur qu'il la tisse dans le texte dès le début. Le crime que commet Pip enfant pour venir au secours du bagnard les lie de manière implicite, à travers des dictons comme « tel père tel fils¹ ». Et si le bagnard passe très vite de « boy » à « my boy » (20), le petit garçon (ou le narrateur relatant les sentiments du petit garçon) parle de « my fugitive friend » (31), et une fois qu'il est arrêté répète à cinq reprises « my convict » (33)². Annie Sadrin voit de nouveau juste quand elle écrit que la relation œdipienne survit à la mort du père (42). C'est cette nécessité de la relation imposée et fondamentale entre le père et le fils qui s'exprime ici.

La culpabilité d'avoir survécu au premier père qui conduit à la recherche d'un père de substitution va mener à une répétition du schéma : le désir de tuer le père ressurgit aussitôt que Magwitch s'affirme en tant que tel (et empêche Pip le gentleman de vivre). Il s'accompagne de nouveau d'un sentiment de culpabilité. Le second père s'est pourtant révélé, au contraire de Mr Pirrip, un des « fittest to survive ». Il est un exemple de ce mythe du capitalisme libéral, « rags to riches », auquel il ajoute « to gentility ». De nouveau, Pip et Magwitch apparaissent comme apparentés en ce qu'ils font tous deux fi de la règle qui veut que le progrès qui va de la pauvreté au statut de gentleman s'effectue au moins sur deux générations successives : Magwitch force, au sens horticultural du terme, l'ascension de Pip et Pip est tout à fait prêt à passer de forgeron à jeune homme de bonne famille en quelques mois. De plus, né au plus bas de l'échelle sociale, emprisonné, puis envoyé comme bagnard en Australie, Magwitch par son succès démontre ce que d'aucuns oublient souvent dans la théorie de Darwin, qu'elle n'est en aucun cas liée à la morale judéo-chrétienne. L'horreur de devoir sa fortune à une main criminelle, peut-être tachée de sang,

1. « Like father, like son » en anglais.

2. Le fait qu'il s'agit de distinguer Magwitch de Compeyson n'explique pas vraiment la récurrence de ce « my ».

que Pip exprime à plusieurs reprises dans le chapitre XXXIX peut également être interprétée comme la conscience de ce fait¹. Elle fonctionne certainement comme un écho au premier chapitre, sorte de genèse de la relation entre les deux personnages. Mais si l'on poursuit le parallèle, nous en arrivons alors à une paternité monstrueuse, semblable à celle de Frankenstein et de sa créature, situation à laquelle Pip fait d'ailleurs allusion : « The imaginary student pursued by the misshapen creature he had impiously made, was not more wretched than I » (253-54). À l'envers, en ce qu'ici c'est le monstre qui crée l'homme fini et civilisé². Tout comme les relations créateur et créature vont à rebours du mythe initial créé par Mary Shelley. Car Pip qui commence par le rejet de ce père indigne va peu à peu l'accepter. Devient-il pour autant le fils de Magwitch/Provis? La réponse est double. On note tout d'abord et de nouveau la position « féminine » de Pip par rapport à l'ex-bagnard. À la révélation que ce dernier est son bienfaiteur, il s'évanouit, ou presque (240). Durant les quelques jours qu'ils passent en tête-à-tête, il fait la lecture à Provis, dans des livres étrangers, comme une jeune fille faisant montre des « accomplishments » qui ont coûté si cher à son père. De plus, l'insistance de Provis sur son incurable « lowness » par rapport à Pip alors que c'est en fait lui qui détient le pouvoir par l'argent, confirme la relation des deux personnages (dans cette scène au moins) comme une variation de la relation fille-père, la fille dotée d'une supériorité morale et de manières, mais totalement sans effet.

La compassion qui grandit en Pip pour Magwitch fait également partie des vertus féminines, tout comme le dévouement dont il fait preuve pendant les derniers jours du bagnard. Ils ne doivent cependant pas, nous semble-t-il, être vus comme le signe d'une acceptation par Pip de la paternité de Magwitch. Pip ne fait qu'utiliser la position de supériorité qui lui a été conférée pour le persuader de suivre les plans d'une évasion élaborée principalement par Herbert. Le but final est de se débarrasser, même si c'est en douceur, de la figure du père peu valorisante. Cela n'a rien à voir, par exemple, avec la manière dont Wemmick non seulement nourrit son vieux père mais aussi garde une affection sans

1. D'où aussi la comparaison qui lui passe par l'esprit entre Joe et Magwitch. La scène est une représentation au niveau de l'individu de ce qui arrive à l'homme victorien généralement parlant. Il est coupé du monde ancien et apparemment immuable créé par Dieu pour se trouver jeté dans une jungle en mutation constante, où il n'est plus l'être créé à l'image de Dieu mais une des espèces luttant pour sa survie.

2. Voir les descriptions de Magwitch (chapitres I et XXXIX).

arrière pensée pour le vieil homme sourd et inutile. L'affection exprimée pour le fils par « the Aged » comme par Magwitch attire l'attention du lecteur sur la différence d'attitude des deux fils. La scène du lit de mort est également significative. Sous le dernier bonheur offert au mourant qui part avec ses deux enfants dans le cœur, la révélation que sa fille Estella est vivante et que Pip en est amoureux est, du point de vue de Pip, une déclaration de non filiation. Les connotations d'inceste pour implicites qu'elles soient sont trop visibles pour être ignorées. Et finalement, la semence qui a créé le nouveau Pip, la fortune australienne, disparaît avec pour conséquence que le fils gentleman et le père bagnard disparaissent également. S'agit-il d'un autre avatar dans la lutte pour la survie ? Toujours est-il que le message semble bien être que s'il veut survivre, Pip devra le faire sans père. La figure du père indique donc, tant par le caractère contradictoire qu'elle acquiert dans *Great Expectations* que par l'inadéquation de chaque figure, qu'elle ne suffit pas ou plus à la construction de la psyché masculine. La mort de ses deux pères ne fait pas de Pip un homme dans le sens victorien. Que manque-t-il alors ?

Peut-être le mentor, terme que nous utilisons dans son sens simple de guide ou de conseiller au niveau intellectuel et spirituel. Le mentor prend la relève du père quand ses limites sont apparues au petit homme désireux d'aller plus loin que lui. Il faut bien sûr immédiatement noter que dans le cas de Pip les choses se présentent, une fois de plus, la tête en bas, pour reprendre la situation dans laquelle il est présenté au premier chapitre. La figure du père (Magwitch) apparaît après que les mentors ont eu tout le temps d'éduquer le héros. Ce qui explique qu'il est immédiatement perçu comme inapte au rôle de père qu'il revendique. Il arrive quand Pip n'a plus besoin de lui.

Cela ne signifie pas pour autant que Pip ait pleinement adhéré à l'enseignement d'un quelconque mentor. Il croise pourtant un certain nombre de personnages qui pourraient prétendre à ce rôle. Nous ne nous attarderons pas sur Mr Pumblechook, pure caricature. Il constitue sans doute en partie du moins un avertissement à l'adresse des jeunes gens à la recherche d'un modèle de se méfier des mentors auto-proclamés. Le narrateur exprime aussi sans doute, à travers ce personnage, l'ambiguïté des relations entre mentor et disciple car Pip est, jusqu'à un certain point, partie prenante dans le jeu de rôles que Mr Pumblechook tente d'établir entre eux. Mais l'ambiguïté qui compte ici est celle d'une société marquée par la fracture et qui va donc produire des mentors contradictoires. Mr Jaggers, qui introduit le jeune homme à sa

nouvelle vie et à Londres, est le premier personnage à qui l'on puisse tenter d'attribuer ce titre. Il représente une certaine classe moyenne conquérante de l'époque, tout entière tendue vers son but, le pouvoir. La philosophie de la vie qu'il propose — refus de toute confiance en son prochain, domination de l'autre et des autres et déni des émotions — non seulement demeure étrangère à Pip mais lui est d'emblée antipathique. Il perçoit immédiatement l'homme comme un dévoreur. La difficulté qu'il éprouve à se concevoir comme membre des classes moyennes explique, certes, qu'il n'adhère pas aux principes de Mr Jaggers¹. Mais Mr Jaggers est aussi le personnage qui met en lumière le fait que Pip réagit plus qu'il n'agit. Il ne se bat pas pour un avenir meilleur, il en rêve... et voit son rêve exaucé comme par magie, par le magicien Jaggers. Il est cependant intéressant que le jugement de Mr Jaggers sur Drummle et sa prédiction quant à son mariage avec Estella transforme l'amoureux passif qui devient alors actif dans sa tentative pour sauver la jeune fille. Ce qui le mène également à déclarer son amour sans espoir comme le motif de son action. La capacité à l'action peut donc être vue comme indirectement inspirée par Jaggers même si son caractère désintéressé va à l'encontre de tous les principes de l'homme de loi². Plus qu'un mentor, Jaggers est en fin de compte une sorte de modèle négatif.

L'autre mentor de Pip est en fait un couple, Mr Pocket et son fils Herbert travaillant ensemble et complémentirement à la transformation de Pip l'apprenti forgeron en Pip/Handel, le jeune rentier éduqué. Ils représentent une autre classe moyenne, plus ancienne et plus traditionnelle caractérisée par l'éducation et les bonnes manières. Mais c'est aussi une classe moyenne à la limite de l'obsolescence, car dans un monde qui voit Mr Jaggers prospérer et Magwitch faire fortune, Herbert comme son père ont bien du mal à simplement survivre³. Leur obsolescence, il est vrai, fait pendant à celle du nouveau statut de Pip, celui de 'gentleman of leisure' qui pour attractif qu'il puisse être a de

1. Sa sympathie instinctive pour les deux bagnards dans la diligence qui va les emmener au village natal, est une des indications de cette intégration très imparfaite dans la classe moyenne.

2. Encore que Dickens confère une certaine ambiguïté au personnage de Jaggers qui est aussi celui qui sauve Estella d'une vie de misère et de crime après avoir sauvé sa mère de la pendaison pour des raisons qui demeurent obscures. En effet la satisfaction de dominer une femme pouvant à l'occasion être violente ne semble pas tout à fait suffisante.

3. Herbert ne devra d'ailleurs sa réussite très modérée qu'à l'argent de Magwitch que Pip investit pour lui.

moins en moins cours dans ce dix-neuvième siècle voué à la libre entreprise, où même les fils de grandes familles commencent à s'occuper (discrètement) de leurs affaires et de leurs sources de revenus. Il n'en demeure pas moins que Mr Pocket est le guide intellectuel, celui qui éduque et ouvre les trésors de la culture au jeune apprenti gentleman. Son influence ne doit pas être sous estimée : en effet s'il forme une sorte de gentleman en voie d'extinction, il fait également surgir l'écrivain, l'homme de mots, une des figures emblématiques du masculin victorien. Ou devrait-on plutôt dire du Victorien sortant de la carapace du masculin/féminin dans la mesure où c'est à cette époque que l'écriture romanesque triomphe dans le dépassement des limites de genre ? Toujours est-il que c'est grâce à Mr Pocket que le narrateur de *Great Expectations* est en mesure de se raconter dans une langue qui n'est plus celle de Joe¹, de se forger une écriture riche en allusions intertextuelles et d'acquérir une ouverture d'esprit qui lui permettra, par exemple, d'utiliser Darwin dans son incipit. Il est cependant clairement établi que Mr Pocket est un guide sur le plan strictement intellectuel ; sa vie de famille chaotique ainsi que son incapacité à aider son fils à démarrer dans la vie limitent son champ d'influence. Cette faille dans ce qui peut être considéré comme l'exemple le plus important de mentor dans *Great Expectations* semble de plus indiquer et même confirmer une réticence, un refus de reconnaissance et peut-être même un déni de l'influence de la part du narrateur protagoniste. Cela évite également bien sûr aussi, au niveau de la narration, qu'une figure du père acceptable se matérialise avant l'arrivée de Magwitch.

Herbert, quant à lui, prend en charge l'éducation mondaine de Pip et lui inculque sans (trop de) douleur les bonnes manières. Mais les bonnes manières qu'il enseigne ne se limitent pas à l'utilisation correcte du couteau et de la cuiller, elles pénètrent au cœur de l'homme car comme il l'explique à Pip, répétant son père : « ... no varnish can hide the grain of the wood ; and the more varnish you put on, the more the grain will express itself » (142-43). La phrase est importante en ce qu'elle indique une autre fonction du mentor, celle de référence. La déclaration de Herbert peut sembler créatrice d'angoisse pour Pip dont nous savons le manque d'assurance. Mais le fait que la fin du roman décrive

1. Encore qu'un des aspects intéressants du personnage de Pip est que, mise à part la grossièreté impardonnable d'appeler « Jacks » ce qui devrait s'appeler « knaves », l'anglais qu'il parle est dès l'enfance remarquablement pur d'idiolecte provincial ou de classe.

les deux jeunes hommes travaillant et vivant ensemble dit clairement que Pip est un gentleman, un homme au sens où l'entend Herbert, et que le vernis acquis n'a fait que mettre en valeur la noblesse du matériau initial.

Herbert est aussi un mentor à un niveau plus spirituel, celui de l'acceptation de son sort sans regret et sans amertume. Il est vrai que Pip aura, de ce point de vue, du mal à suivre. Il n'acquerra jamais la légèreté (au sens positif du terme) de Herbert. Cette légèreté et la vulnérabilité qu'elle implique dans le monde dur de *Great Expectations* va cependant contribuer à construire un Pip moins centré sur lui-même, faisant un pas vers l'accomplissement personnel à travers le projet d'aide à l'ami¹. C'est le premier geste de Pip qui le sort de lui-même. Suivront ensuite sa tentative d'intervention pour empêcher le mariage d'Estella avec Drummle et la tentative pour sauver Magwitch. Ne peut-on dire alors que Pip devient un homme en s'oubliant, en se donnant aux autres ? Nous arriverions alors à une définition de la masculinité dans sa dimension chrétienne, transcendant toutes les autres et en parfaite adéquation avec cette période si soucieuse de questions religieuses. On ne peut cependant ignorer que ce sacrifice de soi dans le silence et la discrétion, s'il est un grand idéal victorien, est surtout un idéal féminin. Un autre aspect de la difficulté non seulement à grandir et à mûrir s'ajoute alors à ceux déjà dégagés. L'équilibre entre l'homme qui s'oublie pour les autres et celui qui affirme une autorité sûre d'elle est évidemment précaire. Pip serait alors, entre autres, la représentation d'une des contradictions fondamentales de l'époque.

C'est cependant cette part de féminin et la difficulté à la gérer qui permet d'analyser et de comprendre le rôle étrange de Joe dans la vie et la maturation de Pip. Joe n'est en effet jamais une figure de père pour Pip. Enfant, il le considère comme son égal : « I always treated him as a larger species of child, and as no more than my equal » (13) et « We were equals afterwards, as we had been before » (43). Certes, Joe a recueilli et adopté l'orphelin en épousant sa sœur, il l'a protégé, autant que faire se pouvait, du sadisme de cette dernière et il a fait de son mieux pour lui transmettre les principes d'honnêteté et de non violence qui étaient les siennes comme il lui a transmis son savoir de forgeron. Mais à aucun

1. La réaction de Pip au modèle que lui offre Herbert est à la fois semblable et différente de celle qu'il a envers Jiggers. Dans les deux cas, le modèle qui ne lui convient pas le pousse à agir, ce qui indique que quelque chose a été appris (le respect pour le jugement dénué de sentimentalité de Jiggers et la noblesse intrinsèque de Herbert).

moment du texte il n'apparaît comme exerçant ou affirmant une quelconque autorité. Et pas seulement parce qu'ils font des concours avec leurs tartines de pain beurré. La narration de l'enfance de Joe et de son infinie patience envers sa femme indique la raison de son impossibilité à être un père pour Pip. Joe est Joseph, le saint homme qui recueille Marie la mère du fils de Dieu, le charpentier qui élève Jésus. Figure respectable et respectée, elle correspond mal à l'idéal masculin de l'époque. La forme de sainteté qu'elle pratique est difficile à imiter dans un âge de patriarcat dominant pour ne pas dire dominateur. Mais Joe est en fait une figure double : tout autant qu'une figure de Joseph, il est une figure christique. Comme le Christ il répond à la violence et aux insultes par la douceur. L'arrogance de Pip à son égard ne suscite jamais la moindre colère en lui. Comme le Christ, son rôle n'est pas de punir mais de sauver, ce qu'il fait quand le jeune homme tombe gravement malade. Il est, certes, la première référence morale, celui dont Pip dit : « [I was] looking up to Joe in my heart » (43). En tant que figure christique il est également connoté fils du père et même fils unique, fils préféré. Ce qui explique en partie l'attitude de Pip à son égard après son changement de statut. Elle n'est pas que d'embarras à voir resurgir le passé ouvrier, elle est aussi conscience refoulée que son ascension sociale est peu de chose comparée à l'élévation d'âme de Joe. Joe est le vrai gentleman, le représentant d'une masculinité idéale, chrétienne¹. Il est également et finalement le vrai modèle masculin. La scène où Pip, rentrant à la maison avec l'intention d'offrir le mariage à Bidley, arrive le jour de ses noces avec Joe est sans doute la preuve la plus éclatante du fait que Joe n'est pas une des figures du père dans la vie de Pip, qu'il est non seulement son égal mais son rival pour le cœur du seul personnage féminin positif du roman. La question demeure de la raison pour laquelle Pip est si rétif face au modèle proposé par Joe ? De nouveau, la tache du travail manuel qui annule la force et le savoir-faire tout masculins du forgeron ne constitue qu'une partie de la réponse. Les qualités morales de Joe, douceur, non affirmation de soi, don de soi aux autres sont perçues comme non masculines à une époque où les sexes et leurs attributs moraux supposés étaient si fortement séparés. Pour Pip ces qualités ambiguës quant au genre sont d'autant plus à éviter

1. Ce qui a pour conséquence que la position de gentleman qu'assume Pip est non seulement obsolète dans un monde où l'homme se définit autant par l'action que par la position mais aussi erronée dans la mesure où elle tente d'oublier les principes de conduite fondamentaux, ceux de Christian dans *The Pilgrim's Progress*.

qu'il naît, grandit et vit dans un sentiment d'infériorité constant. La passivité de Pip mentionnée plus haut, son acceptation d'une vie centrée sur le privé plutôt que sur l'affrontement au monde indiquent une composante féminine certaine, composante difficile à reconnaître, à accepter et à intégrer dans le monde d'argent et de pouvoir qui est celui de *Great Expectations*.

Mais en même temps, à travers ce héros indécis à la fois quant à son rôle et quant à sa définition de soi, Dickens donne une autre preuve de la grandeur de l'artiste qu'il est, capable de saisir et de décrire l'instabilité de ce que nous appelons aujourd'hui le genre et capable de construire un héros prémonitoire de tous les hommes sans qualités du roman du siècle suivant.

Bibliography

- DICKENS, Charles. *Great Expectations* (1860-1861). Éd. Rosenberg, Edgar. New York : Norton Critical Edition, 1999.
- David Copperfield* (1850). Éd. Buckley, Jerome H. New York : Norton Critical Edition, 1990.
- Oliver Twist* (1837-1839). Harmondsworth : Penguin, 1977.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre* (1847). Harmondsworth : Penguin, 1996.
- Villette* (1853). Harmondsworth : Penguin, 1994.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe* (1719). Harmondsworth : Penguin, 1965.
- FREUD, Sigmund, *On Sexuality*. Harmondsworth : Penguin, 1991.
- HAYS, Mary. *The Memoirs of Emma Courtney* (1796), Oxford : Oxford UP, World's Classics, 2000.
- ROBSON, Catherine. *Men in Wonderland*. Princeton : Princeton UP, 2001.
- SADRIN, Annie. *L'Être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*. Paris : Didier-Érudition, 1985.
- STERNE. *Tristram Shandy* (1760) Ed. Howard Anderson. New York : Norton, 1980.
- TOSH, John. *A Man's Place*, New Haven & London : Yale UP, 1999.

« Pocket-handkerchiefs out ! » :
poche vide ou poche pleine
dans *Great Expectations*

Annie RAMEL

(Université de Lyon-II)

L'histoire de *Great Expectations* tient dans un mouchoir de poche : c'est après tout l'histoire d'une poche qu'un homme affamé vide de son contenu afin d'y trouver quelque nourriture. Et si Pip dans la scène du cimetière se laisse prendre le maigre croûton de pain qu'il gardait dans sa poche, il imagine que ses cinq « petits frères », figés dans une stase bienheureuse, unis à leur mère dans un tombeau qui est aussi une matrice, « had all been born on their backs with their hands in their trouser-pockets, and had never taken them out in this state of existence » (9). Dans la mort la poche est pleine. Mais pour naître, c'est clair, il faut choir hors de la poche maternelle, il faut que la poche se vide. Tomber ou ne pas tomber, voilà la question : « to tumble up », c'est ce que font les enfants de la famille Pocket (« Mr and Mrs Pocket's children were not growing up [...] but were tumbling up » 146). Ces enfants sont au nombre de sept, ou plus exactement six plus un, car Pip en compte d'abord six, puis en découvre un septième — ce qui correspond exactement au nombre de mouchoirs qui dans cette même scène tombent de la poche de Mrs Pocket, mouchoirs ramassés par une bonne nommée « Flopson » (« “If that don't make six times you've dropped it, Mum!” [...] “Well” she cried, picking up the pocket-handkerchief, “if that don't make

seven times! What ARE you a doing this afternoon, Mum!" » 147)¹. D'où l'on ne peut manquer de conclure que les sept petits « Pocket » se définissent comme étant tombés de la poche de leur mère, et qu'une mère est par essence celle qui vous laisse tomber. L'histoire peut ensuite se résumer en quelques mots : la poche, les personnages du roman vont tenter de la remplir de diverses façons. Certains essaient de se mettre de l'argent plein les poches : c'est le cas des membres de la famille Pocket, qui attendent la mort de Miss Havisham pour pouvoir s'emparer de sa fortune ; c'est aussi le cas de Wemmick qui empoche des « biens portables ». La fortune tombe de manière mystérieuse dans l'escarcelle de Pip, mais il lui faudra renoncer à se remplir les poches, et accepter la perte qui fonde la vie.

C'est donc à un travail du deuil que devra s'employer Pip, et la première étape va être la scène des funérailles de Mrs Joe, traitée sur le mode comique. Mr Trabb, le maître de cérémonie, ordonne à tous les participants de sortir ensemble leur mouchoir, et de mimer les pleurs :

« Pocket-handkerchiefs out, all! » cried Mr Trabb at this point, in a depressed business-like voice. « Pocket-hankerchiefs out! We are ready! »

So we all put our pocket-handkerchiefs to our faces, as if our noses were bleeding, and filed out two and two [...] (213)

Sortir le mouchoir de sa poche en signe de deuil, où le laisser tomber de sa poche, voilà qui pose une équation intéressante : le mouchoir figure indifféremment le deuil auquel Pip doit consentir, ou la naissance des sept enfants Pocket. Naître, c'est faire son deuil. D'où l'on déduit que pour pouvoir vivre Pip doit renoncer à l'objet maternel — en d'autres termes vider la poche. La scène apporte un éclairage sur la série des « pocket-handkerchiefs », car on voit bien que les mouchoirs ici contribuent à la mise en scène de l'hypocrisie et du mensonge. La série parcourt le roman de bout en bout : un mouchoir permet à Pip, dès le chapitre II, d'envelopper les victuailles dérobées dans le garde-manger de Mrs Joe, ce qui fait de lui un voleur, l'enferme dans le secret, le condamne au mensonge ; Mr Jaggers tire son pouvoir des effets de mouchoir qu'il produit avec une incomparable dextérité, grâce auxquels il terrifie ses clients et s'assure la maîtrise dans ses relations professionnelles (185, 305). Il n'est pas le seul à jouer ainsi la comédie : Compey-

1. Six plus un ($6 + 1 = 7$), c'est aussi le nombre d'enfants qui composent la famille de Pip : les cinq « petits frères » de Pip, Pip, et sa sœur, Mrs Joe Gargery.

son, le roi des faussaires et des menteurs, verse des larmes de crocodile dans un mouchoir bien blanc lors de son procès (« his face dropping every now and then into his white pocket-handkercher » 263). Le mouchoir est l'objet comique par excellence : tiré de la poche ou plaqué sur le visage avec une régularité mécanique, déployé cérémonieusement comme prélude à l'action de se moucher, il est l'instrument indispensable des rituels par lesquels les personnages tentent de se mentir les uns aux autres et d'affirmer leur pouvoir. Même les forçats évadés ou récemment libérés n'ont pas d'autre recours que le mouchoir noué sur la tête s'il veulent dissimuler leur identité.

Hypocrisie, mensonge, dissimulation, voilà ce que signifient ces mouchoirs lovés dans les poches, ou déployés avec ostentation. Le mensonge qu'ils servent à entretenir est tout le contraire de la vérité qui doit se faire jour si Pip doit enfin accéder à la condition d'adulte : la vérité, c'est que pour pouvoir vivre, il faut avoir les poches vides ; il faut renoncer à l'illusion que le bonheur se gagne en empochant la fortune des autres ; il faut cesser de croire que les substituts métonymiques de « l'objet *a*¹ », tels que l'argent, suffisent à boucher les « trous » de l'existence ; il faut accepter la chute hors de la « poche » maternelle, à la différence des frères de Pip figés dans la mort les mains dans les poches. En d'autres termes, les mouchoirs de poche font partie d'un système de signification où ils sont antithétiques de la vérité nue incarnée par le père symbolique, Magwitch, l'homme qu'il est impossible de déguiser (« The more I dressed him and the better I dressed him, the more he looked like the slouching fugitive on the marshes » 252). Ils représentent la tentative imaginaire de nier le manque en soi et dans l'Autre, une attitude qui est peut-être caractéristique de l'ère victorienne. Le goût des Victoriens pour le plein ne trahit-il pas le désir d'en finir une bonne fois pour toutes avec le vide de la Chose ? Les mouchoirs de poche ont la même fonction : couvrir l'insupportable vérité du voile des faux-semblants. On voit bien que la mère a partie liée avec le mensonge : c'est pour préserver le « tout » d'une relation fusionnelle avec elle que le fils est prêt à toutes les falsifications ; c'est pour garder « les mains dans les poches » que Pip se fait le faussaire de sa propre histoire, encou-

1. « Objet *a* » : formule de Lacan. Voir Cottet 26 : « La logique du fantasme fait [...] intervenir [...] l'objet *a* [...] dit cause de désir, qui est aussi bien la cause de cette division (du sujet) que le bouchon qui s'offre à colmater la brèche ouverte par le signifiant ». Voir aussi Dor 185 : « L'objet *a*, en tant qu'il est éternellement manquant, inscrit la présence d'un creux que n'importe quel objet pourra venir occuper ».

ragé dans l'illusion par les paroles ambiguës de Miss Havisham. Le livre que Pip lit à la lumière de la lampe le soir du retour de Magwitch, alors que « a vast heavy veil » recouvre Londres (236-37), le conte de fées où Miss Havisham est la marraine de Pip, ce livre-là n'est qu'un tissu de mensonges, comme les « pocket-handkerchiefs ». Les mouchoirs tirés de la poche, tout comme les bandages noirs qui emmaillotent les deux béquilles dans une mise en scène ridicule, annoncent — sur le mode comique — la blessure qu'il va falloir supporter et qu'il faut tenter de panser. Mais le véritable travail du deuil est encore à faire.

Ce n'est en effet qu'au chapitre LII, après la scène où Pip échappe de peu à la mort, que les mouchoirs sont sortis de la poche et *déchirés*. Dans cette scène, Pip est prisonnier d'Orlick, et au moment où ce dernier va réaliser son dessein meurtrier, les amis de Pip font irruption dans la maison et mettent l'homme en fuite :

I shouted out with all my might [...] In the same instant I heard responsive shouts, saw figures and a gleam of light dash in at the door, heard voices and tumult, and saw Orlick emerge from a struggle of men as if it were tumbling water, clear the table at a leap, and fly out into the night. (319)

La scène évoque très clairement la venue au monde d'un enfant : Pip pousse un cri, il perçoit enfin la lumière au moment où la porte s'ouvre. Après un moment d'absence, il se retrouve allongé, délivré de ses liens (« After a blank, I found that I was lying unbound » 319) — c'est en quelque sorte le cordon ombilical qui a été coupé. L'insistance sur la chute est particulièrement significative, rendue par l'image de l'eau qui tombe en cascade et le bouchon de la bouteille qu'Orlick a jeté au loin (« Light as it was, I heard it fall like a plummet » 319). Pip choit, non pas dans la tombe, mais du côté de la vie. La « poche » des identifications imaginaires, où il se complaisait dans une effusion bienheureuse, se rompt ; et la déchirure libère ce flot d'eaux maternelles qui tombent en cascade. Il s'agit bien ici d'une naissance *symbolique* : c'est-à-dire d'une « parturition » qui, dans la mesure où elle réussit à séparer l'enfant de la mère, met un terme aux identifications imaginaires et à la violence qui en résulte.

Le premier souci de Herbert, Startop, et le garçon de Trabb va être de soigner les blessures de Pip. Pip souffre de brûlures causées par le feu dans la maison de Miss Havisham — sans doute aggravées par le traitement brutal dont il vient d'être victime. Cette blessure est la plus

cruelle qui soit, car ce sont les rêves inavouables de Pip qui sont partis en fumée, c'est le désir incestueux qui s'est consumé dans la scène de l'incendie, où le travail du deuil s'est déjà en partie réalisé. Il faut maintenant toute la tendresse, tout le doigté des amis de Pip, pour que s'apaise la douleur. Ceux-ci déchirent leur mouchoir afin de renouveler les bandages de Pip (« they tore up their handkerchiefs to make fresh bandages » 320) : les mouchoirs qui jusqu'alors n'avaient servi qu'à voiler la vérité, dont le narrateur avait fait le symbole d'une hypocrisie toute victorienne, sont ici mis en pièces. En outre, et le détail est d'importance, c'est justement le déchirement de l'étoffe qui permet de panser la blessure : la déchirure est d'une part ce qui cause la blessure, car elle est une métaphore du sevrage opéré par Pip, et d'autre part elle est ce qui soulage la douleur ; il faut en effet que les mouchoirs soient déchirés pour que la blessure du deuil devienne supportable. Ce qui se passe ici équivaut à une restauration de l'ordre symbolique, c'est-à-dire du Nom-du-Père : car « le Nom-du-Père sépare, il sépare le sujet et l'Autre de la jouissance¹ », mais en même temps il introduit la coupure symbolique qui donne accès au langage et opère une forme de suture. La preuve en est que c'est l'intervention de l'autre qui sauve Pip : c'est le partage des mouchoirs pris non dans la poche de Pip mais dans celle des autres (« they tore up their handkerchiefs ») qui permet le renouveau (« fresh bandages ») et qui donne la vie. Une véritable communion se substitue aux rituels parodiques où les mouchoirs de poche ne servaient qu'à mentir. L'étoffe se déchire, le texte aussi, troué par un blanc typographique au moment où Pip s'évanouit (« a blank »). Mais si le texte se troue là où la chair est blessée à vif, le récit tisse les liens symboliques et phonématiques dont l'entrelacs sert à panser la blessure du deuil. Car le paradigme phonique mis en place dès le début du chapitre, qui a égrené les signifiants « hand », « handle », et « candle » jusqu'au blanc typographique, se poursuit après l'éveil de Pip avec « Handel », « handkerchiefs », « bandages ». Ce texte-là n'est pas un tissu de mensonges, il est le vrai livre qui raconte la vie de Pip — un livre que le lecteur pourra peut-être fourrer dans sa poche, pour peu qu'il paraisse dans une édition de poche.

La question de la poche pleine — ou vide — est donc essentielle dans *Great Expectations*. La stratégie narrative a vidé la poche des eaux maternelles, et parallèlement elle a remis le père à sa place, celle du premier,

1. Strauss 68.

déniant à Pip le droit d'occuper cette place. En même temps, le récit a mis le père à mort — car, nous dit Lacan, le meurtre symbolique du père est l'étape salutaire qui permet l'entrée dans l'ordre Symbolique : « si ce meurtre est le moment fécond de la dette par où le sujet se lie à vie à la Loi, le Père symbolique en tant qu'il signifie cette Loi est bien le Père mort¹. » Il est donc impératif que la paternité soit défaillante. Il faut une place vide à l'origine de la lignée, comme à l'origine de la chaîne signifiante. Restaurer la paternité, ce n'est pas remplir le vide de l'origine ; c'est au contraire évider le Réel, laisser un trou à partir duquel la création *ex nihilo* va être possible. La paternité est une poche vide, à l'image de la poche maternelle. Les derniers chapitres de *Great Expectations* s'emploient à rétablir le vide que Pip avait tenté d'obturer en s'affirmant comme sa propre origine. La mort de Magwitch a été une étape importante ; Magwitch est un phare qui peut guider l'enfant à travers les tempêtes de son désir, mais sa défaillance, symbolisée par l'infirmité qui semble affliger le phare marquant un banc de sable sur la Tamise (« a little squat shoal-lighthouse on open piles, [...] crippled in the mud on stilts and crutches » 326) est une nécessité structurelle. Avant même le retour de Magwitch, la mort de Mrs Joe a fait s'ouvrir une tombe sur la route de la vie où chemine Pip (« It was the first time that a grave had opened in my road of life, and the gap it made in the smooth ground was wonderful » 212). Le vide qui se creuse aux pieds de Pip est, nous dit le narrateur, merveilleux. C'est lui en effet qui va permettre la vie : le tombeau plein de Satis House, où Pip avait rejoint sa mère², pourra se transformer en espace vide lorsque la mère aura repris sa place aux côtés du père comme *inscription* sur la pierre tombale ; la poche pleine de l'utérus maternel doit se vider pour que l'enfant voie le jour. Car la tombe de la mère était à la fois sépulture et matrice : c'est donc bien le vide de l'origine qui se creuse au moment où disparaît Mrs Joe. La visite de Pip à Satis House dans le dernier chapitre fait apparaître ce vide salutaire, cette vacuité où s'origine la vie :

There was no house, no brewery, no building whatever left, but the wall of the old garden. The cleared space had been enclosed with a rough fence, and, looking over it, I saw that some of the old ivy had struck root anew, and was going green on low quiet mounds of ruin. (356-57)

1. Lacan, *Écrits*, 556. Sur la question du meurtre du père dans *Great Expectations*, voir Dianne F. Sadoff, « The Dead Father », *Monsters of Affection*, 22-38.

2. Mrs Joe, on l'a bien compris, est une figure de la mère (la mauvaise mère) au même titre que Miss Havisham.

L'espace vide permet que soient articulées la vie (« the old ivy had struck root anew ») et la mort (« low quiet mounds of ruin »); l'enracinement est de nouveau possible, signe que la paternité a été restaurée. Sur-tout, cette vacuité a cessé d'être inquiétante¹ car elle est soigneusement bordée : le texte insiste sur le sème de la limite (« wall », « enclosed », « fence »). La jouissance est désormais cernée, quelque chose fait barrage à son déferlement. Il est significatif que le roman finisse sur le bord, sur le littoral où s'engendre le littéral : car l'autobiographie de Pip sera bien une création *ex nihilo*.

De semblable façon, Pip, animé par le désir de retrouver l'origine d'Estella et de prouver que Provis est bien son père (« hot on tracing out and proving Estella's parentage » 303), devra se contenter d'une intime conviction : il échoue sur le « littoral », sur le bord du vide, mais le Réel demeure impénétrable. Cette quête est importante pour lui, car elle se substitue à la recherche de sa propre origine. Pip s'aperçoit que le savoir de Jaggers est défaillant sur ce point ; il bute sur « un cœur de ténèbres », sur une vérité inconnaissable (car il n'obtient pas la preuve que ses déductions sont correctes), une vérité dont il ne peut faire aucun usage. Voici ce qu'en dit Peter Brooks :

When Pip has proved himself to be the successful detective in this quest, when he has uncovered the convergence of lines of plot that previously appeared distinct and indeed proved himself more penetrating even than Jaggers, he discovers the knowledge he has gained to be radically unusable [...] As Jaggers puts it to him, there is no gain to be had from knowledge. We are in the heart of darkness [...] In this novel full of mysteries and hidden connections, detective work turns out to be both necessary and useless. It can offer no comfort and no true illumination to the detective himself².

De l'origine, on ne peut donc rien savoir. Pire encore, il est interdit d'y retourner. Une ultime tentative de retour aux sources a échoué, car Pip a trouvé déserte la forge où retentissait jadis le bruit du marteau de Joe (« the clink of Joe's hammer was not in the midsummer wind [...] No gleam of fire, no glittering shower of sparks, no roar of bellows ; all shut up, and still » 353). La maison de Biddy est inoccupée, et le fantasme d'inceste bute sur un interdit au moment même où il s'avoue

1. « Une inquiétante vacuité », formule de Catherine Lanone dans « *Great Expectations* ou le signifiant peau de chagrin », 121.

2. Brooks, « Repetition, Repression, and Return : The Plotting of *Great Expectations* », 686.

comme tel : Pip veut épouser Bidy, mais il arrive au village le jour de ses noces avec Joe. Pip sera donc le tiers exclu du triangle œdipien¹. « Don't go home », « do not thou go home² » (ou encore, pourrait-on dire, « thou shalt not go home »), voilà ce qui lui est signifié dans cet épisode. Le cœur de Pip est « adouci » lorsqu'il chemine en direction de la forge (« my heart was softened » 353), ce qui est un rappel de la filiation unissant Pip à Magwitch, le père « adouci³ ». On comprend que le retour à l'origine n'est désormais plus possible. Pip se compare à un voyageur qui va pieds nus (« I felt like one who was toiling home bare-foot » 353) ; sans doute ne trouvera-t-il pas chaussure à son pied : son histoire n'est plus un conte de fées ; il lui faut accepter l'incomplétude qui afflige l'espèce humaine, et le « ratage » auquel est vouée la relation entre les sexes⁴. La brume qui se lève à la fin du roman (« mist ») donne à entendre que la rencontre est manquée (« missed »), et la double fin ne peut que le confirmer : ce qui était perçu comme « à peine possible » (« just barely possible » 44) dans l'univers de Satis House doit désormais être tenu pour impossible ; Pip et Estella ne vivront pas ensemble un beau roman d'amour — n'en déplaît aux lecteurs qui s'entêtent à voir dans la deuxième fin de *Great Expectations* une « happy end » conventionnelle ; faute de connaître la plénitude dont il avait rêvé, sans ombre et sans fissure, Pip devra se satisfaire d'une relation que seul un oxymore peut tenter de définir (« friends apart » 358), une « non-séparation » (« no parting ») qui est un « non-rapport », étrange clair-obscur où c'est l'ombre qui est visible sur la « vaste étendue de lumière tranquille » offerte au regard à la dernière page du livre (« the evening mists were rising now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw the shadow of no parting from her » 358, mon italique)⁵.

L'origine est donc une place vide, et le texte de *Great Expectations* nous en fait l'étonnante confession lorsqu'il avoue que la poche de Pip s'est vidée de son contenu (la lettre non signée d'Orlick) au moment du départ précipité pour la maison de l'éclusier près du four à chaux.

1. Telle sera d'ailleurs sa position vis-à-vis du couple Herbert-Clara.

2. Voir la scène d'insomnie de Pip aux Hummums, 275.

3. « He was softened » 282.

4. Lacan formule cette idée en affirmant qu'il n'y a pas de « rapport sexuel » qui soit réussi (hormis l'inceste). L'impossibilité du « rapport sexuel » est développée dans « Encore », *Le Séminaire XX*, 131.

5. Bien entendu, ce n'est pas ainsi qu'il faut comprendre la dernière phrase du livre, à un premier niveau d'interprétation. La version de la « Library Edition » de 1862 ne comporte pas cette ambiguïté : « I saw no shadow of another parting from her ».

L'étrange message enjoint à Pip d'apporter la lettre au rendez-vous (311). On peut d'ailleurs se demander pourquoi : à quelle nécessité stratégique répond cette exigence d'Orlick ? Aucune, en vérité, car la logique est symbolique : la poche ne pourra être perçue comme vide que si l'on a posé comme condition première la nécessité d'une poche pleine. Et c'est bien cela qui se passe : Pip a beau fouiller ses poches, il n'y trouve rien, et cela le contrarie vivement (« I had previously sought in my pockets for the letter, that I might refer to it again, but could not find it, and was uneasy to think that it must have dropped in the straw of the coach » 312). La « poche » doit s'entendre dans le contexte de la fin du chapitre LII (où nous avons vu Pip dîner dans une petite salle octogonale « en forme de fonts baptismaux » 312), et dans celui du chapitre LIII, où se réalise la naissance symbolique de Pip : c'est bien sûr de la poche maternelle qu'il s'agit. La poche vidée de sa lettre doit également être comprise par opposition à la bouche pleine de lettres de Wemmick : « such a post office of a mouth », la bouche qui avale tout, où la nourriture passe « comme lettre à la poste. » Le signifiant « letter » joue sur l'équivoque : il nous donne à entendre que cette lettre n'est pas seulement la missive anonyme envoyée par Orlick à Pip, mais la lettre en tant que signe graphique. Perdre des lettres, dans un roman où la lettre se fait très souvent matière consommable, où l'intérêt porté à la calligraphie témoigne d'un désir persistant de « faire accueil à la jouissance¹ », est une expérience dont la signification ne peut nous échapper : perdre des lettres, c'est accepter que le langage soit le « meurtre de la chose² » et que se réalise la castration symbolique.

L'image de la poche vidée de sa lettre rend manifeste une vérité éclatante, une vérité que Dickens, écrivain génial, savait bien avant Lacan : la naissance symbolique, qui fait choir l'enfant hors de la poche maternelle, coïncide avec l'entrée dans l'ordre du langage ; ce sont des *lettres* que Pip a perdues au moment où la poche s'est vidée. Il faut que la poche se vide pour que le signifiant devienne « un creux³ », et que se mette en marche la chaîne signifiante. Le récit pose cet évidemment comme la condition nécessaire à la vie : Pip a, par inadvertance, laissé tomber la lettre dans l'appartement où Herbert l'a trouvée (« I had in

1. Le « vide creusé par l'écriture [...] est godet prêt toujours à faire accueil à la jouissance, on tout au moins à l'invoquer de son artifice ». Lacan, « Litraterre », 19.

2. « Le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir ». Lacan, *Écrits*, 319.

3. « Le signifiant est [...] un creux ». Lacan, *Le Séminaire* V, 343.

my hurry dropped the letter, open, in our chambers » 320) ; c'est grâce à cet acte manqué qu'il sera secouru par ses amis et aura la vie sauve. Étonnante lucidité d'un écrivain qui, par ailleurs, suggère que la déchirure peut servir de suture : les mouchoirs déchirés des amis de Pip sont utilisés pour panser ses mains brûlées ; le langage est à la fois ce qui troue le Réel, et ce qui permet de s'en accommoder, ou de le « raccommoder ». La suite du récit confirme cette analyse : un autre personnage, Compeyson, va connaître un destin qui est l'inverse de celui de Pip. Lui ne « choisit » pas pour se retrouver parmi les vivants, il est englouti dans le tombeau des ondes (« tumbling on the tides, dead »). De façon significative, sa poche est pleine de lettres : « When his body was found, many miles from the scene of his death, and so horribly disfigured that he was only recognisable by the contents of his pockets, notes were still legible, folded in a case he carried ». (333) L'homme dont les poches sont pleines de lettres est condamné à mourir. Celui qui a fait main basse sur l'origine et prétend ne rien devoir à personne est voué à un destin funeste : il lui faut payer (« come, pay, son »), mais de sa vie, puisque l'option de la « dette symbolique » a été écartée d'emblée. Le pire est la seule issue possible pour qui entend se passer des pères¹. Compeyson est donc bien le double tragique de Pip ; il est le bouc émissaire dont l'exclusion purge Pip de ses passions, et le met à l'abri d'un déferlement de jouissance. Pip, quant à lui, peut suivre le chemin de la vie ; Magwitch lui a fait don d'une fortune qu'il n'a plus, et il lui faut consentir à la dette qui fait de lui l'héritier d'une cassette vide : le trésor des signifiants, ce patrimoine que personne ne peut empocher.

Bibliographie

- BROOKS, Peter. « Repetition, Repression, and Return : The Plotting of Great Expectations ». *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*. New York : 1984. Reproduit dans *Charles Dickens. Great Expectations*. Edgar Rosenberg (Ed.). New York & London : W.W. Norton, 1999, 679-689.
- COTTET, Serge. « Je pense où je ne suis pas, je suis où je ne pense pas ». *Lacan*. Gérard Miller (Éd.). Paris : Bordas, 1987, 13-29.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. 1861. Edgar Rosenberg (Éd.). New York & London : W.W. Norton, 1999.
- DOR, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan* 1. Paris : Denoël, 1985.

1. Dans la perspective victorienne, qui est celle de Dickens.

LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.

« Encore ». *Le Séminaire XX*. Paris : Seuil, 1975.

« Les Formations de l'inconscient ». *Le Séminaire V*. Paris : Seuil, 1998.

« Lituraterre ». *Autres Écrits*. Paris : Seuil, 2001.

LANONE, Catherine. « *Great Expectations* ou le signifiant peau de chagrin ». Jean Pierre Naugrette (Éd.). *Great Expectations, Charles Dickens*. Paris : Ellipses, 1999, 119-128.

STRAUSS, Marc. « La vraie fonction du père, c'est d'unir un désir à la loi ». *Lacan*. Gérard Miller (Éd.). Paris : Bordas, 1987, 61-76.

La visite de Paris avec Charles Dickens junior pour guide

Goulven GUILCHER
(Université de Paris XI)

Charles Culliford Boz (dit « Charley »), premier enfant de Charles Dickens, est né le 6 janvier 1837, alors que ses parents s'étaient mariés le 2 avril 1836. Le romancier, issu lui-même d'une fratrie de sept enfants, devait avoir ensuite deux filles, Mary et Kate, puis six autres garçons et une petite Dora qui ne vécut que quelques mois.

Dickens ne cache pas qu'il n'a pas souhaité ces nombreuses naissances et, s'il adore les bébés et les jeunes enfants, ses relations avec les adolescents et les adultes qu'ils deviennent sont en général assez difficiles. C'est un père sévère qui sera souvent déçu. À vrai dire, seul Henry, né en 1849, fait preuve de qualités intellectuelles évidentes et comble ses espérances en passant par Cambridge. Tous les autres sont source de contrariétés, de conflits et de soucis, surtout financiers. Le malheureux père, qui doit déjà servir de bouée de sauvetage à ses amis, ses frères, ses sœurs et belles-sœurs, se voit contraint de régler les dettes ou de subvenir aux besoins de presque tous ses enfants jusqu'à sa mort. Même si certains choisissent de partir au loin, la plupart n'échappent pas à l'échec, comme écrasés par un père aussi célèbre. Et l'on peut penser que la douloureuse séparation de leurs parents, étalée sur la place publique, a constitué pour eux un traumatisme — Charley choisissant de rester avec sa mère, alors que les autres préférèrent la vie plus animée et plus prospère du domicile de leur père. Walter (né en 1841) accumule les dettes en Inde, tandis qu'Edward (né en 1852) échoue dans l'élevage

des moutons en Australie. Francis (né en 1844) et Sydney (né en 1847), restés en Angleterre, n'y réussissent pas plus, le premier handicapé par son bégaiement et son indécision, le second, si imprévoyant qu'il sera chassé de la maison.

Charley, l'aîné, ne semble pas devoir échapper à la règle, dans ses débuts. Après être passé par la *public school* d'Eton, il fait un long séjour en Allemagne jusqu'en 1854, puis un autre plus court, par l'intermédiaire de l'éditeur de son père en ce pays. Il se joint entre-temps à l'entreprise éditoriale dickensienne, *Household Words*, revue fondée en 1850, qui connaît un beau succès. Il entreprend des études de droit, entre à la banque Baring et part à Hong Kong. Il fonde ensuite une maison de commerce, qui ne tarde pas à péricliter. Sauvé de la faillite par son père, il ressentira beaucoup d'humiliation d'avoir déçu les espérances placées en lui. Mais cet échec survient à point nommé, car il se situe après la fusion, opérée par le romancier en 1859, de *Household Words* et de l'autre revue qu'il vient de lancer, *All the Year Round*. Charley y a fait un beau travail, puisqu'elle ne disparaît qu'en 1895, l'année précédant sa mort.

Curieusement, Charley épouse en 1860 la fille de l'éditeur Evans, de la maison Bradbury and Evans, avec laquelle son père vient de rompre pour revenir à Chapman and Hall. Le romancier refuse d'assister au mariage de son fils. Pourtant, tous deux collaborent huit années, et Charley regagne ainsi la confiance de son père. Après Henry, c'est Charley qui réussit le mieux parmi les enfants du romancier. En dehors des guides touristiques qu'il publie, Charley donne des préfaces à une édition des romans de son père, et les textes en allemand avec notes en anglais de *Der Neffe als Onkel*, une comédie de Schiller, et d'*Egmont*, une tragédie de Goethe, des éditions scolaires, certes, mais qui prouvent qu'il a tiré profit de ses deux séjours en Allemagne.

1 Naissance d'une vocation

Il n'est pas facile de déterminer pourquoi Charley a décidé de se lancer dans la publication de guides touristiques. Ce qui est certain, c'est que son père avait le goût des voyages et qu'il n'hésitait pas à entraîner avec lui toute sa famille, avant les chemins de fer, quand certains de ses enfants étaient encore tout petits. Il fait ainsi deux voyages en Italie en juillet 1844 et en juillet 1845, pour lesquels une énorme patache est louée sur le continent. Cette voiture fort lente contient aussi les domes-

tiques, dont la cuisinière, le courrier-interprète et Georgina, belle-sœur de Dickens, fidèle accompagnatrice de toutes ses excursions. Ce qui veut dire que ni les enfants ni Catherine ne sont conviés à y participer et qu'ils restent au palais loué à Gênes.

De novembre 1846 à la fin février 1847, la famille séjourne à Paris dans un très bel appartement des beaux quartiers, rue de Courcelles, après un palais à Gênes, puis un séjour à Boulogne en été, ce qui devient une habitude au milieu des années 1850. D'octobre 1855 à avril 1856, de retour à Paris, qu'il affectionne plus que toute autre ville étrangère, Dickens installe tout son monde dans un vaste appartement, cette fois aux Champs-Élysées.

Charley a donc bénéficié dans sa jeunesse de séjours prolongés sur le continent en compagnie de ses parents, ou de façon plus autonome, comme on l'a vu. Dans les villes comme Gênes, Boulogne et Paris, dotées d'une colonie anglaise (importante pour ces deux dernières), les contacts avec les autochtones restent limités, car son père, imitant en cela la plupart de ses compatriotes expatriés en séjour ou de passage, fréquente surtout les Anglais, avec une exception pour Boulogne.

Entre ces trois villes du continent, Charley choisit judicieusement la plus importante, Paris, une capitale, pour lui consacrer un guide. Il fait bien d'écarter Gênes, « La Superba » selon Murray (NI 85), pourtant bien plus peuplée que Boulogne, et dotée de riches palais. En effet, cette ville italienne attirait peu et ne retenait guère les touristes, au contraire de Florence ou même de San Remo, son rude climat y étant sans doute pour quelque chose. L'absence de guides en anglais consacrés à cette ville est un signe révélateur. Quant à Boulogne, dont la forte colonie anglaise s'enflait considérablement en été, elle disposait de plusieurs guides locaux bien établis à son intention et dans sa langue. En revanche, pour Paris, le marché était si vaste qu'il y avait toujours de la place pour une publication supplémentaire, surtout si elle s'annonçait comme originale.

2 Les divers guides conçus par Charles Dickens Junior

Charley publie trois guides différents, d'abord deux sur son propre pays — sur Londres et sur la Tamise —, puis celui sur Paris, qui va nous intéresser. Ils adoptent tous le classement alphabétique des rubriques ou notices, le premier sur trois colonnes serrées, les deux autres sur deux colonnes. Ils sont composés en très petits caractères, certaine-

ment par souci d'économie, car ces publications s'adressent manifestement à un lectorat disposant de moyens modestes, puisqu'elles sont proposées au prix d'un shilling, soit celui de simples brochures qui sont loin de comporter environ 300 pages comme chacun de ces trois volumes. L'acheteur réalise une excellente affaire : pour ce prix, il dispose d'un bel ouvrage au cartonnage en couleur, avec un premier plat de couverture joliment orné.

Le *Dictionary of London* est publié en 1879 aux bureaux d'*All the Year Round*, au 26 Wellington Street, Strand, London, l'agent de publicité (qui est donné comme éditeur du guide suivant) étant J. Smith à la même adresse. Une double page de publicité proclame : « Conducted by Charles Dickens », et précise : « For Railway, Seaside and General Reading ». Les annonces couvrent une vingtaine de pages, à peine la moitié pour les autres titres. Chacun des volumes est sous-titré « An Unconventional Handbook », ce qui est la marque de fabrique de cette collection. Aucun ne comporte le long chapitre introductif que l'on trouve dans la plupart de ces guides, le texte étant exclusivement composé des entrées classées dans l'ordre alphabétique. Dans le volume sur Londres, pauvre en cartes, la rubrique « Churches » introduit sur un ton très personnel une série de 36 tables des divers offices célébrés dans une centaine de lieux de culte. Mais le reste du contenu est très varié, sans insistance religieuse particulière. La section « Newspapers » se signale par un développement considérable par rapport aux dimensions du volume.

Le *Dictionary of the Thames* suit immédiatement, publié de 1879 à 1894. Il comprend 11 cartes et plans et ne se cantonne pas à une liste commentée des villes ou villages en bordure de fleuve. Il s'intéresse beaucoup à la nourriture locale spécifique — anguilles, coques, crevettes, repas de poissons et pique-niques.

Enfin, le *Dictionary of Paris*, plus tardif, comporte trois éditions. Innovation par rapport au guide de Londres, le plan de Paris en 14 sections permet réellement de se diriger dans la capitale. Les réclames, qui comprennent la 4^e de couverture (ce qui ne se pratique pas dans les guides distingués), n'incluent aucune publicité pour des firmes parisiennes ou même françaises, l'agent de Dickens n'ayant manifestement effectué aucune prospection dans cette direction... On y trouve principalement des magasins de vêtements de Londres (4 pages sur 11 pour Chas Baker), des produits pharmaceutiques, des cigares, un hôtel pour familles à Londres, et des fêtes et spectacles au Crystal Palace. Il ne faut pas confondre ce guide, qui reste seul dans son genre, avec la série d'ou-

vrages, de format similaire mais d'une classe supérieure et à couverture rouge, publiés par la même maison, concernant divers pays du continent et du pourtour méditerranéen aux alentours de 1900.

3 Autres guides de Paris en anglais à la même époque

Le guide le plus directement comparable à celui de Dickens est celui de John Murray, *Handbook for Visitors to Paris*. En effet, il adopte la même présentation alphabétique, tout à fait inhabituelle chez cet éditeur. Il faut remarquer que les guides de villes sont très rares chez Murray, à part un *Rome* volumineux, un *Florence*, et un petit *London*. Dans le souci évident de ne pas dérouter les lecteurs fidèles de la collection, on a placé au début l'introduction habituelle, mais limitée à 55 pages. En ce bref espace sont concentrés de nombreux éléments, les sept itinéraires de Londres à Paris, des informations générales diverses, un programme de visite en 12 jours, la liste des principaux lieux intéressants, et même une histoire de Paris. Il en résulte une impression un peu déconcertante, l'originalité de la présentation alphabétique étant atténuée et, au premier abord, entièrement occultée par la présence de cette introduction. L'ouvrage a eu une durée éditoriale de quinze années, qui s'est achevée en 1879, peu avant la première publication du premier *Dictionary of Paris* de Charles Dickens en 1882. Ils ont le même nombre de pages, mais le Murray est bien deux fois plus épais, en raison de la meilleure qualité du papier et de la présence d'une grande carte dépliant entoilée.

Pour les guides Murray, qui ont connu une grande renommée et bénéficié d'un succès considérable au point de tenir longtemps une première place indisputée, c'est, depuis la fin des années 1860, le début d'un déclin rapide causé par le dynamisme du concurrent Baedeker, de Cologne. Ce dernier, bien qu'allemand, publie des versions en anglais du guide de Paris, qui ne sont pas de simples traductions, mais des adaptations supervisées par le juriste universitaire John Kirkpatrick jusqu'en 1881, puis par James Findlay Muirhead. Il y a vingt éditions entre 1865 et 1932. Comme le Murray, il coûte 5 shillings, cinq fois plus que l'ouvrage de Dickens, mais cela est beaucoup plus justifié pour le Baedeker, avec sa très longue introduction, dont un exposé sur l'art, et le corps du texte décrivant minutieusement les monuments, musées et curiosités de la capitale. Il est clair que Dickens ne cherche pas à concurrencer cet ouvrage qui ne s'adresse pas au même public et offre près de 400 pages,

10 cartes et 30 plans. On peut en dire autant du grand classique *New Paris Guide*, édité par Galignani à Paris, un volume atteignant 550 pages.

La prouesse de Dickens est d'offrir un ouvrage à peu près aussi important que ce qu'était le Murray, et bien supérieur aux guides aussi bon marché, mais purement utilitaires, comme le guide Cook¹ ou le *Paris Practical Guide*². Le petit guide de Gaze, concurrent de Cook, *Paris : How to see it for five guineas*, avec une introduction et un classement alphabétique, est de type similaire, même s'il comporte quelques passages personnels.

4 La philosophie du voyage selon Charles Dickens

Le guide ne présente pas la moindre introduction qui nous éclairerait sur le propos de l'auteur. Il nous épargne donc l'habituelle justification de la publication sur un marché déjà encombré, et les jugements sur les concurrents. Il débute par un petit texte d'à peine une page, intitulé « How to get to Paris », le seul qui ne soit pas classé alphabétiquement. On imagine combien les informations sont brèves, comparées à celles des autres guides, mais le ton est donné par les notations sur la beauté des paysages et des villes traversées, qu'il a jugé bon de faire figurer, malgré la brièveté du développement. Et il ne faut pas conclure de cette absence de profession de foi liminaire que l'auteur n'a pas son idée sur la manière d'effectuer une visite ou un bref séjour à Paris. C'est vers la fin de l'ouvrage, en raison des caprices du classement alphabétique, à l'article « A Word on Sight-Seeing », qu'il livre sa façon de penser sur le comportement qu'adoptent certains voyageurs :

There are people who, when they go abroad, think it their duty to see everything. They will get up and be dressed ready to start at any hour of the morning, provided that hard work is to be the order of the day. Museums are their delight, for they are then instructing their minds; the midday meal is voted a bore because of the hour wasted [...] These are quite the most estimable people in all the world, they are always conscientious and their virtue is boundless. But by getting too much,

1. Le guide Cook disposait évidemment de moyens de diffusion beaucoup plus importants auprès des excursionnistes de ce célèbre organisateur de voyages, mais la publication du titre Paris venait à peine de commencer.

2. Ce guide très populaire, sous-titré « by Englishmen Abroad », œuvre de Percy Tighe Gregory, fait preuve d'une rare xénophobie et encourage les Britanniques à se comporter comme en pays conquis.

do they get their money's worth? Is not an hour and a half in a picture gallery, if the brain be used and be actively at work, more likely to be serviceable than three hours of the same labour? Unless travellers are working for a competitive examination, and wish to cram themselves as a Strasbourg goose is stuffed for making *pâté de foie gras*, the question may be worth considering. (DDP 234)

On voit que le jugement est assez nuancé, malgré une appréciation défavorable. Le public des amateurs de Baedeker est manifestement visé, sans la virulence habituelle des critiques qu'on lui adresse. Nul reproche d'inculture, plutôt réservé aux adeptes de Cook, il est vrai, mais parfois étendu aux utilisateurs du Baedeker. En accord avec ces remarques, le guide Dickens offre une sélection raisonnable pour touristes sensés, qui ne se laissent pas aller à un vertige boulimique. Il désapprouve dans le même article les touristes qui ont décidé de ne faire strictement rien, ne serait-ce que parce que ce rien leur coûte fort cher et qu'il y voit donc un gaspillage. Ce n'est pas un ouvrage pour riches oisifs. Comme tous les guides de qualité — et il montre ainsi à quel genre il appartient, malgré son apparence modeste —, il fustige le comportement déplaisant de certains compatriotes à l'étranger : « Sometimes upon the continent one meets with Englishmen who seem to have invented new manners for the occasion, and whose new manners are peculiarly disagreeable. » Pour lui, ils sont ridicules et de mauvais goût.

La description des musées et des monuments n'est évidemment pas la partie la plus originale du guide. Il s'agit d'aller à l'essentiel et d'offrir une sélection des meilleures œuvres pour le visiteur et l'on n'échappe pas à de longues listes de tableaux. Cependant, la règle s'assouplit à l'occasion, comme pour la Vénus de Milo, à laquelle un long développement enthousiaste est consacré : « This single figure of a woman so wonderfully formed » (DDP 141), alors que La Joconde n'a droit qu'à deux lignes. Ailleurs, il manie l'ironie, dans la description de la tombe de la mère de Charles Le Brun à St-Nicolas-du-Chardonnet, où elle semble sortir d'une boîte avec le couvercle sur la tête. Le touriste n'est pas invité à s'extasier devant cette œuvre, « however admirable in the modelling the figure may be » (165).

L'intérêt et l'originalité du guide sont ailleurs. Tout d'abord, comme dans le guide sur Londres, une longue notice est consacrée aux « Newspapers » (160), avec une foule de remarques sur les endroits où on lit les journaux, les habitudes des lecteurs, leur attente et celle des Anglais.

Il remarque que seuls les bons journaux s'intéressent aux nouvelles de l'étranger, et depuis quelques années seulement. La publicité est beaucoup moins développée qu'en Angleterre, en revanche, et les publications pleines d'esprit abondent, ce qui est une caractéristique de la capitale française. Enfin, l'originalité de la pratique des feuillets dans les journaux est relevée. Dans l'ensemble, il porte un vif intérêt aux journaux français et ce n'est qu'en fin de notice que figurent quelques notations sur les endroits où se procurer des publications anglaises. Tout cela témoigne d'un réel souci d'ouvrir l'horizon des lecteurs et de les faire réfléchir, en droite ligne des conseils cités plus haut. Et Dickens conclut par une liste sur deux pages entières, dont il prévient qu'il ne s'agit que d'une sélection. Le sujet, la nature et la tendance politique de chacun sont soigneusement répertoriés.

Le lecteur-touriste est invité à ouvrir les yeux sur le spectacle offert par cette grande ville, avec des rubriques synthétiques comme « General aspect of shops » (232) et « General aspect of streets » (242). Les commerçants de Paris savent à merveille présenter leurs marchandises dans des vitrines qui attirent le regard, et les enseignes des boutiques sont partout en évidence. Dickens remarque que l'on ne trouve pas les meilleures boutiques, avenue de l'Opéra, comme on pourrait s'y attendre. L'ouverture de cette rue est trop récente et les emplacements très chers, donc dissuasifs. De toute manière, les bonnes boutiques sont encore plus chères qu'à Londres. C'est devenu une mode d'acheter à Paris des articles venant de l'étranger, en particulier d'Angleterre, mais les prix ne sont pas intéressants. Des conseils très précis sont donnés pour mettre en garde contre l'achat de sous-vêtements prétendument en laine, parfois d'origine anglaise eux aussi, et qui sont des produits médiocres. Les magasins coopératifs, si populaires en Angleterre, n'ont pas rencontré de succès ici, au point qu'on n'en trouve pratiquement plus, probablement à cause du coût des emplacements et de la rapacité des domestiques chargés des courses, qui essaient toujours de tirer un petit pourcentage pour eux. En revanche, les grands magasins (*Monster shops*) sont courants. Et une demi-colonne est consacrée aux bottes pour hommes et pour femmes, avec comparaison de prix et de hauteur de talons dans les deux pays, pour finir en signalant la mode toute récente des bottes lacées pour hommes, probablement importée d'Angleterre, selon l'auteur.

L'article sur les rues, très développé, indique que la boue est moins sale à Paris qu'à Londres, car il y a moins de fumée, et il consacre deux

colonnes à la nomenclature et à la numérotation des rues. Comme le dit Sterne, « They order this matter better in France ». Règles précises, suivant une logique interne, appliquées de façon uniforme avec des numéros qui se suivent, pairs et impairs, chacun de son côté. Toutes les rues portent des noms différents, ce qui est un gros avantage sur Londres avec sa douzaine de King Street ou de Duke Street, mais le changement fréquent des noms de rues est une fâcheuse habitude parisienne. La circulation des piétons anglais dans Paris est rendue dangereuse par le grand nombre de carrefours multiples et par la menace des cochers : « Paris coachmen of all kinds are not remarkable for their indulgence to foot-passengers [...] As a rule the ordinary Paris cabman drives badly ». Les longues rues toutes droites ont souvent été présentées par les Anglais comme destinées à y faire passer les canons en cas d'insurrection. Dickens donne une explication moins guerrière en observant que c'est une habitude en France, aussi bien en ville que pour les routes de campagne. De longs développements sont aussi consacrés aux boulevards, mais ils sont plus attendus. En revanche, l'article « Pavement » (190) nous renseigne avec précision sur les revêtements utilisés dans les rues de Paris, gros pavés détestables, petits pavés (plus confortables pour le roulement) qui les remplacent, macadam dans les beaux quartiers, et asphalte plus courant qu'à Londres. Le pavage en bois connaît des débuts timides depuis 1881.

La Morgue figure ici (159), rubrique obligatoire dans ce genre de publication, tant est grande la fascination des touristes pour cette institution. L'article comprend un grand nombre de détails sur la manière dont elle fonctionne, mais sans l'insistance habituelle sur l'horreur du lieu et le comportement abject des visiteurs, donnés généralement comme appartenant aux couches les plus basses et les plus méprisables de la société, alors que c'est le passage obligé des touristes étrangers. Il glisse au passage que, contrairement à l'idée qui était répandue (en particulier par Murray, qui n'est pourtant pas nommé cité), on ne trouve pas parmi les victimes de nombreux spéculateurs malheureux à la Bourse. Le thème le plus remarquable de cet article est l'insistance sur la pauvreté : « The great majority of deaths arise from poverty, or from the evils attending upon it. » Suivent des observations sur les arrondissements qui sont les plus gros pourvoyeurs de la Morgue, où il fait le lien entre la pauvreté et la densité de la population. Les statistiques citées montrent une augmentation considérable et constante du nombre de corps qui y sont déposés — cinq à six fois plus d'hommes

que de femmes. Le gros des victimes appartient toujours aux mêmes catégories de la population : « The excessive heat, it has been abundantly shown, provokes suicide in case of poverty, distress and drunkenness. » Enfin, en annonçant : « The number of newly-born infants thrown into the Seine is very large », il souligne encore les effets de la misère et de la détresse.

L'article « Poverty in Paris » (207) fournit de nombreuses statistiques sur la proportion de pauvres par quartier et sur les loyers pratiqués. Par exemple, le 5^e [la numérotation des arrondissements est déjà la nôtre], central et le plus peuplé, contient des secteurs de taudis à tarifs très élevés. Selon un article de *La Revue des deux mondes* de juin 1881, il y a 3,07 % de pauvres à Londres, contre 6,25 % à Paris, ce qui ne peut manquer de surprendre à la fois les Anglais et les Français. En plus de la charité publique, qui a bénéficié à 151 000 personnes en 1881, sur une population de 2 millions d'habitants, il faut compter avec la charité privée, difficile à quantifier. La seule chose que l'on ne peut saisir à l'un de ces malheureux, c'est son lit.

Les services d'« assistance publique » (15) font l'objet d'une description détaillée. Ils comprennent quinze hôpitaux, dix hospices, trois maisons de retraite et vingt bureaux de bienfaisance. L'article renvoie à neuf autres sur le même sujet, ce qui montre l'intérêt qui est porté à ces questions.

L'article « Cités ouvrières » (66) est fort intéressant. Il regrette que leur succès ne soit pas à la hauteur des efforts de leurs promoteurs qui en ont construit dans cinq quartiers de Paris et offrent de bas loyers et des installations sanitaires développées. Les ouvriers craignent d'y perdre leur indépendance et préfèrent leurs logements. Dickens comprend leur réticence à voir certains se mêler de leur mode de vie, mais il espère qu'ils se laisseront convaincre à la longue que c'est leur avantage de profiter de ces facilités.

On rencontre l'intérêt déjà signalé pour les pauvres dans la notice sur les « Chiffonniers » (63). Elle insiste sur le caractère très organisé, sérieux et particulièrement pénible de cette activité, en ne se cantonnant pas, comme c'est la coutume, à ses simples aspects pittoresques. Chacun de ces hommes doit porter une carte ou un billet qu'il fixe sur son panier, et il dépend d'un trieur sédentaire, qui est son chef. Les horaires journaliers de travail sont détaillés, avec leur singularité, comme pour tout autre corps de métier. Une note malicieuse donne un brin d'humour : elle invite les dames à s'interroger sur l'origine de leurs chignons pos-

tiques, et les messieurs sur celle de certains de leurs prétendus havanes, confectionnés avec des déchets récoltés par cette industrieuse corporation.

Autres pauvres bénéficiant d'un intérêt, mais d'une sollicitude moindre, les mendiants, à l'article « Beggars » (23). Ils vivent dans divers quartiers pauvres de Paris, dont une géographie est esquissée, mais qui reste beaucoup moins détaillée que celle de l'article entièrement consacré à la pauvreté. La mendicité est interdite par la loi, et même punie d'un emprisonnement de 3 à 6 mois si elle est pratiquée dans un lieu où il n'y a pas d'hospice, de bureau de bienfaisance ou de dépôt de mendicité (voir plus haut à « Assistance publique »). Et pourtant on compte 1500 mendiants à Paris où ce type d'institution ne manque pas. Leur nombre grossit jusqu'à plus de 2500 à Noël, période où les gens sont plus généreux. Les Français le sont dans l'ensemble. Comme dans toute activité, il y a divers secteurs, dont certaines appellations argotiques nous sont données : les *arcasineurs*, qui font du porte-à-porte ou les *ramastiqueurs* qui ramassent ce qui est jeté dans la rue. Seuls les musiciens ambulants (surtout des chanteurs désormais) bénéficient d'une autorisation officielle, d'ailleurs en voie d'extinction. Certains sont vendeurs à la sauvette de crayons et autres articles. D'autres se contentent d'attirer la pitié du public en montrant leur misère : ce sont toujours les plus déplaisants, mais ils mériteraient la compassion.

L'attention portée aux humbles se manifeste aussi dans l'article sur « l'Hospice des Enfants Trouvés » (86). Il offre un historique sur la pratique concernant ces malheureux enfants trouvés ou abandonnés. Aussitôt qu'ils sont jugés en bonne santé, les autorités les placent à la campagne, et ils sont mis en apprentissage dès l'âge de douze ans, afin d'être en mesure de gagner leur vie le plus vite possible. Malheureusement, les résultats sont dans l'ensemble peu encourageants, car beaucoup de ces enfants sont issus de parents ayant des habitudes de vagabondage et ils en héritent. En conséquence, ils sont réfractaires à toute autorité. Après des études élémentaires, beaucoup deviennent soldats, ce qui s'est révélé la meilleure façon de leur trouver un métier.

On terminera par deux articles d'observation sociale, mais à d'autres niveaux : « les Concierges » (74) et « la Claque » (67). Le nom de concierge a remplacé celui de portier, car il sonne mieux. Ce personnage a beaucoup à faire : ouvrir la porte des maisons ou des immeubles, même après minuit, distribuer le courrier et faire le ménage chez les particuliers, contre une rétribution supplémentaire. On lui demande aussi

d'être poli, mais il en donne parfois seulement l'apparence. Il est vrai qu'il n'est pas tenu en très haute estime : « As a class, the concierges in Paris are tolerated rather than either liked or respected. Their office is not a pleasant one, and if they choose they can make themselves uncommonly disagreeable. » L'auteur insiste sur le pouvoir que ce personnage, bien particulier pour des Britanniques, exerce sur les résidents, par exemple le droit qu'il s'arroge de prélever un pourcentage sur les provisions rapportées par les domestiques revenant des courses, évidemment au détriment de leurs maîtres. Et il fait remarquer qu'il est préférable de tolérer ce qui peut l'être, car les disputes avec ces individus sont déplaisantes et ne mènent à rien. Il vaut mieux se les concilier et penser à la coutume des étrennes.

Si les articles sur le théâtre ne sont ni particulièrement originaux ni aussi fournis que ceux d'autres guides, en revanche la description de l'organisation de la Claque, phénomène curieux mais assez mineur, remplit près de quatre colonnes. Elle est étudiée comme une activité à part entière, née en 1820, qui se poursuit, mais sans la même virulence. L'auteur entre dans un luxe de détails qui montre une connaissance intime du sujet. Inutile de les reprendre ici. Il suffira de dire que nous sommes renseignés sur les différentes catégories impliquées dans cette activité, y compris les dames clagues, les divers types d'accords avec les directeurs de théâtres, les comédiens ou les auteurs, la façon dont cela se pratique dans les théâtres et les effets sur les spectateurs et les acteurs.

Ce petit guide comporte, comme on vient de le voir, un bon nombre de notices sur des sujets d'étude sociale, en proportion plus importante que dans les autres guides, ce qui justifie bien l'originalité dont il se réclame. Il ne cherche pas à flatter les goûts du touriste ordinaire, mais à attirer son attention sur des aspects relativement peu connus de la capitale, et surtout il les traite à sa manière. À l'intention des voyageurs sur le continent, Charles Dickens Junior publie aussi, à la fin des années 1870, un éphémère mensuel, *Dickens's Dictionary of Continental Railways*, qui n'arrive pas à se faire une place entre le *Cook Continental* et le *Bradshaw Continental*. Il n'y aura pas d'autre tentative dans ce domaine.

Bibliographie

ACKROYD, Peter. *Charles Dickens*. London : Minerva, 1985.

Dickens's Dictionary of Paris, An Unconventional Handbook. London : Macmillan, [1882, 1885], 1889. [DDP]

Murray, John. *Handbook for Travellers in Northern Italy*. London : Murray, 4th edition, 1852. [NI]

Murray, John. *Handbook for Visitors to Paris*. London : Murray, 1864, 1866, 1867, 1870, 1872, 1874, 1876, 1878, 1879.

Articles sur autres auteurs

L'envers du décor : stratégies de dévoilement dans les deux versions de *Barry Lyndon*, de W. M. Thackeray

Jacqueline FROMONOT
(Université Paris VIII, Saint-Denis)

Le roman de William Makepeace Thackeray intitulé *The Luck of Barry Lyndon, A Romance of the Last Century. By Fitz-Boodle* paraît tout d'abord sous la forme d'un feuilleton dans le *Fraser's Magazine*, de janvier à décembre 1844. Comme l'indique explicitement le titre, l'œuvre s'inscrit dans la tradition romanesque du XVIII^e siècle, tout en remettant en cause la nature proclamée du texte, un manuscrit autobiographique supposément authentique, dont George Savage Fitz-Boodle ne serait que l'éditeur. Or, cette procédure d'attestation met en scène un topos littéraire de déni de fictionnalité, convention utilisée au siècle antérieur par le genre romanesque : elle participe de la quête d'un statut et d'une légitimité qu'une dimension véridique affichée vient garantir. La construction en trompe-l'œil reposerait sur l'existence de mémoires rédigés par un certain Barry Lyndon, auteur dont la réalité est d'ailleurs contestée par la distribution ludique des identités dans le roman. En effet, le nom de l'éditeur, Fitz-Boodle, renvoie à un pseudonyme inventé par Thackeray deux années plus tôt pour signer plusieurs contributions dans le *Fraser's*. Dans ces conditions, figure éditoriale et patronyme fictifs font par contrecoup douter que le mémorialiste éponyme puisse exister. En définitive, ces éléments contradictoires replacent d'emblée l'autobiographie sous le signe classique de la ten-

sion entre réalité et fiction, entre vérité et mensonge romanesques. De surcroît, cette approche duale trouve un écho dans la rhétorique et dans les thématiques de l'œuvre, où le narrateur autodiégétique entend lever le voile sur les secrets, les tromperies et les impostures de sa vie d'aventurier. Dans un geste encore plus radical, il met également au jour les faux-semblants d'une société tout entière, dénonçant un monde réductible à une scène de théâtre. Il s'agit bien de révéler l'envers du décor social, métaphore théâtrale exploitée par Barry Lyndon lui-même, qui explore les coulisses de l'histoire en s'interrogeant sur la « grandeur » de Frédéric II :

[...] and while, for instance, we are at the present moment admiring the 'Great Frederick', as we call him, and his philosophy, and his liberality, and his military genius, I, who have served him, and been, as it were, behind the scenes of which that great spectacle is composed, can only look at it with horror. (4 : 71)

Le texte s'inscrit ainsi dans la tradition pétronienne du « *Totus mundus agit histrionem* » chère à Shakespeare, et qui traverse l'œuvre de Thackeray.

Les stratégies de dévoilement dynamisent la diégèse, puisque le narrateur, Barry Lyndon, entreprend du fond de sa geôle un récit rétrospectif de sa vie, qui vise à démonter la machinerie d'un spectacle universel, dont il a été témoin et auquel il a lui-même souvent contribué. Il en révèle ainsi les différents rouages dans le but d'atteindre la vérité ultime.

Le cadre heuristique est posé à maintes reprises, comme l'attestent le nombre et la variété des formules d'accréditation utilisées. Dès l'incipit, la « vérité » marque l'origine du discours autant que son but : « Truth compels me to assert » (1 : 3), déclaration liminaire qui résonne quelque cent cinquante pages plus loin, en forme de rappel procédural, « Truth compels me to say » (13 : 188). Dans les deux occurrences, le caractère abstrait et monolithique du concept s'exprime par l'emploi de « truth » sans déterminant défini, évocateur d'une « vérité » pure, sans fard ; en outre, la personnification suggère une force qui s'exerce sur un locuteur réduit à la passivité, déchu de la position de sujet. Le dispositif se renforce, dans un récit placé sous le signe solennel et religieux de la confession, où l'expression performative « I confess » rythme bon nombre des assertions de Barry Lyndon, cette conscience pécheresse. À l'initiale, la formule oriente le sens du discours, le contenu sémantique n'arrivant

que sous forme d'objet de la prédication : « I confess [Barryville] was but a small place » (1 : 12). En position médiane, elle est mise en relief par la structure appositive qui l'insère au cœur de l'énoncé : « And I rode away, thinking, I confess, not so much of the kind mother left alone » (2 : 48). Enfin, elle peut clore la déclaration, comme dans « My faults are many, I confess » (17 : 252), où le rejet syntaxique trouve un nouveau site stratégique et contribue à une rhétorique de l'emphase et de l'expressivité. Ce système de déplacements et d'échos marque la prolifération et la dissémination et crée un motif obsessionnel, compréhensible chez ce fils né d'un père catholique renégat et élevé selon la religion protestante, qui pourrait aspirer, au seuil de la mort, à retrouver la pratique confessionnelle de ses ancêtres pour se délivrer d'une certaine culpabilité.

En dépit de cet élan salvateur, le locuteur éprouve de la difficulté à avouer ses péchés, qu'ils soient véniels ou capitaux. Ce malaise explique l'emploi de la prétérition « as, perhaps, I ought not to confess » (1 : 14), précaution oratoire qui permet de livrer l'information tout en marquant la réticence. En fait, le pénitent se dit enfin prêt à assumer les conséquences potentiellement néfastes que ces révélations pourraient avoir sur sa propre image, notamment lorsqu'il évoque l'un de ses nombreux mensonges passés, relatif à son patrimoine, en l'occurrence : « I don't mind confessing that I used to say the jewel had been in my family for several thousand years » (9 : 126). La présence de deux régimes d'énonciation crée ainsi un clivage entre le narrateur, qui se confesse aujourd'hui, et le sujet focalisateur, qui a menti autrefois. Jadis cachée pour manipuler quelque interlocuteur crédule, la vérité est désormais due au lecteur, et l'exigence morale de transparence l'emporte à présent sur le souci de se présenter sous un jour favorable.

Or, cette capacité à dire le vrai sur soi participe d'une stratégie plus ambitieuse : elle forme un socle à partir duquel il devient possible de faire des révélations crédibles sur le monde en général. Ainsi, la dénonciation des hypocrisies propres à la diplomatie se lit au travers de cette exclamation véhémement : « This is one of the lies of the world, this diplomacy! » (8 : 120). Le ton devient parfois personnel et confidentiel, quand cet ancien soldat utilise la formule introductive « I am sorry to say » (5 : 72) pour affirmer que, contrairement à la représentation courante et attendue, la vie militaire est faite de débauche et non de gloire. À cet égard, le narrateur balaie les éventuelles critiques que pourrait susciter sa franchise, par une prolepse aux accents méprisants : « Some prudish persons may affect indignation at the frankness of these confessions,

but Heaven pity them! » (8 : 118). L'adjectif « prudish » évoque l'excès condamnable de moralité, stratégie de disqualification se renforçant de l'utilisation du verbe « affect », qui démasque le caractère factice de protestations provoquées par la description du monde tel qu'il est en vérité. D'ordinaire celées, les parties honteuses de la Création sont exhibées ici avec bravoure, voire par esprit de bravade.

Il est vrai qu'il y aurait matière à choquer, dans ce récit apparemment véridique auquel le narrateur, fort de son expérience passée, confère le pouvoir de conviction propre à l'approche empiriste. Lorsqu'il s'agit d'analyser certaines activités humaines, pratique belliqueuse ou parade amoureuse, l'envers du décorum est révélé sans complaisance, dans toute sa cruidité. La tradition rapproche d'ailleurs volontiers ces deux registres, ce que rappelle dès le chapitre 1 une métaphore filée sur près d'une demi-page, qui permet de contrer toute conception romantique du rapport entre les sexes, comme en atteste cet extrait représentatif :

[The ladies] never begin the attack [...] ; but their young hearts wait like so many fortresses, to be attacked and carried after a proper period of siege — by blockade, or by bribery, or by capitulation, or by fiery escalade. (1 : 18)

Fort de cet avertissement inaugural, le lecteur accède aux coulisses du spectacle où l'aventurier courtise d'abord la riche princesse Ida, puis la comtesse Honoria, Lady Lyndon, qui devient son épouse. On y repère bien sûr les accessoires conventionnels, poèmes et lettres enflammées, galanteries d'usage (13 : 189), mais la monstration des rouages de l'entreprise de séduction révèle par ailleurs la monstruosité du projet, conçu par l'individu qui ne recule devant aucun stratagème, flatterie, subornation, espionnage, intimidation, publication de fausses informations, pour conquérir un bon parti. Sans vergogne, le soupirant justifie son projet matrimonial par l'appât du gain : « Why say love? I wanted the wealth of the lady » (10 : 143). Dans ce dialogue oratoire que l'économie de moyens rend percutant, le roué oppose d'une part le discours social attendu, qui met en avant le sentiment, et d'autre part son propre dessein, purement intéressé. Le cynisme du prédateur s'exprime encore plus clairement dans l'affirmation « It was her estate I made love to » (10 : 150), caractérisée par un raccourci métonymique saisissant.

Selon le même objectif de véridicité, toute dimension romanesque est évacuée du récit de guerre, comme l'indique cet avertissement comminatoire : « I am not going to give any romantic narrative of the seven-

year war » (6 : 101). Il est à cet égard significatif que la bataille de Minden, épisode historique de la guerre de Sept Ans, soit traitée comme une simple anecdote. Le choix d'un point de vue restreint y fait de Lyndon une sorte de précurseur du Fabrice del Dongo stendhalien :

I was two miles off from the cavalry [...] and none of us soldiers of the line knew of what had occurred. [...] I saw no one of higher rank that day than my colonel and a couple of orderly officers riding by in the smoke. (4 : 70)

Hormis la confusion générale propre à cette scène, la pulsion meurtrière individuelle domine, en particulier au moment où Lyndon achève un jeune sous-lieutenant ennemi : « [I] finished off a poor little ensign, so young, slender, and small, that a blow from my pig-tail would have dispatched him » (4 : 69), avant de détrousser sa victime de ses possessions, pièces d'or et friandises. Le caractère inhumain du passage provient de la distorsion entre le contenu sémantique, l'exécution d'un jeune homme sans défense, et le choix du registre, celui de la conversation ordinaire, voire triviale. Volontiers enclin à philosopher, le narrateur conclut d'ailleurs cet épisode sanglant par l'assertion généralisatrice « Such knaves and ruffians do men in war become » (4 : 71), où la formalisation extrême conférée par le rythme de pentamètre iambique permet, là encore, de juguler toute émotion et de privilégier un traitement analytique et détaché de la barbarie humaine.

Les thématiques abordées permettent alors à l'auteur d'élaborer un discours poétique et esthétique qui contrevient au modèle littéraire de référence. En effet, vouloir décrire le monde tel qu'il est équivaut à refuser la *romance* et ses mensonges. En vertu de ce principe, il ne saurait sacrifier la vraisemblance au spectaculaire, en introduisant de façon improbable quelque personnage illustre lors d'une bataille, par exemple :

Were these memoirs not characterized by truth [...], I might easily make myself the hero of some strange and popular adventures, and, after the fashion of novel-writers, introduce my readers to the great characters of this remarkable time. [The romance-writers], if they take a drummer or a dustman for a hero, somehow manage to bring him in contact with the greatest lords and most notorious personages of the empire. (4 : 69-70)

La déclaration métafictionnelle du mémorialiste fictif dessine, en creux, le projet réaliste de ne pas taire la noirceur de la société et de dénoncer ses turpitudes. D'ailleurs, Thackeray reconnaissait lui-même avoir le sens de la laideur et du vice et être obsédé par le souci de les mettre au jour, selon ses propres confidences à un contemporain, John Brown : « He was created [...] with a sense of the ugly, the odd, of the meanly false, of the desperately wicked ; he laid them bare : them under all disguises he hunted to death » (Ray 250). Cette veine trouve une expression aboutie dans *Vanity Fair*, roman sans héros que *Barry Lyndon* annonce à bien des égards.

Toutefois, ce premier récit autobiographique conduit par un narrateur soucieux de lever le voile sur les faces sombres de sa personne et du monde n'aboutit pas à une représentation unifiée et crédible. Il se trouve mis en perspective, repris par une voix subversive qui n'hésite pas à apporter la contradiction au sein du texte. En effet, les réactions de la figure éditoriale, George Savage Fitz-Boodle, créent un second point de vue et instaurent une dualité dans le mode discursif. C'est alors au tour de la vérité révélée par le narrateur d'être dénoncée comme fallacieuse. Saisi lui aussi d'une fureur heuristique, Fitz-Boodle utilise à cette fin plusieurs dispositifs de distanciation critique, dont le caractère intrusif s'affirme au fil des pages.

Certes, cette présence éditoriale s'exprime tout d'abord dans le travail classique de mise en forme du texte, en particulier par la mise en lumière de ses articulations : découpage en chapitres, insertion de titres visiblement neutres et programmatiques, comme « In which Barry takes a near view of military glory » (4 : 62). Ailleurs, l'éditeur s'essaie à la génétique textuelle, en tant que dépositaire de la version manuscrite. Il signale un repentir potentiellement révélateur, là où « my master » a été remplacé par « my captain » (7 : 108), contestant symboliquement l'autorité même de l'auteur. Enfin, Fitz-Boodle explique que les récits de débauche nécessitent l'expurgation, aussi n'offre-t-il qu'une version tronquée du texte matriciel, notamment au chapitre 18. En conséquence de ce geste censorial avoué, il contrevient aux usages de la pratique réelle de l'époque, où l'on ne signalait pas systématiquement ces aménagements.

Or, cet éditeur qui dévoile son rôle actif dans la genèse de l'œuvre définitive intervient aussi de manière moins transparente, notamment lorsqu'il choisit d'intituler les mémoires *The Luck of Barry Lyndon*, formule tendancieuse, car le destin des véritables héros n'est jamais déter-

miné par quelque heureux hasard. On sent alors percer une subjectivité au travers du désaveu, voire du mépris, vis-à-vis de celui que l'éditeur se garde bien de promouvoir au rang des protagonistes d'exception en dévalorisant le sens ultime de son existence. Forme de confirmation de cette condamnation oblique, toute neutralité bienveillante est bannie lorsque Fitz-Boodle entreprend de rectifier l'altération de la vérité dont le narrateur est à ses yeux coupable, au travers de commentaires infra-paginaux prolixes. Dans l'édition utilisée ici, ils sont reproduits en caractères de taille inférieure à ceux du texte principal, disparité typographique qui rappelle la mise en page utilisée initialement dans le *Fraser's Magazine*, où le récit du personnage éponyme se répartit sur deux colonnes tandis que les propos de l'éditeur n'en forment qu'une seule. Détachées du corps du texte, ces adjonctions contrapuntiques contraignent à lire deux lignes mélodiques à la fois et fondent une écriture polyphonique.

Ainsi, depuis sa position privilégiée de lecteur attentif, l'éditeur n'hésite pas à signaler en note, au chapitre 1, la contradiction entre deux descriptions divergentes de la demeure familiale des Barry. En effet, le narrateur la définit successivement comme une mesure puis comme un palais, afin de manipuler l'auditoire : cette forme de navigation à vue est propre à faire douter de sa fiabilité dès les premières pages. Au chapitre 3, Fitz-Boodle radicalise le mouvement de contestation en dénonçant l'imposture de celui qui exerce son regard critique sur chacun, mais reste aveugle à ses manquements personnels :

The Editor of these Memoirs of Barry Lyndon cannot help pointing out here a truth which seems to have escaped the notice of the amiable autobiographer, viz. that there were more than two impostors present at Captain and Mrs Fitz's table, when they and their young guest dined there. (3 : 57)

Le message reste marqué par la précaution oratoire, née du souci de limiter l'intervention. La forme « cannot help pointing out » évoque certes l'impératif catégorique de vérité, qui rappelle de façon ironique l'attitude de l'auteur présumé, mais l'accusation n'est qu'indirecte, puisque le troisième imposteur, Lyndon lui-même, n'est pas explicitement nommé. Néanmoins, quelques chapitres plus loin, l'éditeur abandonne toute réticence à l'occasion d'une mise en garde des lecteurs contre les effets délétères du récit : « Lest any weak mind should be perverted by the above tirade » (9 : 129). Cette posture rappelle que Fitz-

Boodle, tel qu'il apparaît dans divers écrits thackerayens de 1842, est construit en tant qu'homme du monde, que l'expérience acquise constitue en guide. Fort de cette caractérisation, l'éditeur fictif se dissocie enfin explicitement de l'auteur, dont il dénonce la prétendue fiabilité à l'avant-dernier chapitre :

It must be manifest to the observer of human nature that the honourable subject of these Memoirs has never told the truth regarding himself, and, as his career comes to a close, perhaps is less to be relied on than ever. (18 : 278)

Le mode assertif se renforce encore lorsque Fitz-Boodle convoque un confrère censé être l'éditeur du *Fraser's Magazine*, Oliver York, pour le seconder dans sa tâche de dévoilement. Celui-ci entreprend alors un travail de décodage point par point afin de saper les fondements de certaines affirmations du texte initial. Ainsi, la version de l'aventurier selon laquelle Lady Lyndon se verrait privée de son enfant si elle refuse de signer des documents pour son époux, devient un véritable réquisitoire contre un mari cruel à l'occasion d'une expansion révélatrice rédigée par York : « Mr Lyndon maltreated his lady in every possible way, [...] bullied her into signing away her property, [...] and when she complained, threatened to remove her children from her » (17 : 245). Dans le même souci d'exégèse, un travail de désambiguïsation éclaire des formulations vagues, relatives à la nourrice, notamment, dont les charmes ne laissent pas le héros indifférent : « she made me make a fool of myself » (17 : 245). York explicite la nature adultérine de l'anecdote en ces termes : « it would appear that Mr Lyndon [...] was openly unfaithful to [his lady] » (17 : 245).

Omniprésent et polymorphe, le dispositif thackerayen subit un tour d'érou supplémentaire, car dans cette partition désormais écrite pour trois voix, les mélodies tendent à se mêler. En effet, si Fitz-Boodle prend du recul vis-à-vis du personnage, il finit pourtant par s'introduire dans l'espace de la représentation en plaçant son commentaire au sein des mémoires eux-mêmes. À cette occasion, il affirme détenir certains documents à charge, factures émanant de diverses tavernes, reconnaissances de dettes, lettres de femmes (17 : 234), tous qualifiés de scandaleux et de peu édifiants (« unedifying » [17 : 234]), confirmant la réalité d'une vie dissolue que Barry Lyndon n'admet qu'à mots couverts. C'est également l'éditeur qui clôt le manuscrit après la mort de son auteur en livrant la morale du récit dans une conclusion provocatrice en forme

de message ultime : « [...] honesty is *not* the best policy » (19 : 310). On assiste ici plus clairement encore à une mise en scène du parasitage de la voix auctoriale par la voix éditoriale, à un franchissement des limites qui brouille les fonctions d'instances mises en concurrence dans un même site textuel. Thackeray semble avoir poussé la recette de l'éditeur fictif à son paroxysme, d'une part en rendant celui-ci intarissable sur le contenu du récit de son auteur, et d'autre part en utilisant cette figure surprésente pour exploiter la relation dynamique du voilement et du dévoilement.

Or, ce roman original, riche et complexe est retravaillé par Thackeray en 1856, soit douze ans après sa composition initiale. Les remaniements que l'auteur effectue alors ne sauraient être insignifiants, puisqu'ils émanent d'un écrivain parvenu au sommet de son art, et que le succès de *Vanity Fair* a propulsé entre-temps sur le devant de la scène littéraire. Certes, la réorganisation des chapitres peut être attribuée à la parution en un volume, qui n'impose plus les contraintes de la publication en feuilleton. En revanche, modification des titres et surtout suppression de la plupart des commentaires éditoriaux sont révélatrices de l'abandon de la mise sous tutelle du texte initial. Il est dès lors tentant de s'introduire dans les coulisses de la production littéraire thackerayenne pour identifier les raisons de ces repentirs tardifs et leurs conséquences sur ce second roman, considéré par l'écrivain comme achevé, digne de figurer dans un recueil d'œuvres diverses en plusieurs tomes, *Miscellanies : Prose and Verse* (Sanders, *Note on the Text* XXIII).

Désormais intitulé *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq., of the Kingdom of Ireland*, le texte crée un nouvel horizon d'attente, sans toutefois laisser planer le doute sur la fictionnalité d'une œuvre signée par W. M. Thackeray, romancier reconnu. En conséquence de cette reconfiguration, les titres de chapitres sont donnés par le mémorialiste supposé, et passent ainsi de la troisième à la première personne. Par exemple, le titre originel du chapitre 4 « In which the hero makes a false start in the Genteel World » devient « I make a false start in the Genteel World » (3 : 49). En l'absence d'intervention de Fitz-Boodle, le narrateur s'exprime en son nom propre et retrouve ainsi une certaine autonomie de parole.

On peut alors se demander si ce nouveau dispositif vise toujours à saisir la vérité ultime sur l'aventurier, à mettre au jour ses mensonges et ses supercheries, ou si le lecteur doit conclure au caractère indécidable du portrait. Il s'avère qu'un message similaire sous-tend chacune

des deux versions, mais que la seconde, celle de 1856, construit cette clé de lecture de manière diffuse, souvent implicite. Thackeray semble avoir appliqué la théorie du rasoir d'Occam en jugeant inutile de multiplier les preuves de l'immoralité de son personnage : leur présence au sein même de la diégèse rend superflu l'interventionnisme zélé de toute autorité extérieure. L'adoption de ce principe d'économie modifie en revanche la réception de l'œuvre, car c'est à présent au lectorat qu'échoit l'activité interprétative, la mise au jour de l'envers du décor, le repérage des multiples contradictions, exagérations et silences du récit.

De nombreux indices textuels permettent de saisir la duplicité du personnage éponyme, que Thackeray caractérise en s'appuyant notamment sur la tradition du roman picaresque. Ses héros peu vertueux qui parcourent le monde en vivant d'expédients se retrouvent en Barry Lyndon, avatar de ce modèle en qualité de roué notoire, mercenaire cynique, meurtrier, joueur professionnel malhonnête, arriviste et chasseur de dot éhonté. L'intertextualité est renforcée dans le récit même par bon nombre de personnages, qui définissent le protagoniste en ces termes : « impostor [...] schemer, deceive » (3 : 60), « sly rogue » (5 : 82), « DESERTER » (5 : 83), « adventurer » (13 : 180), « the most crafty and treacherous monster under the sun » (19 : 304), « shameless Irish adventurer » (13 : 190), « insolent Irish upstart » (18 : 271). Il est clair que Thackeray exploite ici la productivité sémantique des stéréotypes en faisant du personnage éponyme un Irlandais. Caricaturés dans *Punch*, par exemple, les membres de cette nation voisine apparaissent souvent sous des traits simiesques, symbole de l'infériorité d'un peuple mû exclusivement par ses instincts, et l'on n'hésite pas à les comparer à des enfants, irrationnels, impulsifs, dotés en outre d'une grande imagination qui les prédispose à l'affabulation. Conforme à cet imaginaire collectif, Barry Lyndon hérite à la fois d'un tempérament irascible et d'une nature duplice. D'ailleurs, le texte se fait l'écho de ce second travers, grâce aux propos sentencieux... de l'intéressé lui-même, emporté par une verve auto-accusatrice : « [...] the Irish gentry tells more fibs than their downright neighbours across the water [...] » (14 : 200). Au passage, le mémorialiste n'épargne pas les Britanniques, ce qui inclut Thackeray parmi les adeptes du mensonge. Ainsi prévenu que ni le narrateur, ni l'auteur ne saurait être authentiquement fiables, le lecteur est mis en possession du code de lecture qui l'enjoint à la vigilance, voire à la méfiance, face à un récit où la focalisation s'avère restreinte par le recours à la première personne.

Sans détachement vis-à-vis du comportement mercenaire dont il fait preuve dans ses choix matrimoniaux, le narrateur utilise une logique pervertie et fallacieuse pour protester de son honnêteté, s'attribuant cette vertu au nom de la franchise avec laquelle il avoue ses forfaits : « Few men are so honest as I am, for few will own their real motives » (13 : 188). Aussi peu rigoureux que crédible, le personnage fait en outre preuve de crédulité, défaut national sur lequel l'extrait cité plus haut met aussi l'accent, si l'on en considère à présent l'intégralité : « If the Irish gentry tells more fibs than their downright neighbours across the water, on the other hand they believe more » (14 : 200). Peu au fait des réalités du monde, le jeune Barry est en effet incapable de soupçonner un mariage d'intérêt entre sa cousine Nora et le capitaine Quin. Il se trouve alors précipité dans une parodie de duel, à l'issue duquel il est persuadé d'avoir tué son rival, manipulation qui le force à l'exil. Devenu adulte, il fait preuve d'un aveuglement similaire à l'égard de son épouse, qui réussit à déjouer sa surveillance et le fait emprisonner pour dettes. Tous ces stratagèmes fallacieux dévoilent les limites de celui qui prétend maîtriser le monde des apparences.

Finalement, le mémorialiste perd jusqu'au contrôle du régime d'écriture de sa biographie, lorsqu'il accumule les protestations de sincérité, multiples, quasi obsessionnelles, qui finissent par engager à la méfiance. En conditions normales d'échange, ces dispositifs discursifs s'avèreraient en effet superflus, car à elle seule, « notre parole, c'est notre engagement », pour reprendre la formule de John Austin, « Our word is our bond » (*How to Do Things with Words* 1 : 10). Nul besoin de convoquer sans cesse la vérité comme le fait le narrateur, car cette procédure d'attestation équivaut à une suraffirmation, redondante et partant, suspecte. Cette pratique demeure l'apanage de celui qui tend à dévaloriser la parole et à compenser une absence de fondement dans le réel.

En d'autres termes, la dimension fallacieuse du récit se lit désormais au travers d'une multiplicité d'indices, disposés dans les mailles d'un texte que Thackeray a rendu plus moderne en le débarrassant des conventions du XVIII^e siècle.

Le texte de 1844 semble devoir être considéré comme une simple ébauche, en accord avec l'auteur, qui se disait insatisfait de ce feuillet rédigé à grand peine. D'ailleurs, si cette première version reste disponible aux Presses Universitaires de New York (Sanders, *Note on the Text* XXIII), c'est chez Oxford University Press qu'est publiée l'édition la

plus courante, fondée sur les travaux de George Saintsbury, qui datent de 1908. Le roman de 1856 y est complété par les commentaires de Fitz-Boodle, encadrés par des crochets qui signalent leur suppression ultérieure. Il s'agit donc là d'un texte hybride, troisième version, en quelque sorte, qui synthétise les deux gestes successifs du romancier, où les crochets prennent peut-être valeur de symbole : ils matérialisent la séparation entre l'avant-scène, sphère du discours auctorial, et les coulisses, lieu d'où s'exprime l'éditeur. Thackeray n'a bien sûr pas pu prévoir un tel dispositif textuel, qui vient pourtant souligner encore davantage le sens indéniable de la dramaturgie du romancier de génie.

Bibliographie

- AUSTIN, John. *How To Do Things With Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955.* (1962). Second Edition. Edited by J. O. Urmson and M. Sbisà. New York and Oxford : Oxford UP, 1976.
- RAY, N. Gordon. « *Vanity Fair* : One Version of the Novelist's Responsibility ». *The Victorian Novel : Modern Essays in Criticism.* Ian Watt (ed.). Oxford : Oxford UP, 1976. [248-265]
- SANDERS, Andrew. Introduction and Notes to *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* de W. M. Thackeray. Oxford : Oxford UP, 1984. [VII-XXXII]
- THACKERAY, William Makepeace. *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* (1856). Edited with an Introduction and Notes by Andrew Sanders. Oxford : Oxford UP, 1984.

De Gateshead à Lowood : les métamorphoses d'un tabouret

Claire BAZIN

(Université de Paris X)

C'est sur deux scènes initiales ou initiatiques que j'ai choisi de travailler : les débuts de Jane Eyre à Gateshead et à Lowood. Ces deux séquences peuvent se lire comme des moments féconds — selon la terminologie lacanienne — dans la vie psychique de Jane, à la fois sujet et objet de la narration, l'instance énonciatrice se dissociant de l'instance actrice, « mature utterance » s'opposant à « immature experience ». « Rage is recollected in tranquillity » : « now at the distance of — I will not say how many years » (*JE* 47). Jane l'orpheline se rebelle contre la tyrannie et l'injustice du « faux-frère » et reçoit le châtement : enfermée dans la chambre rouge, espace clos et claustrophobe — enclosure — où elle se retrouve seule dans un terrifiant face à face avec elle-même, où surgissent les fantômes du passé et une vision de l'Enfer, dans un espace qui se déforme sous l'effet de la peur : Jane est en proie à une véritable crise de folie. Le miroir lui renvoie une image schizoïde, alors que les meubles de la chambre deviennent autant d'ennemis, condamnant l'enfant à chercher refuge sur le tabouret (d'où le choix de mon titre) seul point fixe, stable, dans un réel vacillant. À Lowood au contraire, Jane se retrouve exposée, exhibée devant la classe entière par Brocklehurst, figure de Grand Inquisiteur ou d'Ogre dévorateur, qui lui impose l'étiquette infamante de menteuse, interdisant aux autres de l'approcher, sous peine de contamination. Le « piédestal d'infamie », où Jane,

debout, a peine à contrôler l'hystérie, va cependant se transformer en trône : Jane, tel le Christ en croix, sortira vainqueur de l'épreuve.

À travers ces deux scènes d'enfance, où le « crime » de la rébellion vaut à la coupable deux châtiments exemplaires, se dessine le destin de l'héroïne qui s'articule autour de la fonction bivalente et antagonique du tabouret, celui de la chambre rouge se muant en trône de gloire comme pour démentir l'inexorabilité du destin et faire exploser les limites imposées par la définition restrictive. Jane se redresse pour affronter et vaincre les obstacles. Les deux châtiments envisagés sont induits par le « crime » initial qui n'en est pas un. L'intitulé est donc, dans le cadre de cette étude, un abus de langage. Le péché de Jane est avant tout d'ordre social :

Jane Eyre connaît dans son enfance le malheur de n'avoir pas de place : malheur dont elle continuera de faire l'épreuve dans sa vie d'adulte. [...] Orpheline de bonne famille recueillie par sa tante, elle n'avait pas sa place ni parmi les enfants de maître, ni parmi les domestiques. Aussi connut-elle d'emblée, comme le vilain petit canard d'Andersen, le flottement identitaire de qui ne ressemble à personne, la solitude de l'intrus dans sa propre maison, et l'infériorité des boucs émissaires, condamnés à « l'humiliation et au doute ». Exclue et répudiée¹...

Les deux scènes posent le problème de la relation de soi à soi et de soi à l'autre en termes de configuration spatiale, chaque maison, chaque pièce, contribuant à la construction — le *Bildung* — ou à la déconstruction du Je : « the elaborate system of spacial relations captures the intricacies of Jane's fragile position between urgent inner needs and looming external threats². » Si le premier « crime » est subi, le second, qui en découle et l'accentue, est le fait délibéré de Jane ; l'enfant pauvre et laide (ce qu'on ne lui pardonne pas) — : « I was no sanguine, brilliant, careless, exacting, handsome, romping child » (*JE* 47) — se rebelle contre la tyrannie de l'ordre patriarcal incarné par le jeune John Reed — Master Reed — et dont elle dépend : « you are a dependant, mamma says » (*JE* 42). Rébellion qui la conduit dans l'antichambre de l'Enfer — Gateshell — située, comme le grenier de Thornfield — « The mouth of Hell » — (*JE* 322) *en haut* de la demeure, chaque ascension vers les

1. Nathalie Heinich, *États de Femme : L'identité féminine dans la fiction occidentale* (Paris : Gallimard, 1996) 11.

2. Karen Chase, *Eros and Psyche, The Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, George Eliot* (New York and London : Methuen, 1984) 85.

« regions upstairs » étant de véritables descentes aux Enfers, inversant la théorie bachelardienne, qui oppose la rationalité du toit à l'irrationalité de la cave.

Dans la chambre rouge, « red ou Reed room » Jane subit un séisme psychologique. Le danger de l'enfermement — le roman repose sur une alternance des schèmes antagoniques d'enfermement (*enclosure*) et d'exposition (*exposure*) — est aussi, mais pas plus, grave que son antithèse : « The self exposed is as vulnerable as the self confined¹ ». L'évasion de la chambre rouge ne la mène qu'à l'invasion de son espace intime. En un mot, Jane tombe de Gateshead en Lowood. John Reed, le brutal, anticipe le personnage de Brocklehurst, le glacial, qui, lui, articule le lien entre les deux séquences, puisqu'il permet à Jane de quitter Gateshead sur une déclaration : « Vindication of the Rights of a girl » qu'il catalyse et dont l'extrême franchise transgresse tous les codes victoriens, « You are bad ; hard-hearted. You are deceitful » (*JE* 69), tout en soulignant proleptiquement l'ironie du second châtement : Jane sera injustement condamnée pour le péché dont elle est justement le moins coupable, le mensonge. Dans cette déclaration-accusation à la tante médusée, où elle se fait le porte-parole d'un Uncle Reed défenseur des opprimés, Jane, emblème de la passion, s'embrase ou « s'ignifie » : « a ridge of lighted heath, alive, glancing, devouring » (*JE* 69) et la narratrice, consciente de l'inadéquation ou des déficiences du langage — « No language can describe » (*JE* 99) — a recours aux images. « La menace du feu destructeur qui s'actualise à la fin avec l'incendie (provoqué par une Bertha “vampiromane”) pèse en fait sur tout le roman² ». À Lowood, Brocklehurst reprend à son compte les dénonciations de Mrs Reed dont il cautionne les valeurs sociales. À moins que la punition infligée à Jane ne soit une réponse personnelle et dilatoire à ce qu'il juge blasphématoire dans l'exégèse biblique qu'il soumet à l'enfant lors de sa première visite à Gateshead. Jane, qui juge les Psaumes ennuyeux, trahit Dieu, le Dieu de Brocklehurst, le Père Sévère de l'Ancien Testament.

Les deux scènes s'inscrivent donc sous le signe de la crise, la première pouvant se lire comme une alternance paranoïa/schizophrénie et se résolvant dans un évanouissement, alors qu'à Lowood, Jane, grâce à la main tendue d'Helen Burns, sort grandie et vainqueur de l'épreuve.

1. Chase 63.

2. Bernadette Bertrandias, « Les Images de l'eau et du feu dans les romans de Charlotte Brontë » 41.

1 Châtiments et Crime

Le tout début du roman consacre l'exclusion de Jane, ne serait-ce que par la syntaxe, qui fait surgir un « Me », comme rejeté, en tête de phrase : « Me, she had dispensed from joining the group » (*JE* 39) et opposé au reste du groupe, les enfants chéris de Mrs Reed. Derrière la tradition du roman du dix-neuvième « à la Dickens », se lit le conte de fées : Jane est une Cendrillon, orpheline, rejetée par une marâtre et trouvant refuge dans les livres, emblème du savoir, qu'elle manie comme arme métaphorique : « you are like a slave-driver — you are like the Roman emperors! » (*JE* 43) contre l'ennemi, pour sa part plus littéral : « the volume was flung, it hit me » (*JE* 42). Les *Bewick Birds*, outre leur influence sur la création artistique ultérieure de Jane, offrent un corrélat objectif de son propre paysage mental et une représentation proleptique de sa destinée : « the black, horned thing seated aloof on a rock » (*JE* 40). Interrompue dans son plaisir solitaire par John Reed, Jane se rebelle et subit le châtement de sa mutinerie : « a moment's mutiny had already rendered me liable to strange penalties » (*JE* 44). Jane est châtiée de sa témérité — « This girl who might be one of God's own lambs » (*JE*, 98), n'est qu'une brebis égarée, « black sheep ». À Gateshead, objet passif que la colère invalide, Jane « is borne upstairs », puis « thrust on a stool » (*JE* 44), comme pour une répétition de la scène à Lowood, où elle est, cette fois « mounted aloft » (*JE* 98).

L'espace clos et clausttral de la chambre au rouge hypnotique, où chaque objet, minutieusement décrit par la narratrice « with a languid fulness of detail¹ » se déforme en une « the female inner space », « womb » ou « tomb », où Jane va subir le rite de passage douloureux mais nécessaire à la construction de soi — le *Bildung* — : « Dans tout rituel d'initiation se présente une épreuve qui est le passage par une chambre secrète qui symbolise le lieu de la mort du vieil homme et de la naissance de l'homme nouveau². » L'enfant Jane doit donner naissance à une nouvelle Jane, d'où, peut-être, l'homophonie signifiante du « I was borne upstairs » (*JE* 43). L'expérience est traumatique — la chambre étant un espace dangereux où la raison de l'enfant vacille. Dans une première phase, le réel se métaphorise négativement : le lit, lieu de vie ou de mort, cercueil ou tabernacle, se dresse comme la sta-

1. John Maynard, *Charlotte Brontë and Sexuality* (Cambridge : CUP, 1984) 101.

2. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles* (Paris : Laffont, 1969) 223-224.

tue du Commandeur. Matelas et oreillers entassés sont autant de fantômes : le lieu entier est euphémisation du sépulcre. L'espace est magnifié, grandi, accentué, — « scarcely less prominent » — les serrures surverrouillées — « no jail was ever more secure » — Jane, telle une Alice au pays des morts, est rapetissée (« a tiny imp ») écrasée, dans ce monde de géants devenus autant d'ennemis, d'autant que la richesse du mobilier — « massive pillars of mahogany » renvoie Jane à sa pauvreté et à sa dépendance. La pièce entière est le miroir de la peur grandissante de l'enfant et subit un processus de spécularisation : armoire, fenêtre et miroir renvoient tous à Jane des images anxiogènes, que sa psyché tourmentée est déjà prête à recevoir : « prepared as my mind was for horror » (*JE* 49). La solitude tant recherchée s'inverse en menace, d'abord interrompue par le surgissement éventuel du fantôme de l'oncle Reed, figure à la fois souhaitée et redoutée — « This idea, consolatory in theory, I felt would be terrible if realized » (*JE* 48) : « The incident furnishes a paradigm of the novel's imaginative movement : the pressure of Jane's situation summons forth a character (who) incites new demands, poses new problems or incites new terrors¹ » et par sa propre image déformée dans le miroir, symbole du symbolisme, qui manque sa fonction lacanienne et déforme le Je. Il y a dysfonctionnement du processus d'identification. « A mirror is also a sort of chamber, (chambre abymée, gigo-gonisée) a mysterious enclosure in which images of the self are trapped like divers parchments² », qui renvoie à Jane une terrifiante image d'elle-même : « a real spirit », oxymore sur lequel trébuche encore un réel de plus en plus menaçant, baigné des superstitions qui émaillent la vie et l'œuvre des Brontë. Le « half-fairy half-imp » traduit parfaitement l'expérience de dissociation schizophrénique d'une Jane qui craint de ne pouvoir jamais entrer dans une relation humaine « normale » : « All said I was wicked, and perhaps I might be so » (*JE* 48), déclaration reprise plus tard par le doute qui la ronge : « Am I a monster ? » (293). Le moi, vu comme autre impensable — « alien », « discord », « interloper », n'est pas reconnu. La réflexion scindée, image hybride d'un Je fragmenté, en révèle les deux aspects antagoniques dans une sorte de raccourci manichéen. Jane voit rouge ; elle est, selon ses propres dires, « beyond herself » ou « out of herself » (*JE* 44), empruntant à une langue étrangère,

1. Chase 72.

2. S. Gilbert & S. Gubar, *The Mad Woman in the Attic* (New Haven : Yale University Press, 1979) 341.

« as the French would say », le diagnostic de son état. Le visage de Jane est, comme le dit Catherine Lanone, « dérive vers un ailleurs ».

À la solitude de la chambre rouge, s'oppose la multitude de la salle de classe. Le tête-à-tête devient tête-à-plusieurs. Lowood est le tribunal dont Brocklehurst est le président — « the dread judge » (*JE* 97). Si Brocklehurst a permis à Jane de quitter Gateshead, le changement n'est guère pour le meilleur. Jane, la Cendrillon au sein — ou hors sein — de la famille Reed, est le petit Chaperon Rouge d'un Brocklehurst devenu loup : « What a face he had [...] what a great nose! and what a mouth! and what large, prominent teeth! » (*JE* 64), qui emmène l'agneau, ou le « black sheep », dans un grand méchant bois pour la faire dévorer — des yeux — par ses autres ouailles : « I felt their eyes directed like burning glasses » (*JE* 98). Si le miroir de la chambre rouge était déformateur du Je, les yeux-miroirs sont tout aussi dangereux : « the stare of others are physical assaults¹ » violant ou volant un Je mis à vif : « my scorched skin », qui anticipe l'immolation finale de la folle sur son toit brûlant. Exposée à la vindicte publique, Jane est aussi vulnérable que dans la chambre rouge : « the absence of barriers leads to a contrary, but no less pressing, crisis : the self stripped of any protective carapace, defenceless before nature and human society². » De deux maux, il n'en est pas de moindre. Brocklehurst, le grand méchant loup, est aussi une colonne phallique et marmoréenne : « — a black pillar! — such, at least, appeared to me, at first sight, the straight, narrow, sable-clad shape standing erect on the rug; the grim face at the top was like a carved mask, placed above the shaft by way of capital » (*JE* 63). Epitome du surmoi victorien, hypocrite qui s'abrite derrière sa religion, Brocklehurst est un pilier de cette société, qui ne demande qu'à croire Mrs Reed, qualifiée de « pious charitable lady » (*JE* 99), qualités dont elle est précisément dépourvue. Si, au travers des portraits de ces deux personnages, l'ironie de la narratrice et, derrière elle, le ressentiment de son auteur, sont à leur comble, « It must be admitted that Brocklehurst is hardly a psychologically convincing creation »³. Mais dans cette caricature de puritain victorien, que l'on retrouve sous les traits plus comiques du Joseph de *Wuthering Heights*, Charlotte Brontë ne dénonce pas tant son calvinisme, si outrancier soit-il, que son manque des vertus évangéliques les plus élémentaires : « This would-be exponent of the religion of the heart, who upbraids a child

1. Chase 63.

2. Chase 63.

3. Marianne Thormählen, *The Brontës and Religion* (Cambridge : CUP, 1999) 183.

(Jane) for possessing a 'heart of stone' (*JE* 65), himself has no heart at all¹. » Aux questions sur l'Enfer qu'il faut éviter, Jane répond par un bon sens que cautionne la narratrice et qui ne peut que faire sourire, Brocklehurst mis à part : « keep in good health and not die » (*JE* 64). Soigneusement prévenu contre Jane, Brocklehurst n'a plus qu'à mettre en pratique son credo victorien : « punish her body to save her soul », écho direct de la maxime « spare the rod and spoil the child » affichée sur la théière de Miss Branwell à Haworth. L'apostrophe au reste de la classe, dont il lui faut la caution, sous forme de relatifs interrogatifs : « Who would think that the Evil One had already found a servant and agent in her ? » actualise les propres craintes de Jane dans la chambre rouge : dans le discours de Brocklehurst, la fée (« half-fairy ») s'abolit, pour laisser place au mauvais génie (« half-imp »). Ces questions rhétoriques deviennent vite des ordres cumulatifs : « you must be on your guard against her ; you must shun her example » (*JE* 98), qui culminent en une accusation qui rejette, cette fois, l'intruse en fin de phrase, l'enfermant entre tirets — « this girl » — dans un déterminisme négatif, définissant irrémédiablement une identité qu'elle recherche. Comme le dirait Oscar Wilde : « from a label there is no escape ». D'autant que Brocklehurst lui-même met en doute les propriétés curatives de Lowood dans le cas d'un sujet aussi gravement atteint : « if, indeed, such salvation be possible » (*JE* 98). Il prévient aussi contre les dangers de la contamination dans un discours qui anticipe celui de Rochester : « That demon's vicinage is poisoned » (*JE* 328), craignant que son agneau ne tombe dans la gueule du loup : « I should have been a careless shepherd if I had left my lamb — my pet lamb — so near a wolf's den, unguarded » (*JE* 245). Brocklehurst applique le seul châtiment qu'il connaisse : l'exposition publique : « Fetch that stool », dont la durée devrait être garante d'efficacité : « Let her stand half an hour longer on that stool » (*JE* 98).

2 Une histoire de tabourets

Lorsque Mrs Reed condamne Jane à la chambre rouge, les deux servantes la poussent sur un tabouret : « had thrust me upon a stool » (*JE* 44) que son instinct l'incite à quitter immédiatement : « my impulse was to rise from it like a spring », redoutant le piège. Bessie menace de la ligoter, comme le fera plus tard Rochester avec Bertha, « the night/

1. Thormählen 184.

mare » : « Grace Poole gave him a cord, and he pinioned them (her arms) behind her » (*JE* 321). Jane, « the bad cat, the rat, the bad animal » (*JE* 41; 43), est une Bertha en herbe, qu'il faut dompter comme la folle dans le grenier. La scène évoque les flagellations de la pornographie victorienne : « Whipping girls to subdue the unruly flesh and the rebellious spirit was a routine punishment for the Victorians, as well as a potent sexual fantasy¹. » Le motif sera réitéré à Lowood lorsque Helen Burns est fouettée par l'onomatopéique Miss Scatcherd. De même, que dire de Brocklehurst qui ordonne que soient coupés les cheveux « exubérants » des fillettes « to mortify the lusts of the flesh » ? (*JE* 98). Karen Chase fait à juste titre remarquer que ce sont les femmes qui punissent leurs consœurs dans cet univers où elles ne sont que les exécutrices des ordres d'une tyrannie patriarcale ou, comme dans le cas de Mrs Reed, les esclaves des désirs d'un fils abusivement chéri. Au premier mouvement de rejet du tabouret-piège, succède une appropriation graduelle de l'objet, marquée et soutenue par le possessif « my » (*JE* 46) : « My seat was a low ottoman near the marble chimney piece » où Jane, le bouc émissaire — « the scapegoat of the nursery » (*JE* 47), la tête de Turc (que pourrait suggérer le choix de « ottoman ») est clouée et retrouve sa place de Cendrillon, près de la cheminée où il n'y a plus de feu : « This room was chill, because it seldom had a fire » (*JE* 45). Osant pourtant quitter son siège, Jane se trouve confrontée à des visions encore plus anxigènes que les premières : l'espace s'abîme/s'abyme dans le miroir abyssal : « the depth it revealed ». Profondeur creuse, « bottomless pit » dira Brocklehurst pour décrire l'Enfer, tombale, où le réel métaphorisé intensifie sa menace dans le reflet : « colder and darker ». « Les miroirs — dit Cocteau — sont des portes par où va et vient la mort ». Le miroir est pourtant inévitable : « I had to cross » — et, à la peur de Jane, se mêle l'attrance de la profondeur, du vide et du mystère. La vision de soi en autre inconnu — « alien » — renvoie Jane à son tabouret, antidote du miroir : « I returned to my stool », devenu refuge, seul point d'ancrage solide dans un réel vacillant et déformé, qui garde sa fonction initiale, et permet à l'enfant de rationaliser sa situation et d'en conclure à l'injustice : « 'Unjust! — unjust' said my reason » (*JE* 47).

Issu du même « crime » — Jane est toujours pauvre, laide et rebelle — le second châtement à Lowood semble une réitération du premier. Là encore, elle est passive : « I was placed there », « mounted aloft », par

1. Elaine Showalter, *A Literature of their Own* (London : Virago Press, 1978) 116.

des agents cette fois indéterminés : « by whom, I don't know », et subit l'ignominie de l'exposition : « I, who had said I could not bear the shame of standing on my natural feet in the middle of the room, was now exposed to general view on a pedestal of infamy » (*JE* 99). Le tabouret devient échaffaud, l'analogie implicite renvoyant aux « gallows » des *Bewick Birds*. Mais si la scène est reprise de la chambre rouge, elle en est aussi l'inverse : contrairement au « low ottoman » où Jane est condamnée à rester assise par la volonté déléguée, émissaire, des servantes, puis par la sienne propre, elle est ici placée sur un tabouret très haut, éloignée du groupe par un déictique infâmant — « that stool » —, qui subit cependant une oxymorisation salvatrice : « pedestal of infamy ». L'exposition honnie se transforme en victoire bénie. L'humiliation le cède devant la dignité recouvrée, grâce, en partie, à la position debout, impossible dans la chambre rouge. De passive, Jane devient active : « (I) lifted up my head and took a firm stand on the stool », se sert du tabouret comme d'un support à sa dignité retrouvée et relève le défi : la condamnation s'inverse en victoire : « (Jane) has to negotiate some kind of personal balance (to become) agent not victim [...] at the heart of her inner and outer struggles lies her refusal to allow her own victimisation¹. » L'équilibre — « personal balance » — est aussi littéral que métaphorique : « firm stand ». D'ennemi ou de refuge, le tabouret devient trône. Tout se passe comme si le négatif du « easy-chair [...] looking like a pale throne » de la chambre rouge se développait, prenait chair. À la schizophrénie/paranoïa qui se clôt sur un évanouissement, une autre « petite mort », seule issue possible à la crise, succède une hystérie vite jugulée : « I mastered the rising hysteria », autre crime dont Jane avait été accusée à Gateshead : « a picture of passion ». Le détachement est là, dans l'analyse quasi simultanée des symptômes cliniques : « I began to study the palsy of my nerves », mais aussi l'annonce de la victoire : Jane en César — « to feel the Rubicon was passed » — s'apprête à soutenir l'assaut.

3 Sortie de la crise

La crise de folie — « incredulous of my sanity » (*JE* 44) coïncidant avec l'enfermement dans la chambre rouge se termine par un évanouissement, un mime de la raideur cadavérique : « cold as stone », la mort par

1. Pauline Nestor, *Charlotte Brontë* (Basingstoke and London : Macmillan, 1987) 51.

anorexie restant hypothétique : « unconsciousness closed the scene » —, qui tire le rideau sur une scène dont les répercussions ne cesseront de jouer dans la vie ultérieure de Jane : « I lost consciousness for the second time — only the second time in my life » (*JE* 312) dira Jane après la visite nocturne de Bertha. Le réel métaphorisé, puis spécularisé, catalyseur de visions hallucinatoires, s'abolit, se dissout et Jane sombre dans le vide ouvert par le creux visionnaire. Les deux scènes d'évanouissement sont induites par des visions de l'au-delà ou par ce qu'elle croit être du surnaturel : le monde des vampires et des spectres : « the foul German spectre — the vampire » (*JE* 312). S'il permet d'échapper au réel, l'évanouissement est aussi accomplissement du rite de passage, précédé par une description que l'on peut, avec Maynard, analyser en termes sexuels : « My heart beat thick, my head grew hot ; a sound filled my ears (... I was oppressed, suffocated) », et qui traduit la difficulté du passage à la maturité que Jane refuse, implorant, symboliquement, qu'on la remette dans la nursery, où elle passera des semaines avant de quitter Gateshead. L'esclave rebelle doit donner naissance à une nouvelle Jane : « It's the end of the tomboy », soumise à ses geôlières : « Fainting is the point of physical submission¹. » « The narrative, together with the girl-child will grow from revolted marginality to quiescent socialisation² ». Le passage de la chambre rouge n'est pas sans évoquer le séjour de Catherine Earnshaw à Thrushcross Grange : les deux « incarcérations » servant à faire passer Catherine et Jane de l'état d'enfants sauvages à l'état de jeunes femmes dont on prend soin — en récompense de la soumission — : « lifting me up and supporting me in a sitting posture, and that more tenderly than I had ever been raised or upheld before » (*JE* 51). « (Jane) has become the delicate female sexual object³. »

À Lowood, la sortie de la crise est moins solitaire. Si Jane parvient d'abord seule à dominer la passion — l'étymologie renvoie cette fois une image de Jane en Christ crucifié — elle est aussi aidée par Helen Burns, figure angélique dont le nom renferme un sémantisme antagonique : elle est l'eau (« ruisseau » en écossais) et le feu (« she burns with consumption ») et Jane, frappée de honte in/fantile : — « no language can describe » — rendant impossible la mise en mots, a recours aux

1. Eva Figes, *Sex and Subterfuge, Women Writers to 1850* (Basingstoke and London : Macmillan, 1982) 129.

2. Penny Boumelha, *Charlotte Brontë, Key Women Writers* (Hemel Hempstead : Harvester Wheatsheaf, 1990) 60.

3. Figes 129.

images qui parlent pour elle. Les symptômes physiques du malaise, qui rappellent ceux de la chambre rouge — « stifling my breath and constricting my throat » — disparaissent devant les yeux de Helen Burns, qui, loin de détourner le regard comme ces « female Brocklehurst », risibles en dépit de la situation, transmet à Jane la force de surmonter la crise : « bore me up », « imparted strength ». Les yeux de braise du reste de la classe s'éteignent devant la lumière divine dont Helen est porteuse. L'Enfer s'éclipse devant le Paradis que lui promet Helen dans un sourire aussi éloquent que son regard. Helen est l'ange libérateur, qui vient sauver la victime de l'échaffaud et fait de la martyre un héros. En levant les yeux vers Jane, elle permet à celle-ci de relever la tête et d'asseoir sa position debout : « I took a firm stand on my stool » qui, de croix, devient trône et Jane retrouve la parole en recouvrant sa dignité humaine : les « extraordinary sensations » se substituent aux indescriptibles sensations précédentes : « What my sensations were no language can describe ». Le Je se reconstruit, redevient sujet, se réinsère dans la relation humaine : « the end of the book (is) not the rage of the Romantic radical who wants justice, but the rage of the outsider who just wants to get in¹. » La vaincue devient vainqueur quand l'infâmie le cède au piédestal : « le trône, le piédestal ont la fonction universelle de *support* de la gloire ou de manifestation de la grandeur humaine et divine². » Contrairement à Helen, prête à tendre l'autre joue dans sa sainteté excessive, jamais Jane ne sera à genoux. Helen aide à l'initiation de Jane, mais la voie qu'elle offre est sans issue : a dead end.

Ces deux scènes illustrent deux états/étapes de la vie de Jane où elle présente des versions d'elle-même qu'il lui faudra désavouer comme autant d'alternatives impossibles : « Jane has to learn how not to be³ » : ni Helen, ni Bertha, les deux emblèmes de la passion dans son sémantisme double. L'ontologique s'articule sur le géographique, chaque nouvelle demeure contribuant à la construction du soi. La chambre rouge, sorte de garde-folle, a fonction cathartique : vaincue par la peur et la culpabilité, la rage de Jane s'y épuise. Jane ne doit plus être « *out of herself* » mais « *with herself as herself* », pour un Je installé en soi dans l'harmonie et l'équilibre enfin trouvés.

1. Judith Weissman, *Half Savage and Hardy and Free : Women and Rural Radicalism in the Nineteenth — Century Novel* (Middletown : Wesleyan UP, 1987) 84.

2. Chevalier et Gheerbrant 977.

3. Penny Boumelha 76.

Bibliographie

- BERTRANDIAS, Bernadette. « Les images de l'eau et du feu dans les romans de Charlotte Brontë ». *Centre du Romantisme Anglais*. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1974, 29-47.
- « La Porte secrète de l'Enfer : *Jane Eyre* ou l'aporie du *Pilgrim's Progress* ». *Cahiers Victoriens et Edouardiens* 55 (avril 2002) : 157-169.
- BOUMELHA, Penny. *Charlotte Brontë*. « Key Women Writers ». Hemel Hempstead : Harvester, 1990.
- CHASE, Karen. *Eros and Psyche*. Methuen, New York and London, 1984.
- CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris : Laffont, 1969.
- FIGES, Eva. *Sex and Subterfuge, Women Writers to 1850*. London and Basingstoke : Macmillan, 1982.
- GILBERT, Sandra & Susan Gubar. *The Mad Woman in the Attic*. New Haven : Yale UP, 1979.
- HEINRICH, Nathalie. *Etats de Femme l'identité féminine dans la fiction occidentale*. Paris : Gallimard, 1996.
- MAYNARD, John. *Charlotte Brontë and Sexuality*. Cambridge : CUP, 1984.
- NESTOR, Pauline. *Charlotte Brontë*. Basingstoke and London : Macmillan, 1987.
- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their Own*. London : Virago, 1978.
- THORMÄHLEN, Marianne. *The Brontës and Religion*. Cambridge : Cambridge UP, 1999.
- WEISSMAN, Judith. *Half Savage and Hardy and Free : Women and Rural Radicalism in Nineteenth-century Novel*. Middleton, Conn. : Wesleyan UP, 1987.

Tempus tacendi, tempus loquendi

Les conférences de 1851 de John Henry Newman

Jacqueline CLAIS
(Université d'Angers)

Le 29 septembre 1850 Pie IX annonçait en consistoire le rétablissement de la hiérarchie catholique en Angleterre, une mesure évidemment préparée de longue date. Trois ans plus tôt en effet le pape discutait déjà avec Mgr Wiseman de l'opportunité de rétablir la hiérarchie catholique en Angleterre où, du fait de l'émigration irlandaise, le nombre de fidèles atteignait désormais le million. Au printemps 1848, le pape envisageait avec Mgrs Ullathorne et Grant la nomination des nouveaux évêques et à l'automne, la bulle était prête. Tenu au courant par son envoyé spécial, le Premier Ministre n'avait pas soulevé la moindre objection, le changement lui apparaissant vraisemblablement sans grande importance. Le pape jouissait alors d'une grande popularité en Angleterre et Lord John Russell se montrait désireux de nouer des relations diplomatiques avec le Saint-Siège. Lorsque Pie IX fut contraint à l'exil en novembre 1848 la reine lui envoya d'ailleurs un message de sympathie, la première lettre d'un souverain britannique à un pape depuis Elizabeth I, et le gouvernement anglais, qui n'avait pas reconnu le gouvernement révolutionnaire de Rome, lui offrit son aide.

Quelques mois plus tard, hélas, Pie IX avait perdu tout crédit : rentré en avril 1850 dans sa ville libérée par les Français, « le souverain le plus éclairé d'Europe » était devenu un tyran aux yeux du peuple anglais qui accueillait en héros les révolutionnaires vaincus, Mazzini, Ledru-Rollin, Kossuth... Le rétablissement de la hiérarchie n'aurait pu se faire

à un plus mauvais moment. Le ton triomphaliste de la lettre pastorale de Wiseman nommé cardinal-archevêque de Westminster acheva d'enflammer les esprits anglais déjà échauffés par un article du *Times* en date du 19 octobre. Non que l'anti-catholicisme fût un fait nouveau : « I solemnly believe blue and red baboons to be more popular here than Catholics and Presbyterians », écrivait Sidney Smith au début du siècle ; mais on découvre soudain que c'est une idéologie « respectable » : les plus hautes autorités de l'État et de l'Église sont impliquées et le clergé anglican, que n'émeut « ni l'hérésie, ni le scepticisme, ni l'infidélité, ni le fanatisme¹ », condamne d'une seule voix « l'acte insolent et séditieux » de l'évêque de Rome. La vague de haine qui submerge alors le pays frise l'hystérie et prend par surprise jusqu'aux universitaires proches du Mouvement d'Oxford, longtemps farouchement hostiles à l'Église catholique. La lettre que Robert Wilberforce, archidiacre de l'East Riding, envoie le 5 novembre à son collègue de Chichester, Henry E. Manning, donne une idée de l'ambiance qui règne à Londres en ce jour de Guy Fawkes Day :

Je suppose que vous êtes en ville pour participer au tapage et brûler le pape en effigie à Charing Cross ; avez-vous brisé les vitres de l'Oratoire comme l'évêque de Londres recommande à son clergé de le faire² ? ...

Peu soucieux de cautionner de telles manifestations Manning va immédiatement démissionner de sa charge ; il abjurera quelques mois plus tard. Conscient de sa bétise, Mgr Wiseman tente à son retour de la réparer en faisant paraître dans différents journaux, dont le *Times*, un appel au fair-play des Anglais mais, si la violence s'apaise, il faudra attendre des décennies avant que l'on considère les Catholiques comme des citoyens à part entière, un changement dû en grande partie aux convertis.

Le Parlement ayant adopté en mars 1851 une loi interdisant à quiconque de s'arroger des titres appartenant de droit aux dignitaires anglicans, John Henry Newman, le plus célèbre des convertis d'Oxford,

1. « Heresy, and scepticism, and infidelity, and fanaticism, may challenge it in vain ; but fling upon the gale the faintest whisper of Catholicism, and it recognizes by instinct the presence of its connatural foe. » J. H. Newman, *Lectures on the Present Position of Catholics in England*, Addressed to the Brothers of the Oratory in the summer of 1851. Birmingham Millennium Oratory Edition, 2000. p. 76.

2. A. Chapeau, « La Vie Anglicane de Manning », thèse d'État inédite, Paris 1955, t. III p. 4.

décide de saisir l'occasion pour en finir avec les fables et les mensonges répandus sur le compte des Catholiques et pour rassurer ses coreligionnaires. Convaincu qu'ils peuvent, là où ils se trouvent, contribuer à changer l'opinion publique, il donne dans sa ville de Birmingham une série de conférences sur « la situation actuelle des Catholiques », se proposant d'y analyser « leur impopularité ici et maintenant, telle qu'elle existe en cette année 1851, à Londres, à Édimbourg, et à Birmingham¹ », de rechercher pourquoi les Anglais « si raisonnables par ailleurs perdent complètement la tête quand le mot catholicisme résonne à leurs oreilles² » et de trouver, si possible, les moyens d'y porter remède.

Au fil de ces conférences qui furent données semaine après semaine, de juin à septembre 1851, on découvre qu'il ne s'agit pas tant d'impopularité que d'hostilité, voire de xénophobie. Les Catholiques en Angleterre ne sont pas seulement des étrangers, ce sont des ennemis, le mot « enemy » est utilisé à maintes reprises tout comme le mot « foe » adossé à « connatural » (from birth) :

Our very persons, not merely our professions, are held in abhorrence ; we are spit at by the malevolent, we are passed with a shudder of contemptuous pity by the better-natured ; we are supposed to be defiled by some secret rites of blood by the ignorant³.

C'est bien une vague de haine que « l'agression papiste » a déclenchée, une conséquence que redoutaient, semble-t-il, les Catholiques de souche, loin d'être tous favorables au rétablissement de la hiérarchie. Habités à être traités comme des citoyens de seconde zone, stigmatisés par des incapacités légales qui tardaient à disparaître, ils jugeaient cette décision inopportune, les Anglais ayant déjà trop tendance à voir en eux des traîtres à leur pays, une cinquième colonne aux ordres de l'étranger. Or, les Catholiques étaient de plus en plus nombreux et, à l'Université, pépinière du clergé anglican, les conversions se multipliaient... de là à subodorer un complot papiste contre la foi et le patriotisme de la nation, il n'y avait qu'un pas :

We see before our eyes a tremendous growth of popery ; how does it grow ?

1. Lectures... p. 87-8.

2. *Ibid.*, p. 81.

3. *Ibid.*, p. 265.

... How did it go into Oxford... How has it got among the Protestant clergy?... There is evidently something to be accounted for... it is traceable to something which is hidden¹.

Newman va démontrer qu'en trois siècles tout a changé en Angleterre, sauf le sentiment anti-catholique, phénomène propre, dit-il, à la population britannique et qu'il attribue à la tradition protestante². Religion nationale, le protestantisme s'est incarné dans la personne du souverain; religion et loyauté envers la Couronne allant de pair, il s'ensuit qu'un Catholique — dont le regard est tourné vers Rome — ne saurait être un sujet loyal. Religion du trône, le protestantisme est tout naturellement la tradition de la loi, de la bonne société et de la littérature anglaise qui naît alors — au point, dit Newman, que les revues et les magazines d'aujourd'hui procèdent de l'hypothèse, trop évidente pour qu'il faille la prouver, que « le protestantisme est synonyme de bon sens et le catholicisme de faiblesse d'esprit et de fanatisme³ ». Contre une tradition si puissante, qui a le monopole de l'esprit anglais, ne supporte aucune rivale et prend avec la rébellion des mesures expéditives, les Catholiques n'ont aucune chance. D'ailleurs, dit Newman, le clergé de l'Église établie veille jalousement sur la tradition; sa mission n'est pas d'enseigner ni de prouver quoi que ce soit, elle consiste principalement :

in furbishing up the old-fashioned weapons of centuries back, in cataloguing and classing the texts which are to batter us, and the objections which are to explode among us and the slanders which are to mow us down⁴.

Désire-t-on illustrer la superstition païenne, le fanatisme juif, donner des exemples d'ignorance, d'hypocrisie et d'orgueil, les Catholiques sont là... et n'importe quel épisode de la Bible — le péché de Salomon, les cruautés de Jézabel ou le culte de Baal... — sera l'occasion de dénoncer « les erreurs monstrueuses » ou « les absurdités » de la foi papiste. En conséquence, si l'on dit à un Anglais moyen que toutes ces allégations sont autant de calomnies, que les prêtres peuvent vivre dans la chasteté, qu'on ne s'assassine pas dans les couvents de religieuses, que les laïcs

1. *Ibid.*, p. 242.

2. *Ibid.*, p. 84.

3. *Ibid.*, p. 71.

4. *Ibid.*, p. 75.

n'adorent pas les images et que les Catholiques ne brûleraient pas les Protestants s'ils en avaient la possibilité, il rira de votre simplicité :

So, Catholics are to be whitewashed! what next¹?

Les Catholiques sont coupables de toutes sortes de crimes, pour la simple raison qu'on les en accuse. À peine un pasteur protestant, soucieux d'apporter la preuve de « l'abomination de cette Église corrompue », déclare-t-il avoir vu le prix des péchés affiché à la porte de la cathédrale Ste Gudule à Bruxelles que le *Times* rapporte cette anecdote vieille d'une quinzaine d'années sans en vérifier l'authenticité — la tradition n'est-elle pas là pour conforter l'accusation? — ajoutant pour faire bonne mesure :

It is the practice, as our readers are aware, in Roman Catholic countries for the clergy to post up a list of all the crimes to which human frailty can be tempted, placing opposite to them the exact sum of money for which their perpetration will be indulged².

Un démenti formel des autorités ecclésiastiques de Belgique vint empêcher cette fable de prendre son essor, mais le *Times* ne retira pas pour autant son accusation, arguant que les Catholiques font commerce du péché.

De ces accusations sans fondement, Newman donne un autre exemple : on construit un Oratoire à Edgbaston, c'est un événement, et les badauds accourent sur le chantier. Constatant qu'il y a des caves à l'une des extrémités du bâtiment, ils ne se demandent pas si l'architecte pouvait faire autrement ; s'il y a des caves, pensent ces témoins oculaires, c'est qu'il y a des cellules souterraines ; n'est-il pas de notoriété publique qu'on incarcère, qu'on torture, qu'on affame, qu'on emmure et qu'on assassine dans les établissements monastiques ? Et c'est Newman en tant que supérieur de l'Oratoire qui se voit du même coup, dans l'enceinte du Parlement, accusé par un député, un homme à la réputation irréprochable qui se trouve être l'oncle d'un de ses amis intimes :

with delighting in blood, with enjoying the shrieks of agony and despair, with presiding at a banquet of dislocated limbs, quivering muscles and wild countenances³.

1. *Ibid.*, p. 78-9.

2. *Times* juin 1851, *ibid.*, p. 118.

3. *Ibid.*, p. 123.

Peut-on désirer illustrations plus pertinentes de la naissance et de la valeur d'une tradition protestante ? Pourtant, aucune de ces accusations qui pèsent sur les mentalités n'a été retirée. La tradition, dit Newman, se nourrit de ces mensonges proférés, perpétrés et jamais retirés. Pour la préserver, pour garder vivante la grande tradition protestante, on n'hésite pas à mentir, à calomnier, et à protéger la calomnie par le faux témoignage. Les Catholiques sont tellement méprisés, tellement détestés, que leurs compatriotes sont prêts à croire n'importe quelle histoire — même si elle est extravagante — qu'on raconte à leur détriment. C'est ainsi qu'on a retiré de la vente *The Poor Man's Preservative Against Popery* — les faits authentiques rapportés par le Révérend Blanco White, un homme digne de confiance, ne trouvant guère d'audience — alors que les « Horribles Révélations » de Maria Monk sur les infanticides et les assassinats commis dans le couvent où elle était soi-disant retenue prisonnière, se sont vendues à 250 000 exemplaires¹.

Quant à leur religion, trop corrompue pour être défendue, et trop dangereuse pour qu'on la traite avec fair-play, elle est également trop absurde pour qu'on s'y intéresse ou qu'on s'informe à son sujet. Les Catholiques sont ignorants et superstitieux parce qu'ils croient aux miracles, vénèrent des reliques et adorent des images. Newman, qui affirme solennellement sa confiance dans un certain nombre de miracles, reconnaît volontiers qu'on a le droit d'attribuer ses propos à la folie, à l'imbécillité, à l'hypocrisie ou au fanatisme, mais, dit-il, si l'on croit à l'Incarnation, « the most stupendous event which ever can take place on earth² », pourquoi protester contre ce qui est, après tout, dans les limites d'une hypothèse intelligible ?

Il est vrai que, racontée par un « tenant de la religion scripturaire », la bénédiction du Saint Sacrement à l'Oratoire de Londres pourrait sortir tout droit d'un manuel de prestidigitation avec baguette magique, étoile d'or et tour de passe-passe ; quant à la confession, non seulement elle choque le visiteur protestant qui la surprend :

I saw a priest with a poor wretch at his feet — how like a god he looked³.

mais elle est aussi considérée comme dangereuse à cause du secret auquel le prêtre est tenu et qui pourrait faire de lui un complice. Pour le chanoine de Chester, ce crime capital mérite la peine capitale.

1. *Ibid.*, p. 174.

2. *Ibid.*, p. 305 sq.

3. *Ibid.*, p. 351.

Enfin, cette religion est si étrange que nul ne peut y croire. Les Catholiques sont des dupes s'ils croient ce qu'on leur enseigne et ceux qui l'enseignent sont forcément malhonnêtes :

The prejudiced man... takes it for granted... not only that he is in possession of Divine truth... but that we who differ from him are universally impostors, tyrants, hypocrites¹...

Newman cite un auteur protestant réputé qui déclare qu'« au moins un prêtre sur douze dans les grandes villes et plus précisément à Birmingham, doute ou ne croit pas » et s'étonne — en toute bonne foi ? — que l'on puisse considérer cette affirmation comme une accusation dirigée contre les prêtres de Birmingham, déplorant que Newman ait donné un tour personnel à ce qu'il croyait être une généralité...

Plutôt qu'une défense et illustration des Catholiques, qu'on peut d'autant plus facilement ridiculiser qu'on les empêche de s'exprimer, c'est un portrait en creux des Anglais que peint Newman avec malice, un miroir qu'il leur tend. En admettant qu'ils ne soient concernés ni par la mauvaise foi, ni par la calomnie, ils sont tous, à des degrés divers, coupables d'ignorance, d'inconséquence ou de sectarisme. D'un côté, ils reprochent aux Catholiques de couronner une image de la Madone, de l'autre, ils vont benoîtement mettre le feu à une effigie de Guy Fawkes... S'il est puéril de vénérer une image, demande Newman, n'est-il pas tout aussi puéril de l'insulter ? Enfin, les Protestants jugent les Catholiques d'après une règle et se jugent d'après une autre : ils n'admettent pas, par exemple, qu'on puisse séparer instruction laïque et instruction religieuse en Angleterre, mais trouvent anormal que les Irlandais ne veuillent pas d'une éducation sans Dieu. Les Catholiques d'Irlande ne défendraient-ils donc pas le même principe que les Protestants d'Angleterre ?

Pour finir, Newman rappelle qu'au cours des derniers mois, les Protestants n'ont pas vraiment mis en pratique la tolérance qu'ils prônent. On a entendu lors d'un banquet à Mansion House, le lord-chancelier parler de fouler aux pieds le chapeau du cardinal Wiseman ; il y a eu le 5 novembre des feux de joie pour brûler en effigie, non seulement le pape et le cardinal, mais encore la Vierge Marie et jusqu'au crucifix ; des innocents ont pris des coups, des femmes et des enfants ont subi des insultes et reçu des pierres²... « Le Protestant qui prêche la liberté

1. *Ibid.*, p. 236-7.

2. *Ibid.*, p. 205-6-7.

d'opinion et la liberté religieuse avec tant d'onction dans les réunions publiques et leur porte un toast si enthousiaste dans les dîners » est le même qui chasse son fils, enferme sa fille, et renvoie son épouse si l'un ou l'autre prétend suivre sa conscience et se convertir. Quant aux domestiques, ils sont congédiés sous prétexte qu'ils sont des émissaires des jésuites, des espions au sein de la famille, ou des zéloteurs du papisme¹. Les Tractariens qui ont franchi le Tibre ont été immédiatement ostracisés. « C'est comme s'il avait assassiné ma mère² » déclara Gladstone quand son ami Manning se convertit, et, sur son lit de mort, le duc de Newcastle fut empêché par son entourage de revoir ses amis catholiques. Partant du principe que les convertis sont forcément malheureux parce qu'il est impossible à un Protestant cultivé de trouver la paix et le bonheur dans l'Église Catholique³, on dit de Newman qu'il était fou, ou sur le point de le devenir, qu'il avait déjà les plus graves différends avec le cardinal Wiseman, qu'à Rome il s'était disputé avec les autorités ecclésiastiques et qu'à Birmingham, il était suspendu et interdit de prédication...

Quant au fair-play tant vanté des Anglais, parlons-en... Alors qu'un député a pu, dans l'enceinte du Parlement, accuser impunément Frederick Faber, supérieur de l'Oratoire de Londres, de séduire des jeunes femmes, l'Alliance Évangélique va se venger de Newman en lui intentant un procès pour avoir rapporté dans ses conférences les turpitudes d'Achilli, un prêtre apostat, ancien dominicain, qui se pose en victime de l'Inquisition. Reconnu coupable de diffamation par un tribunal farouchement anti-catholique, Newman sera condamné en 1852 ; toutefois, l'amende infligée fut si dérisoire que la condamnation valait acquittement, chacun ayant pu se rendre compte, y compris le juge, que le verdict était inique⁴.

Le but de Newman était, nous l'avons vu, de redonner confiance aux Catholiques en ces temps de grand danger, il n'hésite pas à leur proposer ensuite de passer à la contre-offensive en leur indiquant la marche à suivre :

1. *Ibid.*, p. 185-189.

2. Shane Leslie, *Henry Edward Manning, His Life and Labours*, Londres, 1921, p. 99.

3. *Ibid.*, p. 247.

4. Ces turpitudes avaient été dénoncées quelques mois plus tôt dans la *Dublin Review* qu'Achilli s'était bien gardé d'attaquer devant un tribunal irlandais.

Your enemies have done their worst as far as defamation and railing go... if there be a change at all it must be a change for the better¹.

Puisque les Protestants protègent leur prodigieuse ignorance en dressant autour des Catholiques un cordon sanitaire, il faut les obliger à les (re)connaître ; il faut cultiver l'opinion locale « plus saine, plus anglaise, plus chrétienne que l'opinion de Londres ». Apprendre à se défendre — mais en gentleman — apprendre à s'imposer, prouver qu'on peut être Catholique et Anglais... voilà ce que Newman attend désormais de ses coreligionnaires partout où ils se trouvent, et il met en garde ceux qui tenteraient de s'en prendre aux convertis : avec eux la tâche risque d'être rude :

... beware of converts, for they are known and to them you will not be safe in imputing more than the ordinary infirmities of humanity. With them you must deal in the contrary way. Men of rank, men of station, men of ability, in short, men of name, what are we to do with them²!

L'avertissement est opportun : c'est des convertis, en effet, que le changement va venir. Certes, le courage des soldats irlandais, le dévouement et la compétence des religieuses pendant la guerre de Crimée avaient commencé à changer la perception que les Anglais avaient du catholicisme : on remarqua — parce que c'était remarquable — qu'en 1855 il n'y eut aucune attaque au Parlement contre les couvents ni contre l'Église. Malgré des débuts difficiles, le cardinal archevêque de Westminster avait fini par séduire les Anglais grâce à son intelligence et son érudition, mais d'origine irlandaise et né en Espagne, Wiseman était un étranger. On ne pouvait en dire autant de Newman ou de Manning « nourished in the bosom of the great schools and universities of Protestant England³ ». On les avait admirés, ils avaient eu des disciples, on pouvait déplorer leur sécession, on ne pouvait les mépriser : chacun dans sa sphère — intellectuelle pour l'un, sociale pour l'autre — va réussir l'impossible exploit.

Deux moments clés dans cette reconquête de l'opinion publique : 1864-1865 et 1874-1875. Lorsque Charles Kingsley écrivit — dans un article publié par le *Macmillan's Magazine* — que l'amour de la vérité n'a jamais été une vertu aux yeux du clergé catholique, il eut le tort

1. *Ibid.*, p. 379.

2. *Ibid.*, p. 376.

3. *Ibid.*, p. 123.

d'ajouter « le P. Newman nous apprend qu'une telle vertu n'est pas nécessaire et, en somme, pas souhaitable ». Piqué au vif, ce dernier le mit au défi de prouver son assertion, ce que Kingsley ne parvint pas à faire. Après examen du sermon incriminé, le rédacteur en chef du *Spectator*, R. H. Hutton, donna tort à Kingsley qui s'entêta pourtant et continua ses attaques dans un second pamphlet, « What does Dr Newman mean ? », faisant la preuve qu'un Protestant « tient pour innocent et même digne de louange de livrer ses impressions toutes brutes quand même elles sont indémontrées, injurieuses et pénibles à d'autres personnes¹ ». La violence de l'attaque attira à Newman la sympathie qui lui était si nécessaire et l'encouragea à écrire l'histoire de ses opinions religieuses dans *l'Apologia Pro Vita Sua*, « le livre qui a le plus fait, écrit Hutton, pour détruire la défiance anglaise à l'égard des catholiques romains² ».

Quelques mois plus tard, le pape nommait un converti pour succéder au cardinal Wiseman comme archevêque de Westminster. Une nomination qui n'était pas forcément du goût des Catholiques de souche, mais qui allait faire beaucoup pour leur Église : élevé dans le sérail, Manning a de l'entregent et saura faire entendre la voix des Catholiques, comme il saura défendre tous ceux dont les droits sont bafoués³. Dès 1866, il entame avec le *Times* un débat « objectif et courtois » à propos des enfants catholiques que leur pauvreté condamne à l'apostasie dans les établissements protestants, un débat qui ne sera plus ni « objectif ni courtois » vingt ans plus tard quand l'archevêque défendra l'Irlande. Chaque fois que le catholicisme est en cause, Manning fait usage de son droit de réponse, dans le *Times*, à propos des apparitions de Paray le Monial (1873), mais aussi dans un journal à grand tirage comme le *Daily Telegraph* où, répondant aux critiques de lord Redesdale, il expose, d'octobre à décembre 1875, la doctrine catholique sur la communion... Il est présent sur tous les fronts, et dans tous les media, journaux et magazines, catholiques ou non, qu'ils soient anglais, américains ou français,

1. R. H. Hutton in J. R. de Havilland, *Newman 1801-1890*, Collection. Les Grands Catholiques, Publications Lumière 1927, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 122.

3. « That Dr Manning should have become the Roman Catholic Archbishop of Canterbury is one of the most discouraging facts that surround modern Protestantism in England. A man of signal ability and great acquirements, he might have aspired to the highest honours in the Anglican Church had he remained in it. » *Vanity Fair* 25 Feb 1871.

et il y aborde tous les sujets de société : l'école, le travail, le chômage, l'émigration, l'Irlande...

Il devient de plus en plus difficile d'ignorer les Catholiques qui franchissent désormais sans crainte le cordon sanitaire dressé autour d'eux, et vont jusqu'à rappeler dans les milieux politiques le poids de leurs électeurs.

Commentant la conversion du marquis de Ripon, le *Times* écrivait encore en septembre 1874 : « To become a RC and remain a thorough Englishman are — it cannot be disguised — almost incompatible conditions. »

Mais la définition de l'infaillibilité du pape qui fait, si l'on en croit Gladstone, des sujets de la Reine les esclaves du pape¹, n'a pas soulevé l'hostilité à laquelle on aurait pu s'attendre : la riposte de Newman — sous forme d'une lettre adressée au duc de Norfolk, premier personnage catholique du royaume — fut presque mieux accueillie en Angleterre qu'à Rome. En 1875, Manning reçut les félicitations du « Maître des Rôles » à l'occasion de son élévation au cardinalat. Lorsqu'en 1884 il sera nommé membre de la Commission Royale sur l'Habitat des Pauvres, le protocole le placera même, en tant que prince de l'Église, immédiatement après le prince de Galles et devant le marquis de Salisbury, cousin de la reine. Enfin, Lord Ripon, qui avait été nommé Gouverneur Général de l'Inde peu après sa conversion, fut fait Premier Lord de l'Amirauté en 1886. Sous l'impulsion des convertis, et à leur exemple, les Catholiques qu'on disait engourdis par leurs chaînes, résignés à l'exil social, se sont réveillés. Avant la fin du siècle, la bataille d'Angleterre engagée par Newman à Birmingham à l'été 1851 a été gagnée. Ses conférences — données au moment où les Catholiques, attaqués de toutes parts, pouvaient à juste titre douter de leur avenir en Angleterre — ont retourné la situation. Ostensiblement adressées à ses frères de l'Oratoire, elles étaient évidemment destinées à un public plus large et leur succès en fit une retentissante opération de relations publiques. Encore que sa verve satirique ait pu blesser — « il est difficile de dire quoi que ce soit en faveur du catholicisme sans encourir de sérieuses critiques et impossible de le dire sans blesser cruellement ceux auxquels on s'oppose » — Newman avait choisi de convaincre plutôt que de polémiquer, et de se concilier l'opinion en montrant aux personnes de bonne foi l'absurdité de leur attitude.

1. Gladstone, W. E. *The Vatican Decrees in their Bearing on Civil Allegiance*, novembre 1874, *Vaticanism : an answer to replies and reproofs*, février 1875.

L'été 1851 vit donc s'amorcer le reflux de la vague anticatholique. Chacune des étapes suivantes allait marquer un progrès décisif, le climat avait définitivement changé. Si l'action de Manning, en tant que chef de l'Église en Angleterre, est plus visible, si son engagement aux côtés des plus démunis le rend plus populaire — au point que le *Daily Telegraph* écrivait au lendemain de la grève des dockers « quand il s'agit de réformer la société nous sommes tous des Catholiques au meilleur sens du terme, et les ministres de l'Église romaine ne sont plus regardés comme les ennemis mais comme les amis de la société¹ » — c'est avant tout à Newman, l'homme qui avait « commis le péché jusqu'à présent irrémédiable en Angleterre, et renié l'établissement sacré des Tudors² » qu'on doit ce revirement de l'opinion publique. Lors de la messe de requiem célébrée le 20 août 1890 à l'Oratoire de South Kensington, Manning devait d'ailleurs lui rendre un hommage appuyé pour l'œuvre incommensurable accomplie en Angleterre :

No living man has so changed the religious thought of England. . . . We cannot forget that we owe to him, among other debts, our singular achievement.

No one who does not intend to be laughed at will henceforward, say that the Catholic religion is fit only for weak intellects and unmanly brains³.

Bibliographie

CHAPEAU, A. « La Vie Anglicane de Manning ». Thèse d'État inédite soutenue en Sorbonne en 1955.

CLAIS, J. « Henry Edward Manning et la Question Sociale » thèse d'État inédite soutenue à Tours en 1982.

GLADSTONE, W. E. *The Vatican Decrees in their Bearing on Civil Allegiance*, novembre 1874.

Vaticanism, an answer to replies and reproofs, février 1875.

HALES, E. E. Y. *Pio Nono, A Study in European Politics and Religion in the 19th Century*. London, 1954.

1. *Daily Telegraph* 13 septembre 1889 tr. J. Clais in « H. E. Manning et la Question Sociale » p. 574.

2. Hemmer H. M. *La Vie du Cardinal Manning* p. 447.

3. *Tablet*, 1890, in ??? II 305-355.

HAVILAND de, J. R. *Newman, 1801-1890*, Collection les Grands Catholiques. Publications Lumière 1927.

HEMMER, H. H. *La vie du cardinal Manning*. Paris, 1898.

NEWMAN, J. H. *Lectures on the Present Position of Catholics in England*, addressed to the Brothers of the Oratory in the summer of 1851. Birmingham, Millennium Oratory Edition, 2000.

A letter to His Grace the Duke of Norfolk, 1874.

LESLIE, S., *H. E. Manning, His Life and Labours*. London, 1921.

WARD, W., *The Life and Times of Cardinal Wiseman*. London, 1897, 2 vols.

Figures de l'artiste dans *Daniel Deronda* de George Eliot¹

Alain JUMEAU
(Université de Paris-Sorbonne)

Notre époque ne s'est pas contentée de proclamer la mort de Dieu, dans le domaine religieux : dans le domaine littéraire, elle a aussi proclamé la mort de l'auteur en tant qu'entité toute puissante, régnant pour toujours sur sa création. Que la romancière George Eliot ait contribué à la mort de Dieu, à sa manière, par ses traductions de Strauss et de Feuerbach, cela ne semble pas faire de doute, même si elle a cherché à remplacer Dieu par l'Humanité et si elle s'est efforcée de fonder une religion nouvelle orientée vers l'homme.

Ce que l'on sait moins, c'est qu'elle a participé aussi au mouvement critique tendant à faire disparaître la tyrannie de l'auteur, comme détenteur ultime du sens. Elle prétendait en effet, comme l'atteste sa correspondance, qu'il ne sert à rien de s'interroger sur la vie d'un auteur pour découvrir le sens de son œuvre, puisque dans l'œuvre s'exprime un moi différent de celui qui se manifeste dans la société et dans la vie quotidienne. Elle aurait certainement souscrit aux thèses de son fervent admirateur Marcel Proust remettant en cause la célèbre méthode de Sainte-Beuve qui prétend éclairer une œuvre littéraire par la vie et la personnalité de son auteur (*Contre Sainte-Beuve*).

1. Je tiens à remercier Hubert Teyssandier qui a amicalement accepté de relire mon tapuscrit et m'a fait part de ses remarques fondées sur sa longue fréquentation de George Eliot et sur son expérience critique exceptionnelle.

Cela ne signifie pas pour autant qu'elle cherchait à faire disparaître toute figure auctoriale de ses propres œuvres. Un lecteur attentif peut en effet déceler sa présence discrète dans ses romans, sous forme de signes qui témoignent d'une étonnante forme de présence, malgré une absence fondamentale. Pour en rendre compte, on peut emprunter la description qu'en propose Maurice Couturier dans *La Figure de l'auteur* : « l'auteur projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même, il les éparpille entre les différents actants, tels des moi parcellaires, invitant le lecteur à s'identifier à son tour à chacun d'eux » (22).

Une telle stratégie, fondée sur la révélation partielle autant que sur la dissimulation, finit par composer un véritable portrait, mais un portrait « feint », à la manière du « portrait *in figura* » en vogue à la Renaissance :

Le portrait *in figura* de la Renaissance était une feinte d'un genre particulièrement hardi : pour contourner le (relatif) interdit qui régnait jusqu'alors sur l'autoportrait, des peintres, comme Dürer notamment, n'ont pas hésité à se peindre sous les traits d'un saint ou encore du Christ (comme le fera Nietzsche, à sa façon, plusieurs siècles plus tard dans *Ecce Homo*). L'artiste, soucieux de dissimuler son irrépressible narcissisme, se camoufle tout en s'affichant sous les traits d'un figurant dont l'image exemplaire fait loi dans son espace culturel. (Couturier 14)

Ces « figures » restent particulièrement discrètes et déguisées dans les premières œuvres de fiction de George Eliot, depuis les *Scenes of Clerical Life* jusqu'à *Silas Marner*, mais elles deviennent plus présentes et plus nettes par la suite, sans doute parce que le succès et la notoriété ont donné à la romancière une plus grande assurance.

Dans son dernier roman publié, *Daniel Deronda* (1876), je souhaiterais en retenir trois, qui sont toujours au départ des personnages secondaires, et qui se présentent à des degrés divers comme des figures de l'artiste : Mrs Arrowpoint, Herr Klesmer et l'Alcharisi. Ces figures sont assez différentes, mais elles ont en commun de nous proposer une réflexion originale sur l'expérience de l'artiste, particulièrement chère à George Eliot.

1 Mrs Arrowpoint, la femme de lettres

Mrs Arrowpoint peut être envisagée comme une première figure de l'artiste, et donc, indirectement, comme une figure de l'auteur, même si ce personnage apparaît clairement comme une femme ridicule, car

George Eliot était parfaitement capable de pratiquer l'autodérision (ce que confirme sa correspondance).

Mrs Arrowpoint est un personnage particulièrement excentrique, qui déclencherait systématiquement le rire si elle n'était généralement accompagnée en société par sa fille Catherine, une riche héritière aimable et distinguée, qui la protège des sarcasmes : « Miss Arrowpoint was generally liked for the amiable unpretending way in which she wore her fortunes, and made a softening screen for the oddities of her mother » (DD I, 5 : 35).

Lorsque sa fille n'est pas là pour la protéger des regards critiques, elle apparaît pour ce qu'elle est : une femme disgracieuse, petite, boulotte, à la voix désagréable, et compensant mal sa petite taille par des chapeaux démesurés. La fortune familiale, qui vient d'elle, n'a pas une origine très glorieuse puisqu'elle semble liée au commerce de la bière et des alcools ; et pour couronner le tout, cette dame s'adonne à la littérature :

It was occasionally recalled that she had been the heiress of a fortune gained by some moist or dry business in the city, in order fully to account for her having a squat figure, a harsh parrot-like voice, and a systematically high head-dress ; and since these points made her externally rather ridiculous, it appeared to many only natural that she should have what are called literary tendencies. (DD I, 5 : 35)

On imagine facilement George Eliot s'amusant de cette interprétation, qui reflète probablement les préjugés des classes aisées, mettant en équation l'argent et la vulgarité des origines avec une apparence ridicule et un intérêt pour l'écriture.

De nos jours, il est probable que Mrs Arrowpoint serait considérée comme une *auteure*. Elle écrit, certes, mais ne semble pas avoir encore publié quoi que ce soit, sans doute parce que sa fortune la met à l'abri du besoin et qu'elle n'est pas obligée de tenter sa chance sur le marché de l'édition. L'intention satirique de George Eliot à l'égard du personnage se manifeste clairement dans la remarque qu'elle fait à Gwendolen au sujet de ses travaux littéraires : « These are things I dare say I shall publish eventually : several friends have urged me to do so, and one doesn't like to be obstinate. My Tasso, for example — I could have made it twice the size » (DD I, 5 : 37).

Mrs Arrowpoint a en effet un intérêt très marqué pour le poète italien de la Renaissance que nous appelons le Tasse, et elle a sur lui et sa prétendue folie des idées très arrêtées, qui ne concordent avec les idées de

personne... Enfin, elle estime que la vie du poète est bien plus intéressante que son grand poème épique, *Jérusalem délivrée* : « Ah, his life is more interesting than his poetry. I have constructed the early part of his life as a sort of romance » (DD I, 5 : 37). Compte tenu des idées de George Eliot sur les rapports entre la vie et l'œuvre des écrivains et sur l'imposture de certains biographes, il est évident que rien de tout cela n'est de nature à rendre Mrs Arrowpoint attachante, ou tout simplement crédible comme femme de lettres. Cependant, la romancière n'hésite pas à se servir de ce personnage ridicule comme pierre de touche, pour percer à jour le véritable caractère de Gwendolen. Ainsi apparaissent clairement la duplicité de la jeune fille et ses intentions satiriques.

Gwendolen, qui est particulièrement sensible aux apparences, ne peut en aucune façon prendre Mrs Arrowpoint au sérieux, mais en même temps, elle est consciente de l'influence qu'elle a dans la bonne société, à cause de sa fortune. Tout en feignant de lui témoigner de l'intérêt et du respect, elle se moque d'elle parce qu'elle est convaincue qu'elle manque de pénétration :

Gwendolen, with all her cleverness and purpose to be agreeable, could not escape that form of stupidity : it followed in her mind, unreflectingly, that because Mrs Arrowpoint was ridiculous she was also likely to be wanting in penetration, and she went through her little scenes without suspicion that the various shades of her behaviour were all noted. (DD I, 5 : 35)

C'est ainsi que, contrairement aux apparences, Mrs Arrowpoint n'est nullement dupe des intentions perfides de la jeune fille, dissimulées derrière des remarques faussement naïves sur son art.

La romancière prend-elle ici, indirectement, sa revanche sur les belles jeunes filles brillantes qui font des remarques stupides sur la littérature qu'elles ne connaissent que superficiellement ? En tout cas, elle nous propose un petit florilège de commentaires assez sots sur l'écriture, qu'elle a vraisemblablement glanés dans sa propre expérience mondaine, en se mêlant à la bonne société victorienne, à l'époque de son succès. En apprenant que Mrs Arrowpoint écrit des livres, Gwendolen, commence par lui dire : « I wish I could write books to amuse myself, as you can ! How delightful it must be to write books after one's own taste instead of reading other people's ! Home-made books must be so nice » (DD I, 5 : 36). Lorsque Mrs Arrowpoint lui propose de lui montrer ce qu'elle a écrit, elle accepte avec empressement, en formulant ce

qui est une contre-vérité énorme pour George Eliot : « Being acquainted with authors must give a peculiar understanding of their books : one would be able to tell then which parts were funny and which serious. I am sure I often laugh in the wrong place » (DD I, 5 : 36). Devant cette incroyable naïveté, Mrs Arrowpoint commence à avoir des doutes sur la sincérité de Gwendolen. Puis, lorsqu'elle explique que son livre sur le Tasse la met en désaccord avec tous les auteurs qui ont traité le sujet, la jeune fille se livre encore plus en disant : « "How very interesting!" said Gwendolen. "I like to differ from everybody. I think it is so stupid to agree. That is the worst of writing your opinions : you make people agree with you" » (DD I, 5 : 37). Chacune de ces remarques suscite la perplexité puis la méfiance de Mrs Arrowpoint, jusqu'au moment où elle la surprend en train de se moquer clairement de Herr Klesmer, le musicien, et de la compagnie en général, pour impressionner un jeune homme qui fait partie de ses admirateurs. Son opinion est alors faite : « "Decidedly", Mrs Arrowpoint thought, "this girl is double and satirical. I shall be on my guard against her" » (DD I, 5 : 41).

Cette petite scène comique nous apprend, dès le début du roman, que Mrs Arrowpoint n'est sans doute pas une très grande artiste, mais qu'elle a suffisamment de pénétration pour interpréter convenablement les propos naïfs et flatteurs d'une jeune personne qui croit la duper. Malgré son apparence physique ridicule et ses idées fausses sur la vie des auteurs, elle sait identifier la duplicité de Gwendolen et son désir de plaire à tout prix.

2 Herr Klesmer, le génie de la musique

Si Gwendolen, pour impressionner un de ses admirateurs, se permet de se montrer sarcastique à l'égard de Herr Klesmer qui passe pour un « génie » de la musique (DD I, 5 : 38), c'est surtout pour se venger de lui, car elle ne lui pardonne pas le jugement sévère qu'il a prononcé sur sa manière de chanter une aria de Bellini, qui d'habitude ne lui vaut que des éloges en société. Gwendolen croyait se mettre à l'abri de la censure d'un tel juge en soulignant à quel point sa formation musicale était déficiente. Mais l'oracle ne s'est pas laissé impressionner par cet appel à son indulgence :

Yes, it is true ; you have not been well taught, said Herr Klesmer, quietly. Woman was dear to him, but music was dearer. Still, you are not quite

without gifts. You sing in tune, and you have a pretty fair organ. But you produce your notes badly ; and that music which you sing is beneath you. It is a form of melody which expresses a puerile state of culture — a dandling, canting, sea-saw kind of stuff — the passion and thought of people without any breadth of horizon. There is a sort of self-satisfied folly about every phrase of such melody : no cries of deep, mysterious passion — no conflict — no sense of the universal. It makes men small as they listen to it. (DD I, 5 : 39)

Malgré la solennité et la sévérité de ce jugement impitoyable, qui a d'autant plus de poids que Klesmer est considéré comme un oracle en matière de musique, celui qui le prononce n'est pas un personnage qui inspire en permanence le respect. Il a, lui aussi, certains traits physiques qui le rendent tout aussi ridicule que Mrs Arrowpoint. Lorsqu'il arrive à la compétition de tir à l'arc, organisée à Brackenshaw Park pour la bonne société, sa présence paraît incongrue, risible. À côté de sa protectrice, Mrs Arrowpoint, dont la plume du chapeau parvient tout juste à la hauteur de son épaule, il forme un couple cocasse, qui n'est pas sans rappeler celui de Don Quichotte et de Sancho Pança. De plus, il a pour l'occasion choisi de porter un chapeau haut de forme, qui ne fait que le grandir davantage, et dont la présence, au-dessus de sa « crinière », a quelque chose d'incongru et de subversif par rapport au code vestimentaire anglais de l'époque. Ce couvre-chef le singularise au plus haut point :

Fancy an assemblage where the men had all that ordinary stamp of the well-bred Englishman, watching the entrance of Herr Klesmer — his mane of hair floating backward in massive inconsistency with the chimney-pot hat, which had the look of having been put on for a joke above his pronounced but well-modelled features and powerful clear-shaven mouth and chin ; his tall thin figure clad in a way which, not being strictly English, was all the worse for its apparent emphasis of intention. (DD I, 10 : 86)

Dans ces conditions, l'idée même qu'un personnage aussi cocasse puisse apparaître comme une figure de l'artiste, et donc secondairement comme une figure de l'auteur, peut avoir quelque chose de paradoxal. Passons sur le fait qu'il s'agit, cette fois, non plus d'une femme, comme dans le cas de Mrs Arrowpoint, mais d'un homme. Cela augmente la « feinte » de ce portrait figuré. L'écart s'accroît encore par rapport au modèle du fait que cet artiste est d'origine étrangère. La pre-

mière fois qu'il apparaît dans le récit, la voix narrative insiste sur ce statut particulier qui le met à part : « Herr Klesmer being a felicitous combination of the German, the Slave, and the Semite, with grand features, brown hair floating in artistic fashion, and brown eyes in spectacles. His English had little foreignness except its fluency » (DD I, 5 : 37-38).

Plus tard, lorsqu'il parle avec Mr Bult, un homme politique plein d'avenir qui aimerait bien épouser Catherine Arrowpoint, dont la fortune lui serait fort utile pour promouvoir sa carrière, Klesmer se lance dans une critique de la politique anglaise destinée à déconcerter son interlocuteur, qui est aussi son rival, et il lui fait cette confidence :

... my name is Elijah. I am the Wandering Jew, said Klesmer, flashing a smile at Miss Arrowpoint, and suddenly making a mysterious wind-like rush backwards and forwards on the piano. Mr Bult felt this buffoonery rather offensive and Polish, but — Miss Arrowpoint being there — did not like to move away.

Herr Klesmer has cosmopolitan ideas, said Miss Arrowpoint, trying to make the best of the situation. He looks forward to a fusion of races. (DD III, 22 : 206)

Klesmer joue les provocateurs en se glorifiant de son identité juive, habituellement marquée d'opprobre aux yeux de Mr Bult et de ses semblables. S'il a des idées cosmopolites, c'est qu'il est, par nature, cosmopolite. Son nom même évoque un Juif originaire de *Mitteleuropa*. Dans son étude sur les différents liens entre George Eliot et le judaïsme, William Baker apporte ces précisions intéressantes sur le sens du mot *Klesmer* en yiddish :

Much of Klesmer's significance in the novel may be illuminated through an understanding of the symbolic associations of his name, which George Eliot probably obtained from Emanuel Deutsch. In an article, possibly one of the many hundreds he wrote, the Yiddish meaning of the word « Klesmer » is pointed out. The name is Polish-Yiddish for « itinerant musician », and more specifically, a Jewish musician who wanders from Jewish community to community entertaining at weddings and festivities and playing at funerals. The Klesmer was more than a player, he was Lear's fool, the ghetto therapist, and at weddings or barmitzvah's was expected by custom to deliver a sermon. In the novel he gives Gwendolen a magnificent sermon and wanders through its two worlds performing. (Baker 234)

Par ses origines, Klesmer appartient au monde des Juifs. Mais ses fonctions de musicien, et accessoirement de professeur de musique, le rattachent au monde des Gentils, qui l'emploient et sont fiers de sa réputation de musicien. Mais en fait, il n'appartient à aucun de ces mondes : il s'est coupé de ses origines, et la bonne société anglaise ne l'accepte pas pleinement. Le seul monde qui soit le sien est le monde de la musique, où il est respecté comme un maître. Mais, pour ses employeurs, les Arrowpoint, c'est seulement une curiosité, un amuseur, quelqu'un qui développe les talents artistiques de leur fille, un domestique aux compétences spéciales. S'il s'avise d'oublier son statut, il n'a droit qu'au mépris et au rejet. C'est ce qui arrive lorsque leur fille leur annonce qu'elle a l'intention d'épouser son maître de musique. Mrs Arrowpoint, ne pouvant accepter cette idée, dit à sa fille : « Every one will say that you must have made the offer to a man who has been paid to come to the house — who is nobody knows what — a gypsy, a Jew, a mere bubble of the earth » (DD III, 22 : 209-10).

Se pourrait-il que ce paria rejeté par Mrs Arrowpoint soit en quelque façon une figure de l'artiste choisie par George Eliot? Peut-être, si l'on veut bien se rappeler deux données biographiques incontestables. D'une part, la romancière nourrissait un grand amour pour la musique, le piano, le chant et l'opéra ; d'autre part, le succès de ses romans la mettait de plus en plus en contact avec la bonne société victorienne, mais sans qu'elle s'y trouvât jamais à l'aise, tant cette société était différente de celle qui l'avait formée (Haight).

Quoi qu'il en soit, une chose est sûre : la romancière éprouve visiblement un très grand respect pour Klesmer et le décrit comme un musicien entièrement consacré à l'art. À cet égard, son entretien avec Gwendolen, qui veut le consulter sur ses chances de gagner sa vie comme actrice dramatique et lyrique, offre au lecteur un magnifique morceau de bravoure sur la noblesse du métier d'artiste. La situation de Gwendolen est critique : la fortune de sa mère a été anéantie par la faillite d'une banque. La jeune fille ne veut pas épouser Grandcourt, qui sauverait la situation, car elle en est dissuadée par les révélations choquantes que lui a faites sa maîtresse, Mrs Glasher. Elle répugne à devenir la gouvernante des filles de l'évêque. La carrière d'artiste est la seule voie qui la tente. Mais Klesmer n'a pas une très haute idée de ses talents. Tout en prenant des précautions pour ménager sa susceptibilité, il lui révèle les difficultés et les épreuves qui l'attendent. La jeune fille insiste, cependant : « And if I can do nothing better ? » (DD III, 23 : 217). Cette remarque

maladroite, inepte, déclenche l'emportement du musicien et sa défense passionnée de l'art :

Do nothing better ? said Klesmer, a little fired. No, my dear Miss Harleth, you could do nothing better — neither man nor woman could do anything better — if you could do what was best or good of its kind. I am not decrying the life of the true artist. I am exalting it. I say, it is out of the reach of any but choice organizations — natures framed to love perfection and to labour for it ; ready, like all true lovers, to endure, to wait, to say, I am not yet worthy, but she — Art, my mistress — is worthy, and I will live to merit her. An honourable life ? Yes. But the honour comes from the inward vocation and the hard-won achievement : there is no honour in donning the life as a livery. (DD III, 23 : 217)

Cette sortie de Klesmer fait apparaître toute la naïveté de Gwendolen qui croit pouvoir transformer un talent de société en véritable gagne-pain, sans tenir compte des exigences de l'art. À ses idées toutes faites sur l'art, Klesmer oppose son expérience personnelle de la musique, fondée sur le dur apprentissage et la recherche incessante de la perfection. Lui, qui passe pour un génie, sait bien ce qui se cache derrière ce mot : « Genius at first is little more than a great capacity for receiving discipline » (DD III, 23 : 219).

Il est sans doute difficile de concevoir que George Eliot puisse s'identifier totalement à Klesmer, mais il n'est pas impossible de penser qu'elle partage en grande partie son expérience de la situation de l'artiste, plus ou moins aliéné dans la bonne société et, surtout, ses idées sur l'éminente dignité de l'art, auquel l'artiste doit tout sacrifier.

3 L'Alcharisi, la cantatrice muette

Une troisième figure de l'artiste dans le roman est celle de l'Alcharisi — ou plutôt de la Princesse Halm-Eberstein, comme elle s'appelle au moment où elle donne rendez-vous à son fils Daniel Deronda à Gênes, pour lui faire des révélations importantes sur ses origines juives. Elle lui apprend aussi pourquoi elle l'a abandonné à l'âge de deux ans, en le confiant à Sir Hugo Mallinger avec pour mission de faire de lui un gentleman anglais. À l'époque, elle était célèbre et même adulée comme la grande cantatrice l'Alcharisi, et ce fils qu'elle n'avait pas désiré faisait obstacle à sa carrière :

I did not wish you to be born. I parted with you willingly. When your father died, I resolved that I would have no more ties, but such as I could free myself from. I was the Alcharisi you have heard of : the name had magic wherever it was carried. Men courted me. Sir Hugo Mallinger was one who wished to marry me. He was madly in love with me. One day I asked him, 'Is there a man capable of doing something for love of me, and expecting nothing in return?' He said, 'What is it you want done?' I said, 'Take my boy and bring him up as an Englishman, and let him never know anything about his parents.' You were little more than two years old, and were sitting on his foot. He declared that he would pay money to have such a boy. I had not meditated much on the plan beforehand, but as soon as I had spoken about it, it took possession of me as something I could not rest without doing. At first he thought I was not serious, but I convinced him, and he was never surprised at anything. He agreed that it would be for your good, and the finest thing for you. A great singer and actress is a queen, but she gives no royalty to her son. (DD VII, 51 : 543-44)

C'est là une révélation étonnante, choquante même, puisqu'elle va à l'encontre des idées reçues sur l'instinct maternel, mais elle s'explique par le désir de liberté de cette femme qui a conquis durement son indépendance. Elle vient en effet de dire à son fils comment, dans sa jeunesse, elle avait dû s'opposer à son père qui lui imposait les rites et les coutumes de la tradition juive, qui, selon elle, opprime les femmes :

He never comprehended me, or if he did, he only thought of fettering me into obedience. I was to be what he called 'the Jewish woman' under pain of his curse. I was to feel everything I did not feel, and believe everything I did not believe. I was to feel awe for the bit of parchment in the *mezuzah* over the door ; to dread lest a bit of butter should touch a bit of meat ; to think it beautiful that men should bind the *tephillin* on them, and women not, — to adore the wisdom of such laws, however silly they might seem to me. I was to love the long prayers in the ugly synagogue, and the howling, and the gabbling, and the dreadful fasts, and the tiresome feasts, and my father's endless discoursing about Our People, which was a thunder without meaning in my ears. I was to care for ever about what Israel had been ; and I did not care at all. I cared for the wide world, and all that I could represent in it. I hated living under the shadow of my father's strictness. Teaching, teaching for everlasting — 'this you must be,' 'that you must not be' — pressed on me like a frame that got tighter and tighter as I grew. I wanted to live a large life, with freedom to do what every one else did, and be carried along in a great current, not obliged to care. (DD VII, 51 : 540)

Pour elle, la liberté ne pouvait venir que d'une carrière de chanteuse, puisque sa tante maternelle l'avait initiée au chant ; mais son père s'y opposait, car cela n'était pas conforme à l'idée qu'il se faisait de la dignité d'une femme juive. Au moment où Deronda lui exprime sa sympathie pour le combat qu'elle a dû mener alors, elle lui fait cette déclaration, qui est sans doute l'expression la plus vibrante du féminisme dans toute l'œuvre de George Eliot :

You are not a woman. You may try — but you can never imagine what it is to have a man's force of genius in you, and yet to suffer the slavery of being a girl. To have a pattern cut out — 'this is the Jewish woman ; this is what you must be ; this is what you are wanted for ; a woman's heart must be of such size and no larger, else it must be pressed small, like Chinese feet ; her happiness is to be made as cakes are, by a fixed receipt.' That was what my father wanted. He wished I had been a son ; he cared for me as a makeshift link. His heart was set on his Judaism. He hated that Jewish women should be thought of by the Christian world as a sort of ware to make public singers and actresses of. As if we were not the more enviable for that ! That is a chance of escaping from bondage. (DD VII, 51 : 541)

Dans un article d'inspiration féministe, Nancy Pell considère que la révolte de cette femme contre la tyrannie de son père est la remise en cause la plus forte de l'autorité paternelle dans le roman, qui en donne plusieurs autres exemples, « the ultimate challenge to patriarchal control » (Pell 431). Habituellement, le discours féministe qualifie de *patriarcal* tout pouvoir masculin plus ou moins institutionnalisé. Mais en l'occurrence, le mot semble particulièrement juste, puisque la révolte de la jeune Leonora est double : à la fois contre son père qui détient l'autorité et qui entend choisir pour elle son destin, et contre une religion qui repose sur la tradition transmise par les patriarches, et qui (dans la version qui en est présentée dans le roman) accorde peu de place aux femmes.

Ce défi à l'autorité patriarcale, couplé au refus de la religion, n'est pas sans rappeler l'expérience personnelle de la romancière qui, dans sa jeunesse, a dû affronter son père lorsque son cheminement intellectuel l'a obligée à prendre ses distances par rapport à la religion (chrétienne en l'occurrence), même si le conflit s'est alors terminé par un compromis :

Her own rejection of the 'system of [Christian] doctrines' — as distinct from 'the moral teachings of Jesus himself' — put her, in her own mind, 'in unison with some of the finest minds of Christendom'; yet in order to compel her apparent conformity to orthodox views, heavy social pressure had been brought to bear upon her, including the threatened expulsion from her father's house (Haight, p. 38-44). Her own 'Holy War', as Haight calls it, ended in a face-saving compromise. (Irwin 104)

Cette relative similitude entre les deux formes de révolte conduit à voir en la jeune Leonora une figure de l'artiste, d'autant plus que la révolte, dans les deux cas, n'a pas des conséquences aussi définitives que prévu. Jane Irwin le rappelle, George Eliot a rejeté les dogmes chrétiens, mais elle est restée attachée à l'essence du christianisme, comme on peut le constater dès ses premières œuvres de fiction, *Scenes of Clerical Life* et *Adam Bede*. Et son respect pour le judaïsme (non pas le système de croyances, mais l'expression des plus nobles sentiments humains et la source du christianisme) dans son dernier roman *Daniel Deronda*, n'est que le prolongement ultime de cet attachement. Elle l'explique ainsi à une correspondante américaine, Elizabeth Phelps, dans une lettre du 16 décembre 1876 :

... there has been no change in the point of view from which I regard our life since I wrote my first fiction — the 'Scenes of Clerical Life.' Any apparent change of spirit must be due to something of which I am unconscious. The principles which are at the root of my effort to paint Dinah Morris are equally at the root of my effort to paint Mordecai. (GEL VI, 318)

De la même façon, la révolte de Leonora contre la religion n'est pas définitive. À la demande d'un ami de son père, Joseph Kalonymos, elle retrouve son fils, lui révèle son identité juive et lui apprend que son grand-père a laissé pour lui un coffre contenant des papiers personnels et des documents relatifs à l'histoire des Juifs. Les sentiments de cette femme à l'égard des Juifs, de son père et même de son fils, ne sont pas loin de ressembler à ce mélange complexe de haine (*Haß*) et d'amour (*Liebe*), par lequel le poète allemand Heinrich Heine, bien connu de George Eliot, exprimait sa relation au judaïsme, après sa conversion au christianisme :

... the Princess stands as an example of the Jew who has withdrawn from Judaism and been able to live a free life within European high society. Judaism seems a fetter to her, yet her attitude to it, as to her father and

son, fluctuates between love and hate, or, to use Heine's term, the feeling of « Hass-Liebe »... (Baker 215)

La fin de la vie de cette femme montre que l'on n'échappe pas définitivement à la tradition dans laquelle on a été élevé. Déjà, cela était apparu, ironiquement, au moment où elle faisait ses débuts dans la carrière de cantatrice. En choisissant son nom de scène, qui modifiait le nom du père (Charisi), elle était entrée dans une nouvelle vie en devenant « l'Alcharisi ». Mais ce geste de libération la rattachait, à son insu, à une tradition de poètes juifs du XII^e siècle, en Espagne, puisque dans ses carnets, George Eliot a noté : « Alcharisi, last New Hebrew poet in Spain, 1170-1230 » (Irwin 179).

La jeune femme avait alors trouvé sa voie, en faisant entendre sa voix, à la manière de George Eliot qui s'était affirmée en devenant romancière. Mais la fiction rapporte un épisode traumatisant pour le personnage, qui devait correspondre à une crainte terrible pour la romancière, celle de perdre sa voix, organe de l'expression et fondement du succès :

I meant never to marry again. I meant to be free, and to live for my art. I had parted with you. I had no bonds. For nine years I was a queen. I enjoyed the life I had longed for. But something befell me. It was like a fit of forgetfulness. I began to sing out of tune. They told me of it. Another woman was thrusting herself in my place. I could not endure the prospect of failure and decline. It was horrible to me. She started up again, with a shudder, and lifted screening hands like one who dreads missiles. It drove me to marry. I made believe that I preferred being the wife of a Russian noble to being the greatest lyric actress of Europe; I made believe — I acted that part. It was because I felt my greatness sinking away from me, as I feel my life sinking now. I would not wait till men said, 'She had better go.'

She sank into her seat again and looked at the evening sky as she went on : I repented. It was a resolve taken in desperation. That singing out of tune was only like a fit of illness; it went away. I repented; but it was too late. I could not go back. All things hindered me — all things. (DD VII, 51 : 547-48)

Cette crainte de perdre sa voix correspond certainement à un fantasme personnel très fort chez George Eliot, puisqu'elle l'exprime déjà indirectement dans son poème dramatique « Armgart », écrit dès 1870, publié dans *Macmillan's Magazine* en 1871 (GEL V, 139, n. 7) et repris dans le recueil *The Legend of Jubal and Other Poems* en 1874, soit deux ans avant *Daniel Deronda*. Ce poème présente, en effet, l'épreuve de

la cantatrice éponyme qui perd sa voix, source de son succès, et se retrouve définitivement condamnée au silence.

Conclusion

Ces trois figures de l'artiste dans *Daniel Deronda* présentent diverses formes de ressemblance avec la romancière : ressemblance plutôt lointaine avec Mrs Arrowpoint, plus marquée avec Klesmer, et assez nette avec l'Alcharisi. Ces figures peuvent nous donner l'impression de nous rapprocher un peu de l'auteur, dont nous savons bien qu'il est toujours en fuite, toujours insaisissable dans son œuvre, mais que nous nous efforçons de saisir quand même, pour pouvoir entamer un dialogue :

C'est la figure fuyante de l'auteur idéal qui impulse mes relectures angoissées du texte et m'invite à les renouveler toujours plus attentivement. Car la réponse que je cherche en lisant ne se trouve pas dans l'auteur réel ou empirique (terme préféré par Umberto Eco) mais bien dans le texte où il a inscrit, en même temps que sa volonté de dire, de plaire et d'être aimé, ses propres symptômes, et où, à mon tour, je projette les miens tout en les tenant le plus longtemps possible en laisse. C'est à cela que me sert le savoir théorique et méthodologique. (Couturier 107)

Les figures de l'artiste que propose ici George Eliot ne constituent pas seulement, par leur juxtaposition, un auto-portrait éclaté. Elles traduisent aussi sa volonté d'être aimée (même si c'est parfois au travers de l'autodérision), de protester contre des représentations superficielles et fausses du métier de l'artiste, d'affirmer la noblesse de l'art, et le plaisir de se mettre librement à son service, mais enfin et surtout la crainte de perdre ses moyens artistiques et d'être en définitive réduite au silence — terrible servitude après avoir goûté à la liberté de la création. Comme l'a bien compris Couturier, « Le romancier veut toujours se dire, même lorsqu'il raconte une histoire très éloignée de son expérience personnelle, mais il ne veut pas que cela se sache, ou en tout cas pas trop, parce qu'il tient à protéger son for intérieur et à garder sa position haute par rapport au lecteur » (Couturier 213). Ainsi, nos rencontres avec ces figures artistiques ne peuvent être que partielles et elles sont donc toujours à recommencer.

Bibliographie

- BAKER, William. *George Eliot and Judaism*. Romantic Assessment n° 45. Salzburg : Institut für Englische Sprache und Literatur, 1975.
- COUTURIER, Maurice. *La Figure de l'auteur*. « Poétique ». Paris : Seuil, 1995.
- ELIOT, George. « Armgart ». *The Legend of Jubal and Other Poems*. Edinburgh and London : Blackwood, 1874.
- Daniel Deronda*. 1876. Ed. Graham Handley. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford UP, 1988. [DD]
- HAIGHT, Gordon S., ed. *The George Eliot Letters*. 9 volumes. New Haven and London : Yale UP, 1954-78.
- The George Eliot Letters*. Volume V (1869-1873). New Haven and London : Yale UP, 1955. [GEL V]
- The George Eliot Letters*. Volume VI (1874-1877). New Haven and London : Yale UP, 1955. [GEL VI]
- George Eliot : A Biography*. Oxford : Clarendon, 1968. [Haight]
- IRWIN, Jane, ed. *George Eliot's Daniel Deronda Notebooks*. Cambridge : Cambridge UP, 1996.
- PELL, Nancy. « The Fathers' Daughters in *Daniel Deronda*. » *Nineteenth-Century Fiction* 36 (1982) : 424-51.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. 1954. Collection Folio. Paris : Gallimard, 1993.

“Invitus invitam”:
The presence/absence of Berenice in
Daniel Deronda by George Eliot

Hubert TEYSSANDIER
(*Université Paris III, Sorbonne Nouvelle*)

‘invitus invitam, as Suetonius hath it’

In George Eliot’s *Daniel Deronda*, the Jewish Princess Berenice—whom Racine after Suetonius calls Queen Berenice—is apparently no more than a fleeting presence, since her name appears only in relation to Hans Meyrick, who, on one occasion, is seen working at the sketches for a projected series of paintings on the life of Berenice, the historical figure, who in the first century (c. 66-77 AD) played some role in the history both of the kingdom of Judea and of the Roman Empire. The episode in which she is mentioned by name does not take up more than two pages, so that all that is conveyed to us directly about Berenice consists in the description of the sketches for the five paintings and in the conflictual discussion they occasion between Hans, the classical scholar turned painter, and his friend Daniel Deronda who has some time ago saved a Jewish girl, Mirah Lapidoth, from drowning herself in the Thames and has since developed an avowed interest in Jewish history and an unconfessed love for Mirah, who at this stage lives with the Meyrick family in Chelsea. Hans shows the sketches for his “immortal

Berenice series" (459) to Daniel Deronda, displaying mock-enthusiasm for his own supposed genius and failing to conceal his love for the Jewish girl who lives with his mother (457-459). Daniel's shocked discontent at the sight of the sketches rapidly grows into indignation, and the immortal Berenice series leads to a heated exchange between the two friends. Berenice who, as Hans Meyrick knows and recalls, appears in Suetonius' *Lives of the Caesars*, is also the titular heroine of one of Racine's tragedies, and while quoting Suetonius ("invitus invitam", 457), Hans also quotes Racine quoting and even rewriting Suetonius in the Latin epigraph to his play: "Titus reginam Berenicen, cui etiam nuptias pollicitus ferebatur, statim ab Urbe dimisit invitus invitam." Racine provides his own translation in the preface to his play: "Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui et malgré elle, dès les premiers jours de son empire" (*Ceuvres complètes* 2: 465). Integrating fragments from Suetonius' text, Racine here concisely sums up the argument of his own play and conveys a dramatic intensity which does not appear in *The Twelve Caesars*. That George Eliot knew Racine's play can hardly be questioned, as Hans Meyrick is made to say: "can anything be more sublime, especially in French?" (458). Besides, at an early stage the name of Racine appears in the novel, as Gwendolen Harleth, the English heroine of the novel, is looking for theatrical motives for private performances: "To choose a motive from Racine was of no use, since Rex and the others could not declaim French verse [...]. Besides, Mr Gascoigne [the local vicar] prohibited the acting of scenes from plays" (59). Is it conceivable that the text here should refer to Racine's plays only to cast them aside and forget all about them?

Further, it is easy to establish that George Eliot was interested in the history of Berenice, the historical figure, at the time when she was gathering documents for *Daniel Deronda*, and an accurate summary of her life appears in the *Deronda Notebooks*: "But the hatred of the Romans would not allow their Emperor's marriage with a Jewess. Titus was obliged with sorrow to separate from her & even to banish her from Rome (*invitus invitam*, Suet.)" (307). It would seem that there is enough evidence to consider that the character of Berenice is important in *Daniel Deronda*, and that its actual presence (no doubt a shadowy one) is not restricted to the episode in which she appears by name. She may be a "painted shadow" (in the Shakespearean sense) in Meyrick's work in progress, but the immortal Berenice series may provide an approach

to the whole novel and the way it functions. In *Daniel Deronda*, there is the substance of tragedy in the context of late nineteenth-century history.



The episode in which Hans Meyrick's Berenice paintings appear deserves closer attention, first as an instance of pictorial intertextuality, a strategy which George Eliot had used, among other instances, in the Roman episode of her earlier novel *Middlemarch*: Dorothea Brooke, who has recently married Dr Casaubon, has been posing for Santa Clara (or St Clare), while Dr Casaubon has been used as model for a Nazarene painting representing Saint Thomas Aquinas sitting "among the doctors of the Church in a disputation too abstract to be represented, but listened to with more or less attention by an audience above" (151). What comes out in this painting is of course that Dr Casaubon is widely miscast as Thomas Aquinas. For other reasons, Mirah (aged 20), who has been posing for Berenice (aged 40-50), is also miscast, and it appears that the painter chooses his models in a most unfortunate way, since he also wants Daniel Deronda to pose for Agrippa, Berenice's brother and lover.

It may be useful at this stage to briefly recall the relevant historical facts, in so far as we know them, about Princess Berenice. She was the daughter of Herod Agrippa, king of Judea, married her uncle Herod, then lived incestuously with her brother Agrippa. She also played a political role, and in the struggle between the Jews and the Romans she (together with her brother-lover) was first on the side of her own people then went over to the conquerors' side. Titus, who was not yet Emperor of Rome, was in command of the legions which in 71 AD captured and destroyed Jerusalem. Berenice then became his mistress and lived with him in Rome for five or ten years, until Titus, at the very beginning of his reign, discarded her and ordered her to leave Rome. Working from this basis, one understands George Eliot's considerable irony in her handling, through Meyrick's pictorial series, of the Titus and Berenice motive, with a good deal of interesting comic side-effects.

One of Meyrick's reasons for asking Mirah to pose for Berenice is that she is Jewish, and he has apparently no qualms in the way he thus relates her to a morally dubious historical figure. On the other hand, Daniel Deronda's indignation requires no explanation: "Paint as many

Berenices as you like, but I wish you could feel with me—perhaps you will, on reflection—that you should choose another model” (460). It is also understandable that he cannot consider posing for Berenice’s brother-lover Agrippa. Contrary to what Deronda assumes, Mirah is not entirely ignorant of Berenice’s history, since according to Hans she has read it in a ladies’ edition and views it as a “tragic parable” (459). In fact, from what we know of her personal history, she is far less of an innocent than Hans seems to think. When she lived with her father, she was obliged to act and sing in a number of European and American theatres, and although she remained a flawlessly moral girl and a strict Jewish believer, she encountered corruption and dissoluteness. She may have read Berenice’s history in a ladies’ edition, but it would appear that she is quite capable of understanding it. Besides, the way she views it as “a tragic parable” (459) comes fairly close to what Racine made of the Titus/Berenice relationship in his play. Hans Meyrick’s own pictorial representation is more theatrical than tragic and his Berenice series looks like a somewhat comic imitation of nineteenth-century historical paintings, ending with an entirely imaginary scene: “Berenice seated lonely on the ruins of Jerusalem” (457), which she has helped Titus to destroy.

Interestingly enough, the passage in *Daniel Deronda* where the Berenice paintings appear occurs almost exactly in the middle of the novel, and it also happens that the paintings are related to the core of book: Deronda’s search for his own origins and his ultimate discovery of his Jewish identity. In the scene that has just been discussed, Deronda does not yet know that he is a Jew: he will be apprised of it by his mother when he meets her in Genoa (624-627). But well before that discovery, Daniel Deronda has become acquainted with Mirah, has attempted to trace her mother and her brother, has made the acquaintance of a number of London Jews (the Cohens, Mordecai), and the novel has been immersing us into Jewish life, culture, and history. The text of the novel contains a good deal of evidence of all the historical research that George Eliot had done for her last novel, and, among other sources, she quotes in the original German the nineteenth-century Jewish historian Leopold Zunz in the epigraph to chapter 42, and translates the whole passage in the opening lines of the chapter with great accuracy, thus underlining the relation between the tragic experience and the Jewish experience:

If there are ranks in suffering, Israel takes precedence of all the nations—
if the duration of sorrows and the patience with which they are borne

ennoble, the Jews are among the aristocracy of every land—if a literature is called rich in the possession of a few classic tragedies, what shall we say to a National Tragedy lasting for fifteen hundred years, in which the poets and the actors were also the heroes? (517)

Meyrick's romanticized version of Berenice works in ironic relation to the "Great Jewish Tragedy", and specifically to the "second destruction of the Temple", i.e. the destruction of Jerusalem by Titus' legions, which is also the historical background to Racine's tragedy. Although the painter may not be aware of it, Hans's sketches refer us to the tragedy of Jewish history.

Through a further ironic twist, which works beyond the limits of the passage on Meyrick's Berenice series, George Eliot operates what amounts to a reversal of historical roles. In the novel, the Berenice figure is not Mirah, but Gwendolen Harleth — except that she is not Jewish. Gwendolen, not Mirah, is cast in the role of the forsaken woman (in *Daniel Deronda* 'to forsake' is a recurrent verb, like 'abandonner' in the case of Racine's *Bérénice*). Daniel Deronda, the outsider in the English world of Diplow and Offendene where Gwendolen lives, is cast in the role of a Titus figure, and as he leaves for the Middle East together with Mirah whom he has married, he has to abandon Gwendolen to her solitary fate. Jews and non-Jews, as well as East and West have been made to swap places, within a dramatic pattern which however strongly recalls the history of Berenice. The Daniel/Gwendolen relationship also follows the pattern that structures Racine's *Bérénice*: they meet, they fall in love, and they have to part for ever—"invitus invitam", or so we are told. The original history of a Roman Emperor and a Jewish princess has been turned into the story of a young Jewish man brought up as an English gentleman and an English girl who hates her husband, Mr Grandcourt, and is under the spell of the young Jewish man's charm and moral radiance. The Jewish "Prince" however has a historical and spiritual role to play, and cannot sacrifice it for the happiness of an English girl to whom he has been attracted and who views him as her redeemer.



The Daniel Deronda/Gwendolen Harleth relationship requires closer examination in order to bring out the validity and no doubt the limits of the analogy with Racine's play. A mutual attachment brings them together across the rift of their "separateness" (a recurrent word in

Daniel Deronda). The nature of their “separateness” is not known at the beginning of the novel, when they first catch sight of each other at the Casino in Leubronn without exchanging any words:

But in the course of that survey her eyes met Deronda’s, and instead of averting them as she would have desired to do, she was unpleasantly conscious that they were arrested — how long? The darting sense that he was measuring her and looking down on her as an inferior, that he was of different quality from the human dross around her, that he felt himself in a region outside and above her, and was examining her as a specimen of a lower order, roused a tingling resentment which stretched the moment with conflict. (10)

Gwendolen resents what she feels as a sense of superiority combined with irony. What Daniel Deronda conveys here (and Gwendolen understands it though there are no words to say it) is that he disapproves of her gambling. Then Gwendolen begins to lose at the roulette table and, being short of money, she goes and sells an Etruscan necklace which she owns, but has never been seen wearing, and Daniel Deronda, seeing Gwendolen enter a jeweller’s shop, recklessly redeems the necklace and sends it back to her wrapped in a cambric handkerchief, with a few unsigned words. By the time the necklace has been returned to its owner, Daniel and Gwendolen are definitely involved in a mutual attachment, brought about by Daniel’s interference (or intervention) in Gwendolen’s life. Both of them are unaware of the strength of their mutual involvement, yet it is to last throughout the novel until the ultimate separation.

The text of the novel makes it clear enough that Deronda and Gwendolen have allowed themselves to be drawn into a love relationship, and the returned necklace amounts to a lover’s gift, which is tacitly accepted. The Etruscan necklace keeps on reappearing in the novel, and when staying at the Abbey (one of Sir Hugo’s seats), where Daniel is also one of the guests, on the occasion of the grand dance on New Year’s Eve, Gwendolen chooses to wear “the memorial necklace” as a bracelet, wound thrice round her wrist, as a sign of the enduring attachment between her and Deronda.

While Daniel Deronda is aware that he is “interested” in Gwendolen, he is repeatedly heard saying that there is neither love nor sex in his interest: “But let me say, once for all, that in relation to Mrs Grandcourt, I never have had, and never shall have, the position of a lover” (to Hans

Meyrick, 784), which can be true only in a very specific sense. He is also annoyed by Sir Hugo Mallinger's repeated hints that he is flirting with Gwendolen (360), and even playing with fire when in company with her after she has become Grandcourt's wife (453). Yet he has to confess to himself that

[...] in the movement which had led him to repurchase Gwendolen's necklace for her, and which was at work in him still, there was something beyond his habitual compassionate fervour — something due to the fascination of her womanhood. (324)

As Daniel recalls, in conversation with her, their first meeting in Leubronn and its circumstances, it is clear that their interest in each other is the result a reciprocated sexual fascination:

'You hindered me from gambling again,' she answered. But she had no sooner spoken than she blushed over face and neck; and Deronda blushed too, conscious that in the little affair of the necklace he had taken a questionable freedom. (332)

And as the strength of his attachment to Gwendolen keeps growing, in spite of the strategies used to disguise it, Daniel Deronda has to admit: "She was something more than a problem: she was a lovely woman" (587). He says to himself, "I should have loved her, if"—(621), a very problematic *if*, since it would require conditions that could only be realized in another fictional context. Though there is one woman (Mirah) by whose side he desires to stand apart from all others, he cannot at this stage dissociate the image of Gwendolen from his own life: "Strangely her figure entered into the pictures of his present and future" (621). As the Titus figure, Daniel Deronda is strongly attached to the woman who is several times referred to, from the beginning of the novel, as "the princess in exile" or "the queen in exile" (41), and the place of her final exile is no other than the one where she is first seen to live.

Gwendolen is far less distinctly aware of the nature of her feelings for Daniel Deronda, although she keeps on expressing them in a disguised form. While Deronda is often, though never completely, self-deluded, Gwendolen is to the end deeply confused—unlike Racine's Bérénice whose sexual passion for Titus is never disguised:

Why she should suddenly determine not to part with the necklace was not much clearer to her than why she should sometimes have been frightened to find herself in the fields alone; she had a confused state of emotion about Deronda—was it wounded pride and resentment, or a certain awe and exceptional trust? It was something vague and yet mastering, which impelled her to this action about the necklace. There is a great deal of unmapped country within us which would have to be taken into account in an explanation of our gusts and storms. (276-277)

There are within her what Henry James calls depths and abysses, passions and horrors that are part of her tragic destiny. What comes out of her state of confused emotion towards Daniel Deronda is that she keeps increasing the distance between them by looking up to him for moral guidance, as she confides in him, confesses her guilt to him, views him as a monitor and even casts him in the role of a priest. Yet Sir Hugo Mallinger may not be far from the truth when he is convinced that Gwendolen is passionately attached to Deronda. Gwendolen cannot dissociate her own future from Deronda's presence by her side, and places herself in his hands: "It is you who will decide; because you might have made me different by keeping as near to me as you could, and believing in me" (563). Although Gwendolen is not completely aware of the intensity of her feelings for Daniel, what she expects from him as a priest and confessor is that he will never forsake her, and like Racine's *Bérénice* cannot or will not conceive that separation, exile and loneliness are part of her "losing destiny" (355).

The central relationship in the novel is thus the Daniel/Gwendolen relationship, and it firmly relates what F. R. Leavis once called "the good half" and "the bad half" of *Daniel Deronda*. George Eliot in her last novel alternates scenes of English life, which continue "the great tradition", and scenes of Jewish life, which of course convey a distinctly different spiritual outlook and are also written in a different fictional style. It does not follow however that the novel should be split in two different novels, the good one being entitled *Gwendolen Harleth*, and the other one consigned to oblivion. F. R. Leavis's study contains pages that still count among the best that have been written on George Eliot's last novel, but what is missing from his reading is the perception of a form of artistic unity that integrates what he calls the two halves. Even Racine's *Bérénice*, whose unity can hardly be questioned, contains two distinct worlds, Rome and Judea, Titus' apartments and Berenice's apartments, Rome and the 'Orient', and as the tragic action unfolds, East and West

break apart irremediably, after being held together only by Titus' and Berenice's apparently mutual passionate attachment. Both in *Bérénice* and *Daniel Deronda*, the artistic unity of the work is based on separateness, leading to an ending that places between the two protagonists an infinite distance that will ever keep them apart.

In *Daniel Deronda*, the relationship between the two protagonists appears to be doomed from the first, because they are not—nor ever will be—involved in it to the same extent, which here again recalls Racine's *Bérénice*. When he first meets Gwendolen in Leubronn, Daniel has already encountered Mirah, and "his history had given him a stronger bias in another direction" (163), as we are to learn later in chapter 17. Gwendolen attracts him when he first sees her at the gaming table, but his interest in Mirah is stronger and arouses in him an interest in Jewish history and Judaism, at a time when he does not yet know all he has in common with Mirah. What he first feels for Gwendolen at the Leubronn casino is an uneasy mixture of sexual feeling and moral repulsion, which he suddenly recalls when, at a musical party given by the Grandcourts, Mirah, who has come to sing for the company, is eclipsed by 'the Vandyke duchess', as Hans likes to call Gwendolen: "Pray excuse Deronda that in this moment he felt a transient renewal of his first repulsion from Gwendolen, as if she and her beauty and her failings were to blame for the undervaluing of Mirah as a woman" (558). Daniel's mixed feelings for Gwendolen come out as early as the opening lines, in which Deronda's soliloquy clearly conveys doubts about her: "Was she beautiful or not beautiful? and what was the secret of form or expression which gave the dynamic quality to her glance? Was the good or the evil genius dominant in those beams? Probably the evil" (7). The impulse that leads Daniel Deronda to the jeweller's to repurchase her necklace is to involve him in a long-drawn relationship with a young woman about whom he has strong moral reservations. He is aware that Gwendolen relies on him, believes she has a claim on him, but foreshadows "some painful collision" (564), when the time comes for the inevitable choice that will lead him away from her. Deronda's initial sexual interest in Gwendolen has altogether been short-lived, and when he meets her again after Grandcourt's death by water, and assists her through the crisis that arises from her sense of guilt, "he seemed to himself now to be only fulfilling claims, and his more passionate sympathy was in abeyance" (688). In the last chapters of the novel Daniel Deronda's attitude towards Gwendolen is the effect of his sense of moral responsibil-

ity towards her in the disaster that she has brought upon herself through marrying Mallinger Grandcourt in order to escape poverty.

While Daniel Deronda's initial interest in Gwendolen subsides, the opposite evolution is discernible in her, and although she is incapable of consciously thinking of Daniel Deronda in terms of "love-making and marriage", the passion is there and she relies on his unending presence as lover, father, and moral guide:

Mighty Love had laid his hand upon her; but what had he demanded of her? Acceptance of rebuke—the hard task of self—change—confession—endurance. If she cried towards him, what then? She cried as the child cries whose little feet have fallen backward—cried to be taken by the hand, lest she should lose herself. (771)

The novel here moves away from the world of classical tragedy, but some pages later comes closer to it, as it comes out that Gwendolen, in her tragic blindness, has never been aware that her attachment to Deronda was doomed because of the unbridgeable separateness of their lives:

she did not imagine him otherwise than always within her reach, her supreme need of him blinding her to the separateness of his life, the whole scene of which she filled with his relation to her (795-96)

Their inevitable separation is the effect of what the text calls "the impersonal part of their separateness from each other" (803). They are bound to part because, in addition to their irreconcilable differences (moral, cultural, religious), Daniel Deronda has a historical and spiritual role to fulfill: "I am going to the East to become better acquainted with the condition of my race in various countries there," said Deronda, gently—anxious to be as explanatory as he could on what was the impersonal part of their separateness from each other" (803). Obviously the East where Daniel Deronda's destiny is leading him is not that of Antiochus and Bérénice, and the world of exile, solitude and emptiness is located in Diplow.



A tragic rift runs through the whole novel, keeping apart Daniel and Gwendolen. As it unfolds in its fearful inevitability, the tragic process leads to tragic recognition at the moment when Gwendolen, like

Bérénice, has to face the truth, the unavoidable separation. Although Daniel's gentleness is not conceivable in the case of Titus, the tragic recognition is all the more painful and cruel in *Daniel Deronda*, as Gwendolen, in her deep unawareness, has never clearly perceived the rift that keeps her apart from Daniel. Bérénice goes through moments of self-deception, but is not completely blind to the separateness that may prevent her from marrying Titus. Roman emperors cannot marry queens, which is, according to George Eliot's words, another aspect of "the impersonal part of their separateness". In both Racine's tragedy and George Eliot's novel, it falls upon the man, who has a political role to fulfill, to bring about the separation, and, though reluctant to make the move, he has to be cruel enough to end all hopes. Titus keeps wavering to the last act until he speaks out his irrevocable decision:

En quelque extrémité que vous m'avez réduit,
Ma gloire inexorable à toute heure me suit:
Sans cesse elle présente à mon âme étonnée
L'Empire incompatible avec votre hyménée,
Me dit qu'après l'éclat et les pas que j'ai faits,
Je dois vous épouser encore moins que jamais. (517)

Daniel Deronda is as much of a waverer as Titus, and keeps postponing the disclosure he has to make to Gwendolen, until at last, he informs her of the change that has occurred in his destiny, and of his decision to go East with Mirah who is to become his Jewish wife. Not unlike Titus acknowledging his own cruelty ("Non, je suis un barbare. [...] Néron tant détesté, /N'a point à cet excès poussé sa cruauté", 510), Daniel Deronda, in a less imperial and gentler register, accuses himself of cruelty, for which he blames himself no less because Gwendolen has also behaved cruelly in making her gains out of others' losses:

'I said I should be forsaken. I have been a cruel woman. And I am forsaken.' Deronda's anguish was intolerable. He could not help himself. He seized her outstretched hands and held them together, and kneeled at her feet. She was the victim of his happiness.
'I am cruel too, I am cruel', he repeated, with a sort of groan, looking up at her imploringly. (805)

As in the case of Bérénice, Gwendolen is the victim of what is for her a personal tragedy, but the reason why she is forsaken is as much political as it is personal. While Titus is bound to decide in favour of Rome and

accept his political destiny, Daniel Deronda is bound to choose what he regards as his “life’s task”:

Since I began to read and know, I have always longed for some ideal task, in which I might feel myself the heart and brain of a multitude—some social captainship, which would come to me as a duty, and not be striven for as a personal prize. (750)

It has appeared at times that Daniel Deronda was attracted to Gwendolen more strongly than to Mirah. But the Jewish girl, who has none of the moral flaws of the Vandyke duchess, belongs to the people whose cause he has come to regard as an inherited duty.

One should here revert to the famous phrase, “*invitus invitam*”, which Racine rewrote and turned into the epigraph to his *Bérénice*. It should be noticed first, as another instance of reversal, that in the case of Daniel Deronda it is the man who goes away and leaves the woman to her own solitude. But that does not alter the terms of the question raised by the apparently symmetrical phrase: ‘*invitus invitam*’, against his will, against her will. Daniel Deronda no doubt feels deeply the tragic rift that separates him from Gwendolen, and in the parting scene, echoing Titus’ tears, so frequently mentioned in Racine’s tragedy, “[Deronda’s] eyes too were larger with tears” (805). There is no doubt that he suffers acutely because of the suffering he has to inflict as he brings Gwendolen to tragic recognition. Yet Deronda’s involvement in the tragic experience is in no way identical with Gwendolen’s. One has here another instance of what Roland Barthes, discussing *Bérénice*, calls the deceptive symmetry of the ‘*invitus invitam*’. No doubt Gwendolen is forsaken against her will, i.e. “*invitam*”. Yet however painfully the decision is taken, it is Daniel’s. The rift is bound to occur because of Daniel’s choice of the “larger life”, because of his superior commitments. Since the decision is his own choice, “*invitus*” is questionable, as questionable as in the case of Titus. As Roland Barthes has convincingly argued in *Sur Racine* (88-93), it is not true that Titus had to choose between Queen Berenice and his imperial power. Rome and the Roman heritage have in his case provided a convenient and honorable motive for what is in fact an act of repudiation. So “*invitus*” in his case is no more than a convenient and neatly phrased untruth. In *Daniel Deronda*, the tragic rift that leads to the final scene comes quite close to the *Bérénice* model: Daniel’s leaving England for the East does not go against his

own will since it is his own free decision, and Gwendolen, against her will, accepts to be left to her own solitude.



Separateness, separation, apartness, difference seem to form the basic structural pattern of *Daniel Deronda*, which holds the work together in spite of all the rifts that run through it. What F. R. Leavis called the good half and the bad half of the novel are in fact written in two different registers. The English chapters continue the great English tradition, and are written in a fictional mode which is that of the social comedy, with its subtle play on distinctions of rank, its moral complexity, and its brilliant, natural sounding dialogue. The Jewish chapters are thoroughly documented, laden with scholarly references, and have mystic resonances. The two worlds that are thus represented in the novel are as different as Mordecai, Mirah's mystic brother, and Mr Gascoigne, the vicar of Diplo. However they are made to communicate through Daniel Deronda, who was brought up as an English gentleman by Sir Hugo Mallinger, and then discovered his Jewish inheritance. He does not renege his English upbringing, but decides to go East and work to uphold and strengthen the cause of his ancestors; so, inevitably Gwendolen has to be sacrificed to his choice. Roman Emperors do not marry Eastern queens, and orthodox Jews do not marry into the English rural gentry. The rift in the structure of the whole novel is indissociable from the tragic rift which leads to Gwendolen's losing destiny.

Works cited

- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1963.
- ELIOT, George. *Daniel Deronda*. Ed. Terence Cave. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- Middlemarch*. Ed. Bert Hornback. New York, London: Norton, 1977.
- IRWIN, Jane, ed. *George Eliot's Daniel Deronda Notebooks*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- LEAVIS, F. R. *The Great Tradition*. (1948). Harmondsworth: Penguin, 1962.
- SUÉTONE. *La Vie des douze Césars*. Paris: Les Belles Lettres, 3 vols., 2002.
- RACINE, Jean. *Œuvres complètes*. Éd. Raymond Picard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 2 vols., 1950-1952.

George Henry Lewes and Psychology: a contribution to an emerging science

Alain BARRAT
(*Université de Lyon III*)

Lewes took an early interest in psychology. In 1836, he had rashly contemplated writing a treatise on “The Philosophy of the Mind,” which he rapidly abandoned, being dissatisfied with the doctrines of the Scotch School and because he had doubts about his psychological knowledge. He had indeed not yet assimilated a science that was still in the making, he lacked the biological and zoological knowledge necessary to apprehend the descriptive and classifying method adopted by the Scotch School; besides, his admiration for John Stuart Mill might have led him to overlook the major role of introspection and the difference between psychology and metaphysics. However, in the 1850s, he resolutely defended the new science in the columns of the *Leader*. Henceforth, he tackled psychological questions in many articles (in *Nature, Mind, or The Saturday Review*) and in his major scientific and philosophical works. Thus, though this inevitably implied contradictions and changes on some issues, he gradually established a fairly coherent psychological theory.

The Study of Psychology was published posthumously in 1879. Though George Eliot actually arranged Lewes’s notes and brought the work to completion, given the sometimes very technical nature of the subject matter, she could never have done so, had she not been very familiar with his conceptions. So the book can legitimately be considered as the expression of his final and personal psychological theory. It is

part of *Problems of Life and Mind*, whose publication began in 1874. In the 1860s, seemingly dissatisfied with worldly success, Lewes was anxious to write a more thoughtful book that would firmly establish his reputation. This aim also evidenced his intention to capture the interest of more exacting and educated readers. It also illustrated a contemporary tendency, initiated by Auguste Comte, to encompass the diversity of knowledge so as to establish a comprehensive philosophical system.¹ Thus *Problems* appears as an ambitious work expressing the mature scientific and philosophical views of its author. It is the climax of a long and steady process during which he read extensively, conducted experiments, gathered numerous data, and exchanged information with prominent scientists and thinkers so as to be updated on the questions discussed.² Lewes's psychological theories must be examined in this wider philosophical perspective.

Since psychology was then in an early phase, he first tried to determine its specific position among the sciences. Hence the following definition: "Psychology is the analysis and classification of the *sentient functions and faculties*, revealed to observation and induction, completed by the reduction of them to their *conditions of existence*, biological and sociological."³ To be sure, this definition may now seem commonplace; yet, the references to the experimental method, to biology and sociology were then extremely daring as they inferred that the laws of nature and of the human mind, traditionally opposed, could be discovered through the same strategies.⁴ Lewes also insisted on giving precise definitions; for instance, function and faculty are thus contrasted: ". . . let

1. This trend was noticed by some Victorian thinkers, for instance, by Frederic Harrison, who wrote: "In all parts of Europe, Philosophy and science have long been showing a disposition not only to maintain the independence of their specific territory from the invasion of Religion, but to invade and annex the religious kingdom for themselves . . . Philosophy is thus visibly transforming itself. Its business is no longer confined to generalise science. It is seeking to found a system of Life." "Mr Lewes's Problems of Life and Mind," *Fortnightly Review*, (July 1874): 89.

2. Thus, in 1867, he gathered zoological material for *The Physical Basis of Mind*, and carried out research on the nervous system; in December, he went to Germany to discuss his physiological investigations with scientists. In 1868, he wrote articles on "Mr Darwin's Hypotheses" for the *Fortnightly Review* which were later integrated in *Problems* (Volume III).

3. *The Study of Psychology* (London: Trübner, 1879) 6.

4. ". . . emphasizing the distinction between objective and subjective facts, we nevertheless recognise that the observation, classification, and explanation of both orders must proceed on the same method" (SP 51).

function stand for the *native* endowment of the organ, and faculty for its *acquired* variation of activity" (SP 27).

For him, as it brought out the natural aptitudes and limitations of the mind, psychology provided a firm and necessary basis to science and philosophy. Thus, man was both a natural and a social organism;¹ and as any living organism involved more complexity than inert matter, Lewes held that man had specific characteristics which set him apart from the animal kingdom. Man being conditioned by biological factors as well as by his social environment, implied that the psychological data had to be looked for in biology and in sociology: biology providing the basic facts of human and animal psychology, while sociology, restricted to man, studied the foundations of his intellectual and moral activities. Lewes thought that the metaphysicians wrongly focused on consciousness and privileged introspection, whereas the biologists merely tried to combine the inner observations with the interpretation of nervous phenomena—each school of thought failed because it simplified reality. Consequently, the complexity of psychological facts often hindered their reduction to their constituent elements. Modern psychology should consequently combine observation and introspection.

Biology had to accept life as an irreducible and primary fact, and focus on the determination of its factors and laws. Lewes viewed life as the complete activity of the organism, the sum of its various specific functions. He rejected vitalism, because he believed that life was a concept resulting from the accretion of particular facts; therefore, it could not be the source of phenomena, but their manifestation. This led him to reject the traditional mechanistic conceptions: though he considered the organism was indeed a mechanism, it was a vital one; since it varied according to the degree of complexity of the organism, life did not exist before structure, it was an aggregate of forces, not a transcendental force.

Lewes held that consciousness was neither independent from the organism nor the function of a specific organ: when the whole organism reached a certain degree of evolution, a new characteristic "emerged" from a system of organic conditions whose variations

1. "Psychology investigates the Human Mind, not an individual's thoughts and feelings; and has to consider it as the product of the Human Organism not only in relation to the Cosmos, but also in relation to Society. For man is distinctively a social being; his animal impulses are profoundly modified by social influences, and his higher faculties are evolved through social needs" (SP 5-6).

it followed—it was the subjective side of sensations. While the various kinds of phenomena were inextricably combined, he distinguished three fundamental modes of stimulation: any psychological operation was a threefold process: “. . . [it was] a product of sense-work, brain-work, and muscle-work . . . each mental state is thus a function of three variables.”¹ The specificity of each psychological fact derived from the prevalence of one of these factors.

In Lewes’s mind, psychic life began with sensations: the “psychoplasm” evinced a constant fluctuation, which was the function of sensitivity. Sensations were the results of very complex organic conditions, they were these very conditions. A sensation and its conditions were not essentially different; they simply followed one another in a chronological sequence. Moreover, he thought that the whole nervous system had identical properties and structure, implying thus that the functions had a common identity, and that the differences originated in the diversity of the stimulated elements. Hence, psychology could elucidate psychic phenomena by observing the nervous tissue, which, according to Lewes, was activated by vibrations: “A neural unit is a tremor. Several units are grouped into a higher unity, or neural process, which is a fusion of tremors . . . and each process may in turn be grouped with others, and thus, from this grouping of groups, all varieties emerge” (*FC I*, 135).

In his opinion, though it had a major function in psychic activity, the seat of consciousness was not limited to the brain; sensitivity was a fundamental characteristic of the nervous tissue, it had the same extension as the nervous centres: hence, it was a histological, not a morphological property. Besides, the psychic organism was constantly submitted to internal as well as external stimulations, each one initiating a corresponding impression, and a constituent element of consciousness. Only the more vivid impressions became sensations, the others remained unconscious. For Lewes, this duality explained the difference between sensations and perceptions. He defined sensations as the active phase of sensitivity; since many sensations were not perceptible, they did not necessarily involve perception; yet, as any stimulation of a nervous centre created a sensation; this proved the importance of latent or unconscious perceptions.”² Consequently, the accumulation

1. *The Foundations of a Creed* (London: Trübner, 1874) I, 147.

2. “All these movements in the tissues are neural tremors, and therefore sensible

of all the specific sensitive impressions created the general consciousness: the convergence of various currents of sensitivity.

According to Lewes, consciousness had three forms. In fact, though physiology demonstrated the uniformity of the nervous system in the entire animal kingdom, he remarked that the complexity of the human organism determined the number of these forms. For him the lowest form was "Systemic-consciousness", which made us feel the diffuse sense of existence, though it did not necessarily imply thought; then "Sense-consciousness" involved all the sensations derived from the five senses; and finally "Thought-consciousness", which was the seat of intellectual and emotional phenomena. Even if it was possible to determine the relationships of thought with the lower forms of consciousness, its very nature remained unknowable. Man shared with animals the first two forms, but "Thought-consciousness" was specifically human.

In Lewes's theory, sensations were the sources of intellectual as well as of moral life. Indeed, while "Systemic-consciousness" gave a vague feeling of life; on the other hand, owing to their precise localizations, the sensations initiated by the five senses produced more precise impressions. Since they put us in relation with our body, they had a major function in the formation of objective knowledge. Thus, the externality created by "Systemic-consciousness" and the interiority created by "Sense-consciousness" differentiated instincts and perceptions. The first group included sensations, perceptions and ideas, whose combination brought about intellectual activity; the second group included sensations, instincts and emotions, whose combination implemented moral activity. Sensations were thus the bases of each sequence, and the difference between ideas and emotions was due to the existence of a double sensory pattern: "I feel myself justified . . . in considering Ideation as the form of cerebral sensibility which is determined by the central connections with the ganglia of special senses. In like manner, Emotion may be considered as the form of cerebral sensibility which is determined by connections with the ganglia of visceral sensation."¹ In Lewes's opinion, psychical life developed according to a triple law; first, the law of interest: ". . . we only see what interests us, only know what

units, whether grouped and seriated into processes as states of Consciousness and states of Subconsciousness, or not grouped, but passing away into Unconsciousness." *FC*, II, 500.

1. *The Physiology of Common Life* (Leipzig: B. Tauchnitz, 1860) II, 117.

is sufficiently like former experiences to become, so to speak, incorporated with them—assimilated by them. The satisfaction of desire is that which both impels and quiets mental movements;” secondly, the law of signature: “Every feeling being a group of neural units, and varying with the varying units, or varying groups of such groups, has its particular signature, or mark in Consciousness, in consequence of which it acquires its objective localisation, i.e. its place in the organism or in the cosmos;” and thirdly, the law of experience: “Experience is the registration of Feeling. Through their registered modifications, feelings once produced are capable of reproduction; and must always be reproduced, more or less completely, whenever the new excitation is discharged along the old channels” (*FC*, I, 121). Physiologically, this law would take the form of stimulation, coordination and flux; psychologically, the form of sensory impressions, logical groupings and impulses.

Lewes conceived association as a specific form of restoring images; in his view, impressions initially propagated in the entire nervous system and then each concentrated so as to form a grouping. Irradiation was restricted as the advance of the nerve-impulse was determined by anterior stimulations. Psychologically, a specific sensation restored a group of weaker ones which eventually materialized into a judgement or a perception. He also pointed out the major roles of emotional factors and complex organic motives in the process. The grouping initiating an impulsion was itself conditioned by sensory data: the modification of neural structures by past impressions fixed specific groups; consequently, the residue of experience determined the mode of grouping which depended both on the immediate stimulation and on the condition of the organism resulting from its history. This was the mental aspect of heredity and adaptation. The restitution of impressions was in keeping with an individual's state of mind, and also depended on its intensity. Mental conditions determined their successors, which would eventually include them.

Lewes also believed that sensations were the sources of any intellectual operation; that they were integrated nervous vibrations establishing a direct anatomic link between the body and its environment; besides, any sensation was unique, thus precluding its total reproduction. Groups of sensations formed perceptions, which were separated into primary elements—sensations—and secondary elements—images—which he defined as follows: “Images, although reproductions of perceptions, possess a property not possessed by perceptions,

namely, that of facultative reproduction, which enables them to be abstracted from the sensible order of presentation, and combined and recombined anew" (*FC*, I, 169). Yet, since it remained directly linked with the sensations, perception was not thought, it only restored particular ideas;¹ abstract thought only began with conceptions, when symbols replaced images and any indication of the initial sensations vanished. Thought was only possible through language, which was a social function: an isolated man could not think because he could not speak. Accordingly, language was the source of intelligence and developed altruistic tendencies. Man, as an animal organism, drew from himself sensations, judgements, and primitive impulses; but as a social organism, his conceptions, theories and virtues, stemmed from collective life, providing the conditions of higher functions: opinions, beliefs, institutions. Thus, customs, folklore, arts, tools, skills and literature were based on a system of intellectual symbols, the major source of human progress. In order to highlight the impact of social factors in human psychology, Lewes remarked: "The conspicuous mental differences between a Goethe and a Carib cannot be assigned to differences in their organisms and functions, but solely to their developed faculties; the organism of a Goethe in the social medium of the Carib would constitute a very superior Carib, but not a wide-sweeping intelligence with a sympathetic conscience" (*SP* 26).

Though he rejected the existence of innate ideas, and maintained that general notions and axioms were only generalizations of specific experiences,² Lewes conceded past experiences could be transmitted and acquired, and also believed ideas were the consequences of accumulated and modified thoughts.³ Yet, while images and perceptions

1. "... It is always an individual object represented by an individual idea: it is *this* animal, or *this* flower." (*FC*, I, 136)

2. Lewes analysed thus the notion of causality: "... belief in particular laws is no more than *belief in our experience*; and if we are asked why we believe that our future experience will resemble the past, we answer, because we have no other possible belief of things than that which is formed by experience . . . As to the belief in universal causation, we may prove in various ways that it is the result of a mere act of generalization . . ." *The Biographical History of Philosophy* (London: John W. Parker, 1857) 557.

3. "There is thus what may be called an *a priori* condition . . . in all *Ideation*. But it is *historical*, not *transcendental*: it is itself the product of Experience, though not of the individual. Our perceptions are evolutions, and, having necessarily a history at their back, it is clear that all perceptions are modified by preperceptions, all conceptions by pre-conceptions. Hence mental diversities." (*FC*, I, 162).

were fixed; ideas were more general, more adaptable, and so ensured the development of intelligence. The association of ideas had thus a major role in reasoning and in various scientific operations. Symbolical intelligence confirmed man's superiority over the animals, and was also the source of humane feelings.¹ Thus, altruism was conceived as an acquired tendency derived from an initially selfish motive: the satisfaction of the instinct of conservation. Evolution gradually led man to experience a sense of solidarity enabling him to help and love his fellow-men: hence the emergence of disinterestedness and its related virtues. The requirements of social life thus highlighted the correlation between rights and duties.²

Lewes's psychological theories had also literary implications. Indeed, though George Eliot did not explicitly expound her philosophical views, they can be inferred from her novels. Her journals, diaries and correspondence evidence she was an avid reader of scientists and philosophers. She also assisted Lewes in his research, and must inevitably have discussed many recondite technical questions with him. Consequently, when finishing *The Study of Psychology*, she put into words theories she had largely implemented in her novels. Though her impressive intellect and strong-minded personality precluded any form of passive acceptance of his opinions, her fiction evidences she generally agreed with her companion on the importance of the social factor and on moral responsibility. Indeed, she conceived the world as a deterministic and complex entity whose parts were all intricately related. This insistence on the intricate relations between man and society was also shared by Lewes, who maintained: "The organism adjusts itself to the external medium; it creates, and is in turn modified by, the social medium, for Society is the product of human feelings, and its existence is *pari passu* developed with the feelings which in turn it modifies and enlarges at each stage" (*SP* 71-72). For Eliot, since man was an individual and a member of society, his life was at the centre of a network of causes,

1. "... history is the narrative of the evolution of humanity, in its gradual ascendancy over animality; the subjection of the instinctive animal, sensual man to the volitional, moral, and intellectual man . . ." "The Modern Metaphysics and Moral Philosophy of France," *British and Foreign Review*, XV (1843): 365.

2. "Our moral life is feeling for others, working for others, quite irrespective of any personal good beyond the satisfaction of this social impulse. Enlightened by the intuition of our common weakness, we share ideally the universal sorrows. Enjoyment, more and more expanded with the possibilities of interchange, becomes another name for communion." (*SP*, 140)

many of them exerting pressure on him and often directly conflicting with his desires and motives. Thus, nothing was really autonomous: the past and the future were implicit in the present; nothing could be explained without a reference to a specific time and place; history and civilisation were the results of a slow and natural process. This opinion was obviously shared by Lewes: "Civilisation is the accumulation of experiences; and since it is the accumulated wealth which is the tradition of the race, we may say with Comte that the Past more and more dominates the Present . . ." (SP 166). Accordingly, Eliot held that, since the individual was an element of the social organism, continuity was the condition of his stable development: any abrupt break from society, relations, past and background impaired his psychological and moral integrity. As the following quotation shows, Eliot seemed to be of one mind with Lewes, who declared that: "A practical renovation of society must be founded on the existing interests and tendencies of its classes; an abstract theory of possible future society is a prophetic vision in which existing facts are disregarded or transformed" (SP 46). The novelist insisted on unity and harmony within communities, and believed morality and social life had to be congruent with experience and traditions.

Her conception of society as an organism led her to affirm that: "The highest Form, then, is the highest organism, that is to say, the most varied group of relations bound together in a wholeness which again has the most varied group of relations with all other phenomena."¹ Therefore, Eliot's works of fiction evidence an increasing complexity of the representation of the social picture. In "Amos Barton" (1858) she represented a fairly simple rural parish already threatened by industrialization. In *Middlemarch* (1871-1872), she brought out the numerous and subtle connections uniting the inhabitants of a provincial town at a period of economic and political change. And in *Daniel Deronda* (1876), she showed that Victorian civilization itself was part of a wider geographical, historical and cultural system.

In this deterministic universe, nature constituted a vast and intricate system whose parts were subordinated to impersonal forces. As nothing happened accidentally, chance never occurred outside the normal laws of nature; it was simply a combination of causes beyond the knowledge of men. This view echoed Lewes's remark that: "When we say

1. *Selected Essays, Poems and Other Writings*, A. S. Bryatt & N. Warren (eds) (Harmondsworth: Penguin, 1990) 232.

something happens by chance, we do not mean that it had no conditions; we mean that the conditions are unforeseen, unknown, out of the regular order of appearance" (*SP* 106). Yet, for the novelist, duty was primary in this world. Since any act involved many consequences, one should make a point of not injuring others or damaging the harmony of the social group. Since she thought the function of art was to enlarge the sympathy of men for their fellow-creatures, her 'English' novels represent relatively secluded communities (Shepperton, Milby, Hayslope, Raveloe, or even Middlemarch) where all the consequences of a character's actions can be traced and assessed, thus highlighting the sense of moral responsibility. According to Eliot, the agencies which determined human characters were so numerous and diversified that the conditions were never totally given and were not exactly similar in different situations. Man was too ignorant to know how he was determined. This complexity accounted for the 'mystery' in human behaviour, for man's feeling that he was morally free. This corroborated Lewes's remark that: "Owing to the complexity of the conditions, there is a variability in human actions which renders them difficult of prediction . . ." (*SP* 106). Every action was caused, and few causes were uncontrollable, in the sense that no effort to alter them might succeed. So, as long as a cause was not a compulsion, man was responsible for his actions. Eliot was mostly interested in the conflicts between external pressures and internal desires in the individual. In her mind, as a man was himself one of the causes of what he became, he was largely responsible for his personality and motives. She conceived a character as an active force, with the power to choose through his will among possible alternatives. Thus freedom meant a capacity to make reasonable choices in accordance with one's motives and nature as well as with stable laws which alone could give value to experience and education. Predictably, Eliot's fiction does not provide a precise definition of will; she simply conceives it as the general expression of a character's personality; however, this implicit conception does not fundamentally swerve from Lewes's more scientific notion according to which: "No sooner do we quit the metaphysical for the biological point of view, and regard Volition as a function of the organism, than the asserted freedom is seen to fall within the limits of determinism as a particular case of the general law of causation" (*SP* 102-3).

Actually, Eliot's conceptions of free will were very similar to those of John Stuart Mill.¹ However, Lewes gave a scientific foundation to her conceptions. He pointed out that although consciousness confirmed that a choice was made, seeing that thoughts, feelings and sensations were subjected to causal determination; this did not however imply any choice. And since the strongest motives determined human actions, the problem was to bring out the conditions of this choice. Rejecting the traditional conception of a will, of a personality above the organism; Lewes saw volition as a function of the latter. In view of that, he believed the chosen motive was conditioned by the nature of the stimulation, the state of mind and the individuality of a person. Besides, he maintained that the organism, as part of nature, was ruled by its laws; yet, as a system, it had some degree of autonomy.² Thus as the biologists confirmed that human choice was determined both by fixed mechanical conditions and by the variable conditions of experience, this implied the existence of deliberation in human actions: ". . . we have, within certain limits, a power of arresting and redistributing the action of our organs or the current of our thoughts . . . with such control we can place ourselves under the tutelage of Experience, and so enlarge, and even alter, the primary tendencies . . ." (SP 107). Both Lewes and Eliot thought that the moral sense was based on experience: "We have intuitions of Right and Wrong in so far as we have intuitions of certain consequences; but these must have been learned in our experience or transmitted from the experience of others" (SP 151). Most of Eliot's 'English' characters do not have abstract moral notions; on the contrary, these are deeply rooted in their education and in the rural traditions, the local manifestation of the 'general mind.'³

At the beginning of the Victorian period, the main concern of British thinkers had been social reform; during the 1890s, the main question was how to reconcile evolutionism and religion. A combination of Hume's empiricism and a belief in biological evolution derived from Herbert Spencer was then a major intellectual trend. In this context, Ide-

1. More on this question in George Levine's "Determinism and Responsibility in the Works of George Eliot," *PMLA*, 77 (June 1962): 268-79.

2. "The organism is a part of nature, an is swept along in the great of natural forces. But the organism is also a *system* of forces, and this system has within itself the conditions of its special actions." (SP 103)

3. "It is evident that the individual mind has been in constant evolution, still more evident is the fact that the *general* mind, or what we call "the culture of the age", is an historical growth." (SP 156)

alism, as developed by Thomas Hill Green for instance, was a reaction against theories that could ultimately negate the possibility of knowledge, the meaning of life, and moral responsibility. Thus, the Cambridge Metaphysical Society was set up in 1869 to attend to the antagonism between science and theology. Now, since Lewes equally shrunk from the positivist stands of Comte and Mill and the corresponding metaphysical reactions of Hamilton and Greene, he was obviously not going with the current intellectual stream when proposing a transformation of metaphysics by the scientific method and a more experimental conception of psychology. Indeed, the artistic, religious and philosophical liberalism which had prevailed since the Reform Bill of 1832, had given way to a strong reaction of orthodox theology. Although founding his psychological conceptions on confirmed objective data, Lewes was seriously challenging the received theological and religious notions according to which mental activity was completely independent from the body.¹

However, in 1874, in his *English Psychology*, Théodule Ribot, who had already favourably reviewed *Physiology of Common Life*, praised Lewes's original conceptions. He thought his theory of consciousness particularly interesting because it did not limit the seat of consciousness to the brain, extended 'sentience' to the reflex level, and refuted the correlation between mind and brain. Although Lewes was thus swimming against the tide, he nevertheless based his ideas on physiological evidence. He was actually the first scientist to put forward a precise distinction between 'sentience' and 'consciousness.'² Besides, it was based on a fairly comprehensive knowledge of experimental evidence. He disputed the animal automaton doctrine of Thomas Huxley by proposing the notion of 'selective adaptation.' Lewes brought to light the social nature of mental operations, established the distinction between animal functions and human psychological faculties, on which he based his definition of psychology, and showed that the difference between the logic of feelings in animals and infants and the logic

1. "The most accredited thinkers not only detached man from Nature, but the Mind from the Organism; they invented a Psyche as the source of all mental phenomena, and endowed it with attributes which were in all respects the opposite of organic attributes." (SP 73)

2. "Much of the obscurity arises from not distinguishing between sentience, the activity of the neuro-muscular system, and Consciousness (in the special sense of reflection), the particular Mode of Sentience." (SP 20)

of signs in human language had major social and moral consequences. As Herbert Spencer and Lewes had integrated the concept of evolution before examining mental phenomena, they saw psychological phenomena in a new light. Yet Lewes adopted a method radically different from that of Spencer. Indeed, the latter followed the traditional association method according to which higher manifestations of mind were viewed as associations of lower forms, Lewes, on the contrary, though he agreed with Spencer in underscoring the influence of physiological and biological conditions, maintained the social factors also provided valuable scientific information. His originality is evidenced in his concept of 'social evolution' regarding the source of human faculties.¹ He thus wanted nascent psychology to steer clear of both spiritualism and materialism. However, given the current intellectual climate, experimental psychologists, except William James or John Dewey, who sometimes implemented it, were generally reluctant to adopt the comprehensive method so clearly put forward in *Problems*. The book was seminal with elements of future functional psychology, and Lewes's research was quite thorough even by modern neuropsychological standards.

Lewes's versatility led him to change his focus of interest from literature to science and philosophy. He took a particular interest in psychology, which he wanted to position among the experimental sciences. He was obviously swimming against the tide when maintaining that psychic life had to be examined according to the scientific method, that observation should be combined with introspection, that moral life and human knowledge originated in sensations, that sensitivity was a function, not only of the brain, but of the entire organism, and that the psychological data were biological as well as sociological, thus giving its specific aspect to human psychology. He significantly contributed to the establishment of the new science. Besides, since George Eliot shared many of his psychological views, particularly regarding free will, moral responsibility, and the importance of the social factor; many of Lewes's remarks can be taken as the theoretical expression of her implied conceptions in this domain.

1. "Sentiment and Science are beyond the range of Physiology, for they are not interpretable by the Mechanism; they are the evolutions of Experience, and they are acquired slowly through the long periods of social evolution. Nay, many sentiments and conceptions are not possible even to human beings until the social evolution has brought them in its train . . ." (*SP* 79-80)

Selected Bibliography

LEWES's works:

A Biographical History of Philosophy. London: John W. Parker, 1857.

The Physiology of Common Life. 2 vols. Leipzig: B. Tauchnitz, 1860.

Problems of Life and Mind. 5 vols. London: Trübner, 1874-79.

First Series

The Foundations of a Creed. 2 vols. 1874, 1875. [FC]

Second Series

The Physical Basis of Mind. 1877.

Third Series

The Study of Psychology. 1879. [SP]

Secondary sources

BRÉHIER, Émile. *Histoire de la Philosophie*. Paris: Félix Alcan, 1932, vol. 2.

CARRAU, Ludovic. "La philosophie de Lewes," *Revue Philosophique*, II (1876): 259-79.

KAMINSKY, Jack, "The Empirical Metaphysics of George Henry Lewes," *Journal of the History of Ideas*, XIII (1952): 314-32.

RIBOT, Théodule. *English Psychology*. London: Henry S. King, 1873.

Le roman victorien dans les collections Hachette au XIX^e siècle

Marie-Françoise CACHIN
(Université de Paris VII, Denis Diderot)

Si les collections en tant que réunions de textes à l'intérieur d'un ensemble spécifique dont le nom, voire les couvertures ou les couleurs permettent de les identifier aisément, ont vu le jour en France dès le XVII^e siècle, c'est surtout après le lancement dans les années 1830 par l'éditeur Gervais Charpentier de ce qu'il appelait des « bibliothèques choisies » que ce nouveau genre éditorial a réellement pris son essor¹. Le principe en était de regrouper des œuvres en fonction soit de l'auteur (type « œuvres complètes »), soit du genre (romans d'aventures, ouvrages classiques ou œuvres de divertissement), soit du public ciblé (romans pour les femmes ou les demoiselles, livres pour la jeunesse). Dans un contexte de crise économique, l'idée était d'offrir à un vaste public des livres dans un format « compact » et à un prix relativement modeste de 3,50 F le volume, Les collections de littérature étrangère, qui se développent à la même époque, constituent une catégorie à part dont le critère est, du moins au début, le pays d'origine des textes qui sont donc offerts au public en traduction. Ainsi, chez Gervais Charpentier, on voit apparaître en 1839 une Bibliothèque allemande et une Bibliothèque anglaise, suivies en 1840 d'une Bibliothèque italienne et en 1841 d'une Bibliothèque espagnole et portugaise. Dans la Biblio-

1. La meilleure étude sur le sujet en France est l'ouvrage d'Isabelle Olivero, *L'invention de la collection*. Paris : Éditions de l'IMEC/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

thèque anglaise entre 1839 et 1866, figurent aussi bien des romanciers comme Goldsmith, Sterne Fielding, Miss Burney, Scott ou Trollope (sic), des poètes comme Milton ou Robert Burns, des livres d'histoire dus à Lingard, Robertson ou Macaulay, et bien entendu les œuvres complètes de Shakespeare.

La littérature d'origine étrangère fait donc clairement partie du paysage éditorial au XIX^e siècle et le jeune Louis Hachette (né en 1800) a vite compris son importance. En 1826, il annonce qu'il vient d'acquérir le fonds éditorial de la Librairie Brédif dont l'un des titres était *Le Ministre de Wakefield* dans une traduction de M. Hennequin. En 1842, il reprend une partie du fonds de Renduel, l'éditeur des Romantiques, dans lequel figurent trois volumes traduits de Heine et les droits sur la traduction des *Œuvres* d'Hoffmann. En 1847, il innove en proposant des traductions « juxtalinéaires », c'est-à-dire en édition bilingue, d'auteurs classiques grecs et latins. Aussi, quand en 1856, s'inspirant du modèle des « Railway Libraries » qu'il a découvertes lors de sa visite à Londres à l'occasion de l'Exposition universelle de 1851, il lance sa fameuse *Bibliothèque des chemins de fer*, rien d'étonnant d'y voir figurer parmi les sept séries programmées une série, signalée par une couverture jaune, consacrée aux littératures classiques et étrangères.

Les remarques qui suivent sont fondées sur l'examen des collections Hachette telles qu'elles figurent dans les catalogues des éditions de cette maison¹, grâce auxquels on peut se faire une idée de la présence et de la part des écrivains étrangers dans la production éditoriale de la maison, et plus particulièrement des écrivains britanniques de l'époque victorienne qui y prédominent largement, et à l'exclusion des quelques écrivains américains qui y figurent comme Harriet Beecher-Stowe ou Bret-Harte². Après un aperçu général sur les diverses collections où figurent des romanciers anglais ou irlandais, je me concentrerai sur la plus importante d'entre elles, intitulée « Bibliothèque des Meilleurs Romans Étrangers » et m'emploierai à dégager l'importance et l'évolution de cette présence, à en faire apparaître d'un côté les « auteurs-

1. Cet article est fondé uniquement sur l'étude des catalogues des éditions Hachette pour la période 1856-1995, contenus dans le fonds Q 10 de la B.N.F. Cette collection est incomplète, mais il ne m'a malheureusement pas été possible de consulter l'ensemble des archives Hachette détenues par l'IMEC (Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine) à l'Abbaye d'Ardenne, près de Caen.

2. La reproduction du catalogue de 1886 ci-jointe permettra de se faire une idée de la répartition des auteurs par nationalité.

phares », bien que pas nécessairement canoniques aujourd'hui, et de l'autre les anonymes et ceux tombés peu ou prou dans l'oubli, en évoquant dans une certaine mesure le rôle et le travail des traducteurs. En conclusion, je tenterai de dégager la ligne éditoriale suivie par la maison Hachette en matière de littérature britannique.

1 Les collections de littérature étrangère

Le premier catalogue consulté, qui date de 1856, recense les romanciers anglais dans deux collections. La première, intitulée « Littérature étrangère », comporte les noms de cinq romanciers de l'époque : Currer Bell, pour *Jane Eyre* « imité (sic!) par Old Nick », pseudonyme d'Émile Daurand Forgues ; Charles Dickens pour deux titres *La Bataille de la vie*, et *Le grillon du foyer* ; M^{me} (sic!) Gaskell avec *Ruth* et *Cranford* ; Walter Scott pour *La mère du déserteur*, *La fille du chirurgien* ; une certaine Miss A. S. Stephens, sur laquelle je n'ai trouvé aucune information, auteur de *Opulence et misère*, et Thackeray dont l'ensemble des *Œuvres* est proposé au public en cinq volumes : *Henry Esmond*, *Histoire de Pendennis*, *La foire aux vanités*, *Le livre des snobs* et *Mémoires de Barry Lindon*. On constate qu'il s'agit pour l'essentiel de romanciers contemporains dont la renommée avait franchi la Manche depuis quelque temps déjà.

La deuxième collection comportant de la littérature de langue anglaise apparaît sous la rubrique « Bibliothèque variée », volume à 2 F en tant que « Bibliothèque des Meilleurs Romans Étrangers (éditions de Ch. Lahure) ¹ ». On y trouve à nouveau les noms de Dickens, M^{me} Gaskell et W. Thackeray, mais aussi celui de Lady Fullerton, dont John Sutherland dans le *Longman Companion to Victorian Fiction* ² nous apprend qu'elle était l'auteur de romans catholiques mélodramatiques (certains écrits en français), dont celui proposé par Hachette, *L'Oiseau du Bon Dieu*, traduit par M^{lle} de Saint-Romain et publié avec l'autorisation de l'auteur qui continuera à figurer dans les catalogues Hachette jusqu'à

1. Charles Lahure était imprimeur et devint l'associé de Louis Hachette en juillet 1855. Il possédait une « Collection des meilleurs romans étrangers » et une « Collection des Chefs d'œuvre des littératures modernes étrangères », annoncés tantôt sous le nom de l'éditeur, tantôt sous celui de l'imprimeur. Voir Jean-Yves Mollier, *Louis Hachette* (Paris : Fayard, 1999) 350.

2. Cet ouvrage, publié en 1988 par Longman, n'est plus disponible aujourd'hui que sous le titre *The Stanford Companion to Victorian Fiction*, dans la réédition de Stanford University Press de 1989.

la fin du siècle. Certains de ces écrivains figurent donc dans les deux collections, mais de manière différente. Ainsi, la collection « Littérature étrangère » propose *Ruth* et *Cranford*, tandis que dans la « Bibliothèque des Meilleurs Romans Étrangers », on annonce les œuvres complètes de Mrs Gaskell, en précisant que « *Marie Barton*, traduit par Mlle Morel » est déjà en vente tandis que « les autres ouvrages sont sous presse et paraîtront successivement ». De même, dans la collection « Littérature étrangère », ne figurent que deux ouvrages de Dickens, *La Bataille de la vie* et *Le Grillon du foyer*, tandis que dans l'autre, on annonce la publication de l'ensemble de ses œuvres « traduites de l'anglais avec autorisation exclusive de l'auteur¹ ». Louis Hachette avait dû pour ce faire demander à Dickens les conditions auxquelles il accepterait de lui céder le droit exclusif de publier ses œuvres. Le contrat fut signé le 1^{er} février 1856 pour la traduction de onze romans dont la publication devait s'étaler sur quelques années². Et ce n'est que le 9 avril suivant que Louis Hachette passa une convention avec Paul Lorain lui confiant la charge de superviser la traduction de la collection des œuvres de Dickens³. Dans le dernier catalogue examiné, celui d'octobre 1895, les *Œuvres* de Dickens sont bien présentes, en deux volumes correspondant aux seize romans de l'écrivain.

À partir de 1860, deuxième catalogue disponible à la B.N.F, la collection « littérature étrangère » a disparu, mais à côté de la « Bibliothèque des meilleurs romans étrangers » où apparaissent à présent les noms de Ainsworth (pour *La Tour de Londres*) et de Mayne-Reid pour *La Quarteronne*, et où quatre titres de M^{me} Gaskell sont à présents disponibles (*Autour du sofa*, *Marie Barton*, *Marguerite Hall (Nord et Sud)* et *Ruth*), la littérature étrangère figure dans la « Bibliothèque Rose Illustrée », première formule de la future et célèbre « Bibliothèque Rose », avec pour le domaine britannique cinq titres de Mayne-Reid⁴. Puis vien-

1. Sur les premières traductions françaises de Dickens, on lira avec intérêt l'article très complet et précis de Sylvère Monod « Les premiers traducteurs français de Dickens », paru dans le numéro 106 « Traduire au XIX^e siècle » de la revue *Romantisme*, Sedes (1999-2004) : 119-128.

2. Voir lettre de Dickens à Louis Hachette, datée du 14 janvier 1856, dans *The Letters of Charles Dickens* (ed. by Graham Storey and Kathleen Tillotson) The British Academy — The Virgin Edition (Oxford : Oxford UP, 1995) vol. 8, 1856-1858 p. 22-23.

3. Voir Jean Mistler, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours* (Paris : Hachette, 1964).

4. Sur l'introduction de Mayne-Reid en France, voir l'article de Thierry Chevrier « La plus étrange aventure de Mayne-Reid : sa traduction », paru dans le numéro 1#1 « Stratégies de traduction » de la revue *Rocambole, Bulletin des Amis du roman populaire* (été 2000) : 23-42.

dra ultérieurement une autre collection pour la jeunesse, la « Bibliothèque des Écoles et des Familles » qui, dans plusieurs séries aux formats différents, proposera des œuvres d'auteurs anglais, comme Walter Scott et Dickens pour le XIX^e siècle, et d'autres « classiques » plus anciens comme Daniel de Foe (sic!).

L'organisation des catalogues Hachette évolue au fur et à mesure qu'ils grossissent et que les séries se différencient, en particulier par leur prix. En 1885, par exemple, on découvre plusieurs titres de Ouida dans la 2^e série à 3 F le volume de la Bibliothèque variée. Mais la plus importante collection de littérature étrangère à laquelle je vais maintenant me consacrer reste toutefois la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers qui, dans les derniers catalogues étudiés, porte en sous-titre la mention « Traductions françaises » suivie du prix.

2 La Bibliothèque des meilleurs romans étrangers

Selon Jean-Yves Mollier, « la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers avait été conçue à partir d'une double expérience, celle de la série Littérature étrangère de la Bibliothèque des chemins de fer de Louis Hachette et celle de la Collection des meilleurs romans étrangers de Charles Lahure, avec laquelle elle se confond partiellement¹ ». D'ailleurs il arrivait que les ouvrages portent en couverture deux mentions complémentaires : « Publication de Ch. Lahure et C^{ie}, imprimeur à Paris », et « Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, rue Pierre Sarrazin, 14² ». En fait, les romans de la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers que j'ai pu avoir entre les mains correspondent à la description que donne Jean Mistler de la Collection des romans étrangers de Lahure : « publiés à 1 F le volume in-18^o, sous une couverture orangée, ces romans d'une impression très compacte (48 lignes d'environ 60 signes à la page) ont été certainement à la base de la diffusion en France de la littérature anglaise au milieu du XIX^e siècle³ ». Afin de donner un aperçu de l'évolution de cette Bibliothèque sur une longue période, je comparerai les catalogues de 1865, moment où elle a véritablement pris son essor, et celui de 1895, trente ans plus tard.

Le catalogue de 1865 comporte les noms de 18 auteurs pour un total de 62 titres, auquel il faut ajouter 6 ouvrages anonymes. En 1895, on comptabilise 61 auteurs et 190 titres + 9 titres anonymes. Quelques

1. Mollier 367.

2. Mollier 367.

3. Mistler 155.

remarques sur ces chiffres : en premier lieu, les auteurs nommés ne sont pas tous identifiables comme britanniques, et pour quelques-uns d'entre eux il a été impossible de trouver aucune information que ce soit. En second lieu, il faut préciser que si le nombre des auteurs augmente de plus d'un tiers et le nombre des ouvrages dans une proportion un peu moindre, le nombre de titres par auteur reste dans une moyenne quasi équivalente. Enfin, cette moyenne est totalement artificielle car dans la réalité, un grand nombre d'auteurs ne figurent que pour un seul ouvrage, et davantage encore en 1895 où on en compte 36 contre 9 en 1865. On voit se dessiner ici une politique éditoriale qui au départ semble avoir privilégié la publication de romanciers confirmés pour évoluer en faveur de jeunes auteurs dont un seul roman est proposé. Cela étant, certains auteurs présents en 1865 ne conservent qu'un seul titre jusqu'au bout. C'est le cas par exemple de Frances Trollope, mère d'Anthony, dont le roman *La pupille* reste le seul mentionné au cours des décennies, alors que *La veuve Barnaby* de ce même auteur est donné dans les anonymes entre autres en 1885 et en 1895

Le cas de ces ouvrages anonymes mérite d'ailleurs un commentaire particulier. En effet, on en trouve dans absolument tous les catalogues pour des raisons pas toujours évidentes. Pourquoi *Tom Brown à Oxford* reste-t-il sans auteur sur toute la période ? Autre exemple intéressant, celui de Margaret Hungerford, romancière irlandaise populaire, dont le roman *Molly Bawn* publié en 1878 outre-Manche figure anonymement en traduction dans le catalogue titre en 1885 auquel s'ajouteront par la suite quatre autres œuvres, *Doris*, *Portia*, *La conquête d'une belle-mère* et *Rossmayne*, toujours anonymes, et qui réapparaît en toutes lettres comme auteur de ces romans dans le catalogue de 1891. La tâche du chercheur ici n'est guère facilitée par l'impossibilité de découvrir quelles œuvres se cachent derrière les titres français. Que les prénoms qui peuvent s'y trouver soient en général francisés (*Marie Barton* ou *Henri Dunbar*) ne posent évidemment aucun problème. Mais quel est le titre original du roman *Un mariage extravagant* de M. A. Fleming, auteur dont je n'ai pu en savoir plus de toute façon ?

Ce qui m'amène à évoquer la question de la traduction. Les traducteurs de la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers sont relativement nombreux (j'en ai recensé plus d'une vingtaine sur la période considérée) et n'ont que très rarement la charge de traduire l'ensemble des œuvres d'un auteur (ce qui n'a guère changé aujourd'hui !). Ainsi, les ouvrages de Mrs Wood ont été traduits par Léon Bochet, L. de l'Es-

trive, J. Girardin, Honorine Martel et M. de Nanteuil, tandis que son roman *Au collège* qui paraît en 1888 dans la Bibliothèque des écoles et des familles est « imité de l'anglais » par L. Camus. Les noms des traducteurs ne sont d'ailleurs pas toujours mentionnés ou le sont de manière aléatoire, comme on pourra en juger en se reportant au catalogue de 1886 ci-joint. Quant à la qualité de ces traductions que je n'ai pu juger, on peut s'autoriser à penser qu'elle était du niveau de celles de l'époque, c'est-à-dire de (belles) infidèles !

3 Les romanciers britanniques de la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers

Il reste à examiner de plus près les romanciers présents dans cette collection, qu'on peut facilement diviser en deux catégories déjà définies, celle des romanciers connus et celle des romanciers qui ne sont présents que pour une seule œuvre, et à ce sujet, on peut se demander comment les uns et les autres étaient sélectionnés. En ce qui concerne la première, le rôle d'agent littéraire joué plus ou moins volontairement par Dickens à la demande de Louis Hachette est amusant. L'affaire est évoquée par la lettre de celui-ci citée par Jean Mistler, lettre dans laquelle l'éditeur parle à Dickens de son « projet de publier une traduction des meilleurs romans anglais contemporains ». Il poursuit en ces termes :

Nous avons déjà des relations avec quelques-uns d'entre eux. Je désirerais maintenant étendre ces relations aux autres écrivains dont les ouvrages sont les plus estimés en Angleterre et sont de nature à être les mieux accueillis en France. Je remets à mon fils une liste de noms qu'il vous soumettra en vous priant de la modifier et de la compléter s'il y a lieu pour nous diriger dans nos démarches ultérieures et dans nos publications¹.

On trouve dans la réponse de Dickens à Alfred Hachette la liste des auteurs envisagés : Ainsworth, Bulwer, Carlyle, D'Israeli, Lady Georgiana Fullerton, Mrs Gore, Jerrold, Miss Kavanagh, Lewes, Macaulay, Thackeray, Warren (ce dernier seul inconnu de l'écrivain), Mrs Marsh, Miss Jewsbury, Wilkie Collins, et ce commentaire : « All these ladies and gentlemen, with the exception of the one name against which I have put a cross, I know. Do you wish to have a letter of introduction to each ? » et il conclut : « I return your list with the addresses of several

1. Mistler 160.

of the writers mentioned in it, written against their names¹. » La plupart de ces auteurs se trouvent effectivement dans les catalogues de la collection d'Hachette. En ce qui concerne les auteurs qui y sont entrés plus tard, il faudrait explorer les archives Hachette de l'IMEC, si tant est que ce genre d'information s'y trouve. On peut cependant supputer que certains traducteurs ou collaborateurs d'Hachette qui connaissaient bien la littérature anglaise et en suivaient les publications, comme Amédée Pichot ou Émile Daurand Forgues, non seulement traducteurs mais journalistes et critiques littéraires, ont pu intervenir et conseiller, de même que Louise Swanton Belloc, « femme de lettres, traductrice et auteur de livres pour enfants » selon la notice de la B.N.F.

Parmi les auteurs peu publiés dans la Bibliothèque des meilleurs livres étrangers, on ne relève guère de noms connus, sinon ceux qui commencent seulement à l'être en Angleterre. Ainsi Thomas Hardy apparaît en 1885 et en 1895, avec seulement *Le Trompette-Major*. Il en va de même pour Trollope qui toutefois entre dans la collection avec trois titres en 1885 et en décompte cinq dix ans plus tard, évolution que ne connaît pas Hardy. Richard Blackmore n'est présent en 1885 et en 1895 que pour *Erema*, le succès de son roman régional historique *Lorna Doone* ne semblant pas avoir gagné la France puisque le catalogue de la B.N.F. ne mentionne la première traduction de ce livre qu'au milieu du xx^e siècle. Dans la période antérieure, certains noms ne reviennent que pour un seul et même titre comme *Opulence et misère* de Miss A. Stephens, impossible à identifier, qui perdure cependant des années 1860 à la fin du siècle. J. F. Smith, présent, lui, dans l'ouvrage de John Sutherland, comme auteur de « gothic romances », apparu en 1861 avec *La femme et son maître* et *L'héritage*, est encore là en 1895, mais avec ce seul second titre, même si on ne peut exclure que l'absence de l'autre ouvrage soit due à une rupture de stock. À cet égard d'ailleurs, on peut aussi supposer que certains titres ne sont pas réédités s'ils n'ont pas rencontré ou ne rencontrent plus le succès escompté.

La liste des quelque douze auteurs les plus publiés en traduction française chez Hachette, c'est-à-dire ceux dont on propose les *Œuvres* en plusieurs volumes, est intéressante parce que, tout d'abord, s'il y figure des noms célèbres, quasi canoniques déjà cités et entrés tôt dans la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers, comme Dickens, Thackeray ou Bulwer-Lytton, on peut noter l'arrivée de romancières popu-

1. Lettre de Dickens à Alfred Hachette, datée du 9 juin 1856, dans Storey and Tillotson, 133.

laires comme Braddon (« Miss M-C ») dès 1863, puis Mrs Wood en 1879 et Ouida en 1885 dont le nombre de titres traduits ne cessera d'augmenter. À cet égard, il ne faudrait pas oublier l'objectif de Louis Hachette : offrir au public grâce à cette collection des livres qui, comme ceux de sa Bibliothèque des chemins de fer, doivent être « des ouvrages intéressants, d'un format commode, d'un prix modéré », et en aucun cas contraires à la morale¹. En d'autres termes, il s'agit là d'éditions populaires, comme il est d'ailleurs indiqué par exemple dans les catalogues de 1885 et de 1895 où la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers figure sous la rubrique : « Éditions populaires, à 1 F le volume ». Là se trouve peut-être l'explication à la présence de trois écrivains dont la renommée n'a pas survécu aujourd'hui. Le premier, George Alfred Lawrence, est qualifié par John Sutherland de « leading exponent of the muscular novel », dont les *Œuvres*, soit six romans, sont mentionnés dans le catalogue de 1879 et encore dans celui de 1895. Le deuxième, appelé Melville-Whyte ou Melville (Whyte) par Hachette, est en réalité George John Whyte-Melville spécialiste comme Surtees des romans de chasse à courre, et ce sont cinq de ses romans qui sont proposés au public selon le même calendrier. Le troisième, classé à la lettre G, Grenville Murray, alors que Grenville est son prénom et Murray son nom², collaborateur de Dickens à *Household Words*, entre au catalogue, lui aussi, en 1879 avec quatre titres et aura droit à la mention *Œuvres* quelques années plus tard.

Enfin, il ne faut pas oublier que la littérature anglaise ne figurait pas uniquement dans la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers et qu'elle pouvait être accueillie dans les collections suivantes : la Bibliothèque des chemins de fer, et la Littérature étrangère, comme on l'a déjà signalé, mais aussi certaines séries de la Bibliothèque variée, ou des publications illustrées comme la Bibliothèque rose illustrée, et la Bibliothèque des écoles et des familles. Certains des romanciers les plus publiés circulent entre ces différentes collections ou sont présents dans plusieurs d'entre elles. Ainsi, en 1865, neuf titres de M.-E. Braddon sont mentionnés dans la deuxième série à 3 F le volume de la catégorie « Littérature contemporaine » de la Bibliothèque variée et la romancière ne pénètre qu'un peu plus tard dans la Bibliothèque des meilleurs

1. Mistler 121.

2. De la même manière, Wilkie Collins sera du début à la fin classé à la lettre W, tout comme Charles Hamilton Aidé, appelé Hamilton-Aidé par Hachette, se retrouve à la lettre H.

romans étrangers. Ouida se trouve dans cette même deuxième série à 3 F le volume en 1885, pour deux recueils de nouvelles et quatre romans (dont elle a disparu dans le catalogue de 1895). Deux autres de ses romans, *Ariane* et *Pascarel*, sont donnés dans la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers tandis que son ouvrage intitulé *Le petit comte* est dans la Bibliothèque rose illustrée. En 1895, les *Œuvres* de la romancière proposées dans la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers sont au nombre de onze¹. Ce genre d'ubiquité s'explique peut-être plus facilement en ce qui concerne « Mayne-Reid (le capitaine) », comme il est appelé par Hachette, puisque la majorité de ses ouvrages sont destinés aux jeunes garçons. Il est présent très tôt dans la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers avec deux romans en 1865, cinq en 1885 et en 1895, mais il figure avec un nombre bien plus important de titres dans la Bibliothèque rose illustrée, une douzaine dès 1885.

On voit donc clairement se dessiner chez Hachette une politique éditoriale où quelques grands « classiques » victoriens, surtout de la première génération (George Eliot par exemple n'entre au catalogue qu'en 1887) perdurent et sont bien représentés, tandis qu'au fur et à mesure que le siècle avance, on a l'impression que les choix vont plutôt vers des romanciers plus populaires, de ceux dénoncés entre autres dans l'article bien connu de H. L. Mansel à propos des 'sensation novels'. Jean-Yves Mollier souligne la faiblesse du catalogue de la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers qu'il explique par l'absence d'une politique de recherche systématique des gloires futures². Seule une étude plus détaillée et plus approfondie de l'ensemble des catalogues et des autres archives Hachette qu'il ne m'a pas été possible de faire dans les limites de cet article permettrait de connaître la politique de traduction et de publication des romanciers victoriens menée par cette maison d'édition.

1. On pourrait montrer chez certains de ces auteurs non seulement l'apparition de nouveaux titres, mais aussi la disparition d'autres, pour des raisons qui restent à déterminer.

2. Mollier 389.

6^e SÉRIE

BIBLIOTHÈQUE DES MEILLEURS ROMANS ÉTRANGERS

Traductions françaises

A 4 FR. 25 LE VOLUME

- Ainsworth (W.) : *Abigail*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Christian*, 2 vol.
— *Jack Sheppard*, ou les Chevaliers du brouillard, 2 vol.
- Anonymous : *Les pilliers d'épaves*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Miss Mortimer*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Paul Ferroll*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Violette*, imitation de l'anglais, 1 vol.
— *Whitcomb*, traduit de l'anglais, 2 vol.
— *Whitcomb*, traduit de l'anglais, 2 vol.
— *La veuve Barnaby*, traduit de l'anglais, 2 vol.
— *Tom Brown à Oxford*, imité de l'anglais, 2 vol.
— *Mehalah*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Molly Dawn*, traduit de l'anglais.
— *Portia*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Austen (Miss) : *Persuasion*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Azeffo (M. d') : *Nicolas de Lapi*, traduit de l'italien, 2 vol.
- Beaumontif (lord) : *Endymion*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Bescher-Stowe (Mrs) : *La case de l'enfant Tom*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *La fiancée du ministre*, 1 vol.
- Bersazio (V.) : *Nouvelles piémontaises*, traduites de l'italien, 1 vol.
— *Les anges de la terre*, 1 vol.
— *Paucere Jeanne!* 1 vol.
- Black (W.) : *Anna Batesford*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Blackmore (R.) : *Erechia*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Blest Sama : *L'idéal d'un mariage sujet*, traduit de l'espagnol, 1 vol.
- Bradton (Miss) : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 27 volumes :
Aurora Floyd, 2 vol.
Henri Dunbar, 2 vol.
La trace du serpent, 2 vol.
Le secret de lady Audley, 2 vol.
Le capitaine du Vautour, 1 vol.
Le testament de John Marchmont, 2 vol.
La triomphante d'Edenor, 2 vol.
Lady Edie, 1 vol.
Ralph l'intendant, 1 vol.
La femme du docteur, 2 vol.
Le locataire de sir Gaspard, 2 vol.
L'alle des dames, 2 vol.
Rupert Godwin, 2 vol.
Le brossier du hautmont, 2 vol.
Les oiseaux de proie, 2 vol.
L'héritage de Charlotte, 2 vol.
La chaise des rues, 2 vol.
Un fruit de la mer Morte, 2 vol.
Lucius Davoren. D. M. 2 vol.
Josua Haggard, 2 vol.
Harbara, 1 vol.
Vivien, 2 vol.
Le chêne de Blatchmardeen, 1 vol.
- Bulwer Lytton (sir Ed.) : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 25 volumes :
Devreux, 2 vol.
Ernest Maltravers, 1 vol.
Les enfants des barons, 2 vol.
Le désastre, 2 vol.
Le dernier jour de Pompéi, 1 vol.
Mémoires de Pisistrate Caeton, 2 vol.
Mon roman, 2 vol.
Paul Clifford, 2 vol.
Qu'en fera-t-il? 2 vol.
Stenza, 2 vol.
Zanoni, 2 vol.
Eugène Aram, 2 vol.
Altes, ou les Mystères, 4 vol.
Pelham, ou Aventures d'un gentleman, 2 vol.
Jour et nuit, ou Heur et malheur, 2 vol.

COLLECTION A 4 FR. 25 LE VOLUME

7

- Hall (capitaine Basil) : *Scènes de la vie maritime*, traduites de l'anglais, 1 vol.
— *Scènes du bord et de la terre ferme*, 1 vol.
- Hamilton-Aldé : *Rita*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Hardy (T.) : *Le trompette-major*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Harwood (J.) : *Lord Elevator*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Hauff : *Nouvelles*, traduites de l'allemand, 1 vol.
— *Lichtenstein*, 1 vol.
- Howarth (Miss) : *Une méprise*. — *Les trois sœurs de la Saint-Jean*. — *Norwell*. Nouvelles traduites de l'anglais, 1 vol.
- Hawthorne : *La lettre rouge*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *La maison aux sept pignons*, 1 vol.
- Heiberg (F.) : *Nouvelles danoises*, traduites du danois, 1 vol.
- Helm (Mme) : *Madame Théodore*, traduit de l'allemand, 1 vol.
- Hildreth : *L'esclave blanc*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Hillier (Mme de) : *La fille au vauteur*, traduit de l'allemand, 1 vol.
— *Le couvent de Marienberg*, 1 vol.
- Howells : *La passagère de l'Arcootock*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Immermann : *Les paysans de Westphalie*, traduit de l'allemand, 1 vol.
- James : *Leonora d'Orco*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *L'Américain à Paris*, 2 vol.
— *Isidore Hudson*, 1 vol.
- Jenkins (Mrs) : *Qui casse paye*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Jerrild (D.) : *Sans les rideaux*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Kavanaugh (J.) : *Tuteur et pupille*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Kingsley : *Il y a deux ans*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Komper : *Nouvelles juives*, traduites de l'allemand, 1 vol.
- Lawrence (G.) : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 8 volumes :
Frontière et prison, 1 vol.
Guy Livingstone, 1 vol.
Remarque d'été, 2 vol.
Lépreux et la robe, 1 vol.
Maurice Dering, 1 vol.
Flora Bellays, 2 vol.
- Lenep (Van) : *Les aventures de Ferdinand Huyck*, traduites du hollandais, 2 vol.
— *La rose de Dekana*, 2 vol.
- Longfellow : *Dramas et poésies*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Ludwig (O.) : *Entre ciel et terre*, traduit de l'allemand, 1 vol.
- Manzini (P.) : *De ma fenêtre*, traduit de l'italien, 1 vol.
- Manzoni : *Les fiancés*, traduit de l'italien, 2 vol.
- Marsh (Mrs) : *Le contrefait*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Marryat (Miss) : *Deux amours*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Mayne-Rid : *La piste de guerre*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *La quarantaine*, 1 vol.
— *Le doigt du destin*, 1 vol.
— *Le roi des Séminoles*, 1 vol.
— *Les partisans*, 1 vol.
- Melville (W.) : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 7 volumes :
Les gladiateurs : *Homé et Judée*, 2 vol.
Katerfelto, 1 vol.
Pigly Grand, 2 vol.
Kate Coventry, 1 vol.
Satanella, 1 vol.
- Mügge (Th.) : *Africa*, traduit de l'allemand, 2 vol.
- Nouvelles du Nord, traduites du suédois, de Frederika Bremmer, J. L. Roberg, etc.
- Ouida : *Ariane*, traduit de l'anglais, 2 vol.
— *Pascarel*, 1 vol.
- Page (H.) : *Un collège de femmes*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Pouchkine (A.) : *La fille du capitaine*, traduit de russe, 1 vol.

6

COLLECTION A 4 FR. 25 LE VOLUME

- Caballero (F.) : *Nouvelles andalouses*, traduites de l'espagnol, 1 vol.
- Caccianiga : *Le baiser de la comtesse Savina*, traduit de l'italien, 1 vol.
— *Les délices du farinaccio*, 1 vol.
— *Le bœuf de Saint-Alipio*, 1 vol.
- Corrantès : *Nouvelles*, traduites de l'espagnol, 1 vol.
- Conway (H.) : *Le secret de la neige*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Craig (Miss Mullock) : *Deux mariages*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Une noble femme*, 1 vol.
— *Mildred*, 1 vol.
- Cummins (Miss) : *L'annonce de réverberes*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Mabel Vaughan*, 1 vol.
— *La rose de Liban*, 1 vol.
- Currier-Bell (Miss Bronie) : *Jane Eyre*, traduit de l'anglais, 2 vol.
— *Le professeur*, 1 vol.
— *Shirley*, 2 vol.
- Danet : *Les Vikings de la Baltique*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Derrick (F.) : *Olivia Varcoe*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Dichens (Ch.) : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 25 volumes :
Aventures de M. Pickwick, 2 vol.
Paradise Ridge, 2 vol.
Black-House, 2 vol.
Contes de Noël, 1 vol.
David Copperfield, 2 vol.
London et fils, 3 vol.
La petite barbe, 2 vol.
Le magasin d'antiquités, 2 vol.
Les temps difficiles, 1 vol.
Nikolas Nickleby, 2 vol.
Olivier Twist, 1 vol.
Paris et Londres en 1793, 1 vol.
Vie et aventures de Martin Chuzzlewit, 2 vol.
Les grandes espérances, 2 vol.
Camille, 2 vol.
Le mystère d'Edwin Drood, 1 vol.
- Dickens et Collins : *Labrine*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Disraeli : *Sybil*, traduit de l'anglais, 2 vol.
— *Lothair*, 2 vol.
— *Ver ci-dessus Blackford*.
- Edwards (Mrs Annie) : *Un bas-bleu*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Une singulière héroïne*, 1 vol.
- Edwards (Miss Amélie) : *L'héritage de Jacob Trefalden*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Elliot (F.) : *Les Italiens*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Farina (S.) : *Amour aveugle*. — *Bourrasques conjugales*. — *Un homme heureux*. — *Vallet de pique*. Nouvelles traduites de l'italien, 1 vol.
— *Le trésor de Dominica*, 1 vol.
- Fleming (M.) : *En mariage ce n'est pas gai*, traduit de l'anglais, 2 vol.
— *Le mystère de Callowen*, 2 vol.
— *Les chaînes d'Or*, 1 vol.
- Freytag (E.) : *Dût et avoir*, traduit de l'allemand, 3 vol.
- Fullerton (Lady) : *L'oiseau du bon Dieu*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *Hélène Middleton*, 1 vol.
- Galdos (D.) : *Marianita*, traduit de l'espagnol, 1 vol.
- Gaskell (Mrs) : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 7 volumes :
Autour du sofa, 1 vol.
Maria Barton, 1 vol.
Marguerite Zaid (Nord et Sud), 2 vol.
Ruth, 1 vol.
Les amours de Sylvia, 1 vol.
Cousine Phillis. — *L'œuvre d'une nuit de mai*. — *Le héros du fossageur*, 1 vol.
- Gersterker : *Les deux convicts*, traduit de l'allemand, 1 vol.
— *Les pirates du Mississippi*, 1 vol.
— *Aventures d'une colonie d'émigrants en Amérique*, 1 vol.
- Gothe : *Werther*, traduit de l'allemand, 1 vol.
- Gogol (N.) : *Tarass Boulba*, traduit du russe, 2 vol.
- Grenville Murray : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 7 volumes :
Le jeune Brown, 2 vol.
La cabale du bonjour, 2 vol.
Veux-tu marier? 1 vol.
Une famille endettée, 1 vol.
Étranges histoires, 1 vol.
- Hackländer : *Boutique et comptoir*, traduit de l'allemand, 1 vol.
— *La vie militaire en Prusse*, 1 vol.
— *Chaque valet se veut séparément*.
— *Le moment du bonheur*, 1 vol.

8

COLLECTION A 4 FR. 25 LE VOLUME

- Poynter (E.) : *Betty*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Reade et Dion Boucicault : *L'île providentielle*, traduit de l'anglais, 2 vol.
- Reuter (Fritz) : *En l'anée 1818*. Épisode de la vie militaire des Français en Allemagne, traduit de l'allemand, 1 vol.
- Rockingham (C.) : *Les surprises d'un célibataire*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Sacher-Masoch : *Les lois de Catu*. contes galiciens, traduits de l'allemand, 1 vol.
— *Le nouveau Job*. — *Le laid*, 1 vol.
— *A Kolomea*, 1 vol.
— *Entre deux fenêtres*. — *Sérvation et Panacee*. — *Le Castellan*, 2 vol.
- Salow : *Nouvelles*, traduites du russe, 2 vol.
- Schubin (O.) : *L'honneur*, traduit de l'allemand, 1 vol.
- Segrave (A.) : *Mormone*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Smith (J.) : *L'héritage*, traduit de l'anglais, 3 vol.
- Spielhagen (F.) : *Le mariage d'Ellen*, traduit de l'allemand, 1 vol.
- Stephens (Miss) : *Opulence et misère*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Thackeray : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 9 volumes :
Henry Esmond, 2 vol.
Histoire de Pendennis, 3 vol.
La fièvre aux vanités, 2 vol.
Le livre des Souds, 1 vol.
Mémoires de Barry Lyndon, 4 vol.
- Thackeray (Miss) : *Sur le falaise*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Tourguénéff (I.) : *Mémoires d'un seigneur russe*, traduit du russe, 2 vol.
- Townsend (V.-F.) : *Madeline*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Trollope (A.) : *Le domaine de Belton*, traduit de l'anglais, 1 vol.
— *La veuve remarquée*, 3 vol.
— *Le cousin Henry*, 1 vol.
— *Les tours de Barchester*, 2 vol.
- Trollope (Mrs) : *La pupille*, traduit de l'anglais, 1 vol.
- Werner (E.) : *Vivetta*, traduit de l'allemand, 1 vol.
- Wichert : *Les perturbations*. — *Au bord de la Baltique*. — *Le vieux cordonnier*. Nouvelles traduites de l'allemand, 1 vol.
- Wilde Collins : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 10 volumes :
Le secret, 1 vol.
La pierre de lune, 2 vol.
Mademoiselle ou Madame? 1 vol.
Mart et femme, 2 vol.
La morte vivante, 1 vol.
La piste du crime, 2 vol.
Paucere Lucette, 2 vol.
Cocle-cocle, 2 vol.
La mer Glaciale. — *La femme des rêves*, 1 vol.
Les deux destinées, 1 vol.
Fidèle hanté, 1 vol.
- Wood (Mrs) : *Œuvres*, traduites de l'anglais, 12 volumes :
Les filles de lord Oakburn, 2 vol.
Le serment de lady Adalade, 2 vol.
Le maître de Greylands, 2 vol.
Les gloires de Verrier, 2 vol.
Edna, 2 vol.
L'héritier de Court-Netherleigh, 2 vol.
- Zschokke : *Adriank des mousses*, traduit de l'allemand, 1 vol.
— *Le château d'Aray*, 1 vol.

Figure 1. — Extrait du catalogue Hachette 1886

De Thomson à Kipling : « The City of Dreadful Night »

Évelyne HANQUART-TURNER
(Université de Paris XII)

Le recueil que James Thomson publia en 1882 sous le titre *The City of Dreadful Night* contient, outre l'œuvre éponyme, bon nombre de poèmes qui développent de multiples aspects révélateurs de l'intense malaise de son auteur comme de la période victorienne elle-même, des interrogations comme de l'angoisse nées de leurs rapports à la ville, au progrès technique, à la condition humaine privée de ses certitudes traditionnelles en matière de vie spirituelle ou philosophique¹. Face aux nouvelles conditions de vie imposées par la révolution industrielle et les découvertes scientifiques qu'elle a contribué à engendrer, la vulnérabilité et le désespoir du poète s'épanchent dans une abondance de vers sombres, parfois poignants qui soulignent l'inquiétude ontologique si caractéristique de la personnalité de Thomson comme de la période tout entière. Si l'on peut dire que « The City of Dreadful Night » exprime la quintessence de cette vision mélancolique du monde propre à cette fin de siècle², il peut cependant paraître a priori surprenant de voir le thème apparemment repris par un auteur de la génération suivante et

1. Par exemple « The 'Melencolia' of Albrecht Durer », « The Approach to St Paul's » « A Real Vision of Sin », ou mieux encore « The Doom of a City », œuvre de jeunesse (1860-62), qui préfigure, à bien des égards, « The City of Dreadful Night ».

2. Cf. Simone Lavabre. *La mélancolie et la poésie victorienne* (Paris : Bayard, 1981). D'autre part, la définition clinique de la mélancolie souligne que celle-ci est un « état de dépression intense vécu avec *un sentiment de douleur morale*, et caractérisé par le ralentissement et l'inhibition des fonctions psychiques et psychomotrices.

considéré comme si peu « mélancolique » ou si peu « philosophique » que Rudyard Kipling dont l'activisme et l'énergie ont été tour à tour loués et dénigrés par la critique. Les guillemets du titre de la nouvelle de Kipling mettent dès l'abord en lumière la dette que le nouvelliste de dix-neuf ans au moment où paraît ce récit dans *The Civil & Military Gazette* en septembre 1885¹, trois ans après la mort de Thomson, reconnaît vis-à-vis du poète ; dette qui s'étend plus loin, à une similarité de circonstances, pourrait-on dire, sinon de personnalités. La transtextualité de l'œuvre de Kipling pour sa part, s'étend elle aussi bien au-delà du titre et de la conclusion², pour souligner l'originalité de la nouvelle dans sa spécificité victorienne.

Les deux poèmes les plus connus de James Thomson, « The City of Dreadful Night » (1874) et « Insomnia » (1882) portent en eux les éléments dont la pertinence avec sa situation propre ne pouvait manquer d'apparaître au jeune journaliste dans le monde de l'Inde coloniale où son statut social l'isolait quelque peu du reste de la société anglo-indienne, à un stade de sa vie où les interrogations et les inquiétudes sur l'avenir ne pouvaient qu'occuper ses pensées. Dans maintes nouvelles de jeunesse Kipling a fait part de son insomnie récurrente qui l'envoyait errer dans la nuit des villes indigènes ou des bas quartiers européens. Il a souvent indiqué combien ses insomnies étaient à l'origine et à la clef des récits plus ou moins tragiques ou fantastiques qu'il livrait alors aux lecteurs, mais « The City of Dreadful Night » se singularise précisément par le rapprochement littéraire avoué, mis en évidence par le titre. En effet, on peut voir que, malgré la différence formelle entre les deux œuvres, la dette de Kipling envers Thomson se manifeste de multiples façons. De

Cette *dépression profonde de l'humeur* est marquée par : une inhibition psychomotrice (perte de l'initiative, ralentissement psychomoteur, parfois état de stupeur . . .), une *douleur morale intense avec désespoir, anxiété majeure et auto dépréciation, des idées délirantes sur le thème de l'indignité, de la culpabilité, de la ruine*, un risque suicidaire élevé. La mélancolie est un versant grave de la dépression. » C'est moi qui souligne. <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychiatrie/adulte/pathologie/melancolie.htm>

1. La nouvelle fut reprise par le *United Services College Chronicle* en mars 1887 avant de paraître à Londres dans le volume *Life's Handicap. Being Stories of Mine Own People* en 1891. Le sous-titre apporte, me semble-t-il, une clef supplémentaire pour comprendre l'originalité du texte de Kipling. L'édition de référence ici est celle du centenaire, parue chez Macmillan à Londres en 1982.

2. La phrase finale de la nouvelle, « So the city was of Death as well as Night after all », faisant directement écho aux vers de Thomson au chant I : « The City is of Night ; perchance of Death/But certainly of Night ».

l'évolution structurelle du récit, aux tropes utilisés, en passant par l'esprit du poème, la nouvelle reprend un nombre important d'éléments propres à l'œuvre de Thomson sur lesquels Françoise Dupeyron-Lafay a récemment attiré notre attention¹. En termes de composition les neuf pages de la nouvelle contrastent par leur brièveté avec les mille cent vingt-deux vers du poème, mais l'évolution thématique se poursuit en un relatif parallèle qui suggère un souci de fidélité au texte de référence. Le départ de la maison où il est impossible de dormir, la marche solitaire au hasard vers la Ville², puis l'errance de plus en plus profonde au cœur de celle-ci avec les diverses rencontres qu'y fait le vagabond insomniaque, l'arrêt dans un lieu significatif (le pilier en ruine d'une statue pour Thomson, la mosquée pour Kipling), l'assoupissement passager, puis l'initiative du retour à l'aube du jour nouveau rythment le déroulement des deux œuvres. Leur évolution du cœur de la nuit au lever du jour implique la circularité récurrente de la succession de l'obscurité lunaire à la clarté solaire, de l'enchaînement ininterrompu du cycle du Temps, tout comme de « l'errance absurde et fantomatique, sans but et sans fin, sur le mode circulaire³ ». Le jour, toujours recommencé implique la nuit « terrible » de l'insomnie et de la ville fantasmagorique à laquelle on ne saurait non plus échapper.

Ces parallèles de structure du « récit » entre les deux œuvres s'accompagnent d'une similitude dans les tropes qu'ils développent. L'errance dans la ville labyrinthique et mal connue, l'épaisseur des ténèbres ou la lumière glauque des astres nocturnes, la solitude et l'oppression ressenties par le narrateur, les silhouettes fantomatiques, le sentiment du danger créé par l'inconnu, les êtres monstrueux, la maladie et la Mort qui rôdent inexorablement sont autant de thèmes utilisés par les deux écrivains qui alimentent l'atmosphère dantesque de leurs récits. En effet, c'est une descente aux Enfers que tous deux évoquent, un Enfer d'où tout espoir est banni, mais un Enfer moderne créé par l'homme et démultiplié par les éléments (la pollution de la Cité de Thomson trouvant son pendant dans l'accablante chaleur indienne chez Kipling). Si

1. F. Dupeyron-Lafay. « La peur dans 'The City of Dreadful Night' (1874) de James Thomson ». Colloque annuel de la SFEVE, janvier 2007.

2. Le poème de Thomson porte en exergue ce vers de *L'Enfer* de Dante, « Per me si va nella citta dolente » et nous connaissons la familiarité de Kipling avec ce texte dont il s'était déjà inspiré pour ses nouvelles (Voir E. Hanquart. « Kipling and Dante : 'The Strange Ride of Morrowbie Jukes' ». Londres, *The Kipling Journal*, (juin 1985) : 18-26).

3. F. Dupeyron-Lafay. « La peur . . . », p. 6.

l'on peut effectivement dire que « dans 'The City' . . . , l'enfer n'a rien de la punition infligée aux damnés dans l'au-delà, il s'agit du sort gratuit et immérité infligé aux vivants sur terre¹ » et dont les enfants eux-mêmes ne sont pas exempts, le caractère inexorable du sort ainsi réservé aux habitants de la Ville les transforme tous en morts-vivants². Ville fantomatique ou nécropole, « la Cité de la nuit terrible » présente dans les deux cas des éléments topographiques qui se répondent : le dédale des rues et des ruelles où il est risqué de s'aventurer et où se déroule l'activité insensée des hommes-fantômes, le fleuve et ses rives, synonymes de mort et non pas d'eau vivifiante³, les constructions monumentales ou les lieux de culte austères et inquiétants, désertés des habitants⁴. Le comportement des citadins de Thomson laisse présager celui décrit par Kipling lorsque son narrateur traverse la nécropole et parvient aux abords de la ville :

The phantoms have no reticence at all :
The nudity of flesh will blush though tameless
The extreme nudity of bones grins shameless,
The unsexed skeleton mocks shroud and pall.

I have seen phantoms there that were as men
And men that were as phantoms flit and roam ;
Marked shapes that were not living to my ken,
Caught breathings acrid as with Dead Sea foam.
The City rests for man so weird and awful,
That his intrusion there might seem unlawful,
And phantoms there may have their proper home⁵.

Et la présence effrayante du Sphinx griffu anticipe celle du milan qui, dans l'obscurité totale, surprend le narrateur de Kipling montant à tâtons dans le minaret⁶.

1. F. Dupeyron-Lafay. « La peur . . . », p. 4

2. Chez Thomson l'expression « death-in-life » apparaît à de multiples reprises tandis que Kipling fait part de son incapacité à distinguer, dans la foule des gisants, les vivants des morts.

3. Celle de Thomson se nomme « the River of Suicides », celle de Kipling est bordée par les lieux de crémation où l'on conduit la femme morte pendant la nuit.

4. La cathédrale et la mosquée.

5. J. Thomson « The City of Dreadful Night », chant VII, v. 11-21. En outre, l'intrusion du narrateur dans le minaret trouve un écho dans l'avant-dernier vers.

6. J. Thomson. Chant IV, v. 17-22 : Eyes of fire/Glared at me throbbing with a starved desire/The hoarse and heavy and carnivorous breath/Was hot upon me from deep

Pourtant, si la structure, l'esprit, les tropes et les images de la nouvelle font résonner dans notre mémoire ceux qui alimentent le poème, si les deux œuvres partagent la coloration morbide qui traduit chez leurs auteurs les grandes angoisses existentielles du monde victorien, l'œuvre de Kipling, tout en participant de cette « tradition » apporte un élément nouveau, tout aussi victorien mais ignoré par Thomson et ses contemporains pour qui la ville (Londres en particulier) était en quelque sorte le chronotope de l'aliénation, de la solitude et du désespoir de l'individu¹. Avec le nouvelliste la vision victorienne s'enrichit de la dimension impériale et avec elle des peurs spécifiques au syndrome colonial². Contrairement à la Cité de Thomson, qui « est délibérément privée de tout ancrage référentiel » et se présente comme un archétype de la ville mortifère, celle de Kipling est extrêmement précise et identifiable. La mise en scène est circonstanciée dès le premier paragraphe, une nuit d'été en terre étrangère ; et le quatrième nous donne exactement lieu et temps précis sous forme d'une didascalie : « The scene — a main approach to Lahore city, and the night a warm one in August. » Les éléments topographiques sont identifiés (« Delhi Gate », « the Mosque of Wazir Khan » avec ses « great Minars », le fleuve Ravee, ses « ghâts » de crémation) et présentés comme points de repère communs au narrateur et à ses lecteurs (« mine own people »). L'itinéraire du promeneur-vagabond n'est plus ici une totale errance car le lecteur averti peut aisément retracer l'essentiel de son parcours. La progression du narrateur va de la sécurité de sa demeure à l'extérieur de l'agglomération jusqu'au cœur de la ville indigène dans la célèbre mosquée de Wazir Khan (lieu historique et symbolique de la culture étrangère à laquelle se trouve confrontée la communauté anglo-indienne). Son chemin lui fait quitter son jardin paisible où il décide d'abandonner, en quelque sorte, le contrôle qu'il a de sa propre existence pour se livrer au hasard avec une apparente insouciance : « I set my walking stick on end in the middle of the garden to see how it would fall. It pointed directly

jaws of death ;/Sharp claws, swift talons, fleshless fingers cold/Plucked at me from the bushes, tried to hold.

1. Mikhail Bakhtin, « Forms of the Time and of the Chronotope in the Novel » : Notes towards a Historical Poetics, *The Dialogic Imagination : Four Essays*, Michael Holquist (ed.), Caryl Emerson & Michael Holquist (tr.), Austin : U of Texas P, 1981. 250 : « the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space, emerges as a centre for concretizing representation ».

2. Voir à ce sujet Shamsul Islam. *Chronicles of the Raj. A Study of Literary Reactions to the Imperial Idea towards the End of the Raj* (Londres, MacMillan, 1979).

down the moonlit road that led to the City of Dreadful Night »). Le destin le conduit donc à traverser la nécropole musulmane (« the burying grounds »), scène d'horreur macabre : « the jawless skulls and rough-butted shank-bones, heartlessly exposed by the July rains, glimmered like mother o'pearl on the rain channelled soil. » Cette ville des morts est peuplée non seulement d'ossements mais de morts-vivants, en fait de vivants dont l'attitude (endormis et gisant à même le sol ou sur des lits de corde) et l'apparence (la maigreur et les drapés blancs du vêtement traditionnel des Indiens pauvres, « shrouded in white and bound-up mouths », ne peuvent qu'évoquer la mort dans la clarté lunaire. La présence d'un lépreux (« face upwards with dropped jaws, silvery white and ashen grey ») ajoute à cette impression de mort celle de la pollution physique et de la répulsion qu'elle inspire. Peu à peu s'installent chez le promeneur des sentiments d'agoraphobie, de répulsion apeurée qui se teintent de claustrophobie lorsqu'il s'agit de pénétrer dans l'enceinte de la ville indigène, ville close et surpeuplée, ville étrangère dont l'étrangeté même est oppressante :

More corpses, more stretches of moonlight [...] They lie — some face downwards, arms folded, in the dust, some with clasped hands flung up above their heads; some curled up dog-wise; some thrown like limp gunny-bags over the side of the grain carts; and some bowed with their brows on their knees in the full glare of the Moon. It would be a comfort if they were only given to snoring; but they are not and the likeness to corpses is unbroken in all respects save one. The lean dogs snuff at them and turn away. [...] white-toothed pariahs are not to be trusted within reach of brown bodies.

A stifling hot blast from the mouth of the Delhi Gate nearly ends my resolution of entering the City of Dreadful Night. It is a compound of all evil savours, animal and vegetable, that a walled city can brew in a day and a night¹. (373)

À la menace de la dévoration succède la crainte de l'étouffement et de l'enfermement, puis celle de la malignité ambiante (« all *evil* savours »). Cet environnement est d'autant plus inquiétant que le narrateur, une fois dans la ville indigène, ne le perçoit plus que par des sensations olfactives (odeurs pestilentielles), auditives (bruits métalliques, grincements, pleurs et cris étouffés) ou tactiles (le poli des murs, le corps

1. Avec ce paragraphe, le temps du récit passe au présent simple, conférant plus de proximité, d'immédiateté, aux descriptions lugubres de la ville et au déroulement du reste de la nouvelle.

chaud et duveteux du milan qui ronfle) car l'obscurité nocturne dans ce lieu fermé s'est intensifiée et cette absence de vision rend sa situation encore plus hasardeuse, l'étrangeté du monde qui l'entoure encore plus alarmante.

Dans l'espoir de s'élever au-delà de cette étouffante obscurité, le promeneur cherche à pénétrer dans un lieu qui lui est d'ordinaire interdit : le minaret dont l'accès est habituellement gardé. Mais dans cette ville possédée par la nuit affreuse la vigilance du gardien est elle aussi morte (« a deeply sleeping janitor lies across the threshold, face turned to the Moon »), et comme le promeneur de Thomson pénétrait dans la demeure (« the mansion ») où il pourra contempler « la dame » (qui n'est pas sans rappeler « Notre Dame »), celui de Kipling arrive jusqu'au sommet du minaret d'où il domine la ville indigène¹. La vue de celle-ci, par une ellipse remarquable, nous ramène précisément à Londres « Doré might have drawn it! ») donc à la Cité de Thomson, ou plus généralement au naturalisme de la ville occidentale (« Zola could describe it »), mais n'en demeure pas moins spécifique de la ville indigène : « ... this spectacle of sleeping thousands in the moonlight or in the shadow of the Moon. The roof-tops are crammed with men, women and children ». Le caractère infernal de la vision de la ville qui s'étale sous ses yeux se manifeste dans le supplice imposé par la chaleur écrasante, monstrueuse, l'entassement, la privation de sommeil réparateur qui font de ces milliers d'êtres anonymes des damnés, et comme dans l'Enfer de Dante, leur agitation dérisoire et leurs activités répétées sans fin apparaissent comme autant de tortures sinon de châtements. Quelques lignes plus loin l'anonymat de cette ville orientale est une fois de plus levé, la référence à Lahore renouvelée par la mention qui est faite de sa rivière, le Ravee. Et l'identité géographique annonce la ré-assertion de l'identité culturelle. Car, la Cité de Kipling, contrairement à celle de Thomson n'est pas sans dieu. Le cercle infernal de la nuit horrible est brisé par l'appel du muezzin proclamant la grandeur de Dieu qui annonce la fin de ce jour mais aussi la promesse d'un jour nouveau. Le sort jeté sur la ville est rompu, les bruits étouffés font place à cet appel à la prière et les hommes, jusqu'ici considérés comme des cadavres recouverts de leur linceul, retrouvent leur humanité :

1. Comparer « Broad steps ascended to a terrace broad/Whereon lay still light from the open door » (chant X), et « All the heat of a decade of fierce Indian summers is stored in the pitch-black, polished walls of the corkscrew staircase. [...] There is a shadow of a less sultry breeze. »

The open square in front of the Mosque is crowded with *corpses*; and a man must pick his way carefully for fear of treading on them. [...] Sheeted *ghosts* rise up wearily [...] and flit into the dark depths of the building. [...] [...] a bull-like roar — a magnificent bass-thunder — tells that he [the muezzin] has reached the top of the Minar. [...] Even across the courtyards it is almost overpowering. The cloud drifts by and shows him outlined against the sky, hands laid upon his ears, and broad chest heaving with the play of his lungs — ‘Allah ho Akbar’; then a pause while another Muezzin somewhere in the direction of the Golden Temple takes up the call — Allah ho Akbar”. Again and again; four times in all and from the bedsteads a dozen of *men* have risen up already; — ‘I bear witness that there is no God but God’. What a splendid cry it is, the proclamation of creed that brings *men* out of their beds by scores at midnight! Once again he thunders through the same phrase, shaking with the vehemence of his own voice.[...] It is as though he were flinging his defiance to the far-off horizon, where the summer lightning plays and leaps like a bared sword. Every *Muezzin* in the city is in full cry and some *men* on the roof-tops are beginning to kneel¹. (377-78)

Le reste de la nuit paraît moins terrible (« the hot breeze comes up in puffs and lazy eddies, and the Moon slides down towards the horizon »), s’accompagnant d’un semblant de repos, puisque même le narrateur s’assoupit quelque temps avant de redescendre avec l’appel de l’aube (« The morning call is about to begin and my night watch is over. ») La vie reprend ses droits : « the sleepers have risen, stowed away the bedsteads and are discussing the morning hookah ». Avec le lever du jour chacun retrouve donc aussi ses marques, et le caractère incongru de la présence du narrateur dans la Cité est immédiatement souligné par les habitants eux-mêmes : « Will the *Sahib*, out of his kindness, *make room* ? » Il est l’étranger, et l’unique Européen dans cette ville, exclu de leurs manifestations rituelles et en fait de leur vie. Il n’a pu que partager avec eux leur Enfer nocturne³, mais ce n’est pas le sien. « Something borne on men’s shoulders comes by in the half-light, and I stand back ». Car le récit de Kipling qui se clôt sur l’écho du poème que nous avons rappelé (« So the City was of Death as well as of Night after all ») offre

1. C’est moi qui souligne. « Golden Temple » : le temple sikh qui se trouve à proximité d’une autre célèbre mosquée de Lahore, la mosquée Bahadshai ; il est ainsi appelé par allusion au haut lieu du sikhisme, le Temple d’Or d’Amritsar.

2. C’est moi qui souligne. « Sahib » : dans l’Inde coloniale, terme de respect pour désigner un Européen.

3. La morte de minuit dont les funérailles se déroulent au petit jour a été, en quelque sorte, « exécutée » par la chaleur.

une nouvelle occasion au narrateur de se placer, de se localiser dans un contexte culturel spécifique : le narrateur s'écarte pour faire place à l'accomplissement d'un rite funéraire précis, celui d'une culture qui n'est pas la sienne : les habitants de la ville conduisent le corps de la femme au bord de la rivière pour sa crémation. Le feu ici n'a pas alors les lueurs rouges de celui, symbolique, qui éclaire par moments la ville indéterminée de Thomson et ajoute à son aspect fantasmagorique terrifiant ; il est simplement évoqué chez Kipling mais son rôle culturel et purificateur — détruisant la menace de la peste et de la mort — apporte une résonance forte aux deux dernières lignes de la nouvelle. Par une ultime image syncrétique et marquante qui évoque l'Inde tout entière, hindoue et musulmane, en suggérant Shiva, tout à la fois Protecteur et Destructeur (le cadavre va se consumer sur le bûcher funéraire) dans une des villes mogholes les plus traditionnelles du pays, le « sahib » qu'est le narrateur prend ses distances avec les scènes qu'il vient de vivre et de décrire pour les siens (« I stand back »).

Ainsi, contrairement à la « Cité de la Nuit terrible » de Thomson, vision apocalyptique et fantasmagorique, symbolique et hallucinatoire, hors de l'espace et atemporelle, celle de Kipling est solidement ancrée dans une réalité géographique et historique. Le fantastique sombre et surréaliste du poète fait place au réalisme cru du journaliste voire au naturalisme ; sa référence à Zola met en lumière cette filiation. Le monde qu'il décrit est bien réel et ce n'est que l'imagination échauffée par l'inconfort physique du promeneur qui lui donne cet aspect macabre propre au fantastique. Si bien que le sentiment initial d'une parenté d'esprit entre les deux auteurs s'évanouit. Le mal de vivre exprimé est de nature bien différente, et ce n'est pas d'une angoisse métaphysique qu'il s'agit chez Kipling. L'identité du narrateur errant qui nous est révélée à la fin de la nouvelle (c'est un « sahib ») donne un sens particulier au récit, explique sa motivation réelle et en partie aussi l'état du promeneur qu'il met en scène. En effet, la cause de l'insomnie impitoyable, de l'intense malaise, de l'oppression accablante qui frappent ces personnages fantomatiques et le narrateur lui-même, est claire, on pourrait presque dire tangible : c'est la chaleur d'une nuit d'été continentale, mortifère sous ces latitudes. Pour les habitants de Lahore, ceci n'est pas un châtement mais une condition inhérente à leur destin d'Indiens. Pour le narrateur, comme pour les Anglo-indiens qui le lisent, c'est la rançon de l'Empire. Et cette nouvelle, comme celles qui parurent dans les recueils antérieurs, a pour but de montrer, cette

fois-ci sans ironie, humour ni bravade, en empruntant à Thomson sa tonalité sombre et fébrile, le sacrifice consenti par ceux qui servent le Raj. En ce sens la nouvelle prend valeur de témoignage. C'est au prix de leur confort, voire peut-être de leur vie, comme l'implique la fin du récit, que la présence britannique demeure. Et ce bien-être physique sacrifié s'accompagne du sacrifice de leur bien-être psychologique et moral, car l'angoisse de la solitude, de l'isolement, de la vulnérabilité dans un environnement étrange, peut-être hostile, comme l'a montré la description de la ville indigène assimilée aux bas-fonds londoniens de Doré, les torture aussi. La nature elle-même est l'adversaire le plus implacable sous forme de cette chaleur infernale et débilitante contre laquelle l'humanité est impuissante ; la trêve du sommeil reposant, réparateur est déniée, en sorte que l'enchaînement inexorable des jours et des nuits torrides fait partie du lourd fardeau impérial. C'est cette forme de désespérance, de mélancolie face à l'inconfort omniprésent de l'exil colonial, renchérissant sur la condition inquiète du monde victorien, que Kipling partage avec sa communauté, qui est ici mise à nu. Un aspect spécifique de la mélancolie victorienne que le jeune nouvelliste récemment rentré de Grande-Bretagne veut aussi faire percevoir à ceux qui là-bas dénigrent les Anglo-indiens dont ils envient le sort, sans vraiment le connaître. L'Inde, « le plus beau joyau de la Couronne », n'est pas ce royaume de Golconde qu'ils imaginent mais celui de la terrible nuit de Lahore qui vaut bien la nuit des souffrances spirituelles chantées par le poète métropolitain, et qui est aussi le quotidien des serviteurs de l'Empire.

Bibliographie

RUDYARD Kipling

Plains Tales from the Hills. (1888). Centenary Edition. Londres : MacMillan, 1982.

Soldiers Three. (1888). Centenary Edition. Londres : MacMillan, 1982.

Life's Handicap. Being Stories of Mine Own People. (1891). Centenary Edition. Londres : MacMillan, 1982.

Something of Myself. Londres : MacMillan, 1937.

JAMES THOMSON

Poems and Some Letters of James Thomson. Ed. Anne Ridler. Londres : Centaur Press, 1963.

SOURCES SECONDAIRES

- BAKHTIN, Mikhaïl. « Forms of the Time and of the Chronotope in the Novel : Notes towards a Historical Poetics ». *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin : U of Texas P, 1981.
- DUPEYRON-LAFAY, Françoise. « La peur dans “The City of Dreadful Night” (1874) de James Thomson ». Colloque annuel de la S.F.E.V.E., janvier 2007, à paraître.
- HANQUART-TURNER, Evelyne. Kipling and Dante : « The Strange Ride of Morrowbie Jukes ». Londres, *The Kipling Journal* (juin 1985).
- ISLAM, Shamsul. *Kipling's Law : a Study of his Philosophy of Life*, Londres : MacMillan, 1975.
- Chronicles of the Raj. A Study of Literary Reactions to the Imperial Idea towards the End of the Raj*, Londres : MacMillan, 1979.
- LAVABRE, Simone. *La mélancolie et la poésie victorienne*. Paris : Bayard, 1981.

The Problematic Confessional Voice in *Youth*

Claude MAISONNAT
(*Université Lumière-Lyon 2*)

Life has a practice of living you, if you don't live it

Philip Larkin

It would seem that today the critical success of *Youth*—initially entitled “The Voyage” and first published in *Blackwood's Magazine* in September 1898—is less certain than it used to be. Such disaffection may be a consequence of the tendency for critical thought to rely heavily on post-colonial approaches, and of the ambiguity generated by some of Conrad's formulations concerning race and alterity. When Conrad writes about: “that gift of good or evil that makes racial difference, that shapes the fate of nations” (29), the reader can only experience a feeling of unease if he does not take into account the phraseology of the time, and the fact that the context indicates clearly that here Conrad does not refer so much to race as he does to culture or civilisation. Evidence of this could be seen in the fact that the brilliant collection of essays entitled *Conrad in the Twenty-First Century: Contemporary Approaches and Perspectives*, edited by Carola M. Kaplan, Peter Lancelot Mallios and Andrea White, does not contain a single essay on *Youth*.

However, the fact remains that it is a seminal text in Conrad's production for at least two reasons: the first being that, three years only after the release of his first novel *Almayer's Folly* (1895), it marks the first appearance of Marlow as a narrative device, which Conrad was to use

with great expertise in such memorable tales as *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, and *Chance*. For instance, the narrative set up of the story is very similar to that of *Heart of Darkness* (1899), which includes Marlow in the same group of listeners before he takes over in order to spin his yarn and call his audience to witness.

The second being that the narrative contains characters and scenes that Conrad had already used in previous works or was going to expand in his later works. In the case of *The Nigger of the Narcissus* (1897) the character of Singleton—the bearded and steadfast old sailor—is clearly the preliminary sketch of Mahon in *Youth*, while the argument on the situation of able seamen surfaces in Marlow's comments and the storm scene is given new variations. In *Lord Jim* (1900), the fascination of Jim for the orient as a place of potential fulfilment is adumbrated in young Marlow's yearning for Bangkok. The magnificent scene of the burning Judea undoubtedly serves as a model for the sinking of the *Sofala* in *The End of the Tether* (1902). The well-meaning captain of the *Judea* finds a distant echo in Captain McWhirr of the *Nan-Shan* in *Typhoon* (1902), in so far as they share a common belief in loyalty to their employer and a singleness of purpose in the completion of their duty. As a consequence, it may not be unrewarding to study the conditions of emergence of the Conradian voice in a short story that is so emblematic of the period in which the sailor, freshly turned writer, built up his writing skills relying heavily on his maritime experience before entering new fictional territories that led him to Africa, South America, Geneva, London.

1 The narration of adventure: The illusions of youth exposed

Marlow's confessional impulse in *Youth* has frequently been construed as a paean to youth or, conversely, as a farewell to his own youth, however, there is ample textual evidence to argue that in fact, the short story reads as a warning against the (dis)illusions of youth. If Marlow, occasionally, seems to wax lyrical in his evocation of his youthful adventures, close textual attention shows that such emotional outbursts are immediately and systematically undermined by sobering comments that bring the listener back to reality. This is first and foremost the result of Marlow's retrospective narrative posture which opens a textual space for irony to play out its revelatory role, but it is also due, to a lesser extent, to the function of the frame narrator who does side with Marlow as regards the elegy on the loss of youth. In the very last sentence he,

quite significantly, calls Marlow's story: "the romance of illusions" (42), a term that is far from being innocent in a literary context. This generic comment acts as a reminder that the popular genre of the romance is associated with two different literary traditions.

To start with, it is historical, it connects the genre with the traditional form of the epic recounting the prodigious feats of chivalrous medieval heroes undertaking dangerous quests and succeeding because of their noble qualities of courage, resilience and valour. To some extent, we do find distant echoes of this in *Youth*, as Marlow distinctly dramatizes the events allowing his young self to triumph over the dangers of the crossing. The sheer accumulation of obstacles to overcome—the near sinking ship, the gale force winds, the collision with the steamer, the burning cargo of coal, the exhausting pumping, the explosion, the eventual sinking of the ship and the final race towards Java which he wins—all these betray the epic strand that is potentially inscribed in the tale, allegedly to celebrate the virtues of youth.

The somewhat ironical allusion to Ulysses is a good case in point: "One night when tied to the mast, as I explained, we were pumping on, deafened with the wind and without spirit enough in us to wish ourselves dead, a heavy sea crashed aboard and swept clean over us" (12). However, the sirens, from whose song young Marlow has to protect himself, are only the sirens of duty and the "pretty fictions of capitalism". This phrase, well-known to Conradian scholars is usually understood to imply that, for ideological reasons, the reality of the economic warfare which constituted the daily toil of the sailors was systematically concealed, or at least considerably played down, for example under the guise of adventure stories.

Secondly, *Youth* could also be associated with the genre of the popular romance, in the modern sense, which Conrad, at the same time, despised and wanted to emulate. In this respect, let us not forget that in his desperate quest for the best-seller that would bring him financial prosperity, Conrad did try to write a popular story fittingly entitled *Romance*. For this, he enlisted the collaboration of Ford Madox Ford. However, their joint venture failed, as did all his attempts at writing plays inspired by his own fictional texts.

The genre of the romance is also frequently defined as a story of power and success involving heroic deeds and events, but with strong axiological implications apparent in the temptation of Manichaean thought, the picture of monolithic characters seeking for complete grat-

ification of their desires, which naturally led to a happy end. Besides, young Marlow's juvenile enthusiasm entails the risk of falling into a kind of melodrama, that degraded form of romance. Yet, if the younger Marlow qualifies as a hero of romance because he manages to reach the East he so eagerly wished to discover as a source of potential wonder and fulfilment, the older Marlow certainly qualifies his achievement, thus calling into question the status of the story as romance.

As a result, *Youth* is bound to appear as a text divided between the temptations of medieval and popular romance, thus opening a gap between generic affiliations, which leaves ample room for a modernist text to emerge, as Frederic Jameson was quick to point when he analyzed "the bewildering variety of competing and incommensurable interpretive options" (Jameson 208) offered by the Conradian text: "We have already implicitly touched on two of these: the "romance" or mass-cultural reading of Conrad as a writer of adventure tales, sea narratives, and "popular" yarns; and the stylistic analysis of Conrad as a practitioner of what we will shortly term a properly "impressionistic" will to style" (Jameson 208).

In this perspective, the most clever and successful trick of Conrad is to give us two Marlows for the price of one, because Marlow is simultaneously present in the frame narrative as speaker and in the core narrative as actor, with the major difference that his outlook on life has changed considerably. Indeed, the retrospective nature of the narrative creates the possibilities of a dual voice, which he exploits to the full. For a start, it creates a zone of indeterminacy for the reader, who constantly wonders whether he is hearing the voice of the youthful man through the voice of the mature man or the other way round, thus installing a structural uncertainty at the core of the narrative act. Then, such a narrative set up serves as an obvious reminder of the basic truth of literature that there lies, at the very heart of language, a sort of ontological gap on account of the fact that the words speakers use never properly recover the reality they try to account for and consequently create a void which is the very basis of discourse. To put it in narrative, instead of linguistic terms, it means that for an event to become an adventure it only requires that it be put into words. In this way does Conrad foreground the issue of Marlow's reliability as a narrative voice at the heart of a textual machinery that blurs the boundaries between reality and fiction, truth and fiction.

Finally, the overriding effect of the dual voice is, classically, to allow the free play of irony in all its guises, as the discrepancy between Marlow's two voices is compounded with the function of the frame in establishing a distance between what is actually said and what is to be understood without, however, making things fixed and stable for the reader. On this account, it would seem that the ironical dimension of *Youth* has been somewhat underestimated, and I would contend here that properly taken into account it somehow alters our perception of the tale. Two forms of irony will be briefly examined: irony at the level of the characters, and irony at the level of the plot (dramatic irony).

As far as the younger Marlow is concerned, his mature counterpart presents him as a twin brother of Jim who is described by the Marlow of Lord Jim in the following way: "He confronted savages on tropical shores, quelled mutinies on the high seas, and in a small boat upon the ocean kept up the hearts of despairing men — always an example of devotion to duty, and as unflinching as a hero in a book." (*Lord Jim* 5)— a portrait that applies word for word to the Marlow of *Youth*. This portrait exposes young Marlow's marked proclivity to self-aggrandizement (the epic strand), and reveals his fascination for heroics for what it is, namely the narcissistic self-fulfilment of a yearning adolescent: "and I remember my youth and [...] the feeling that I could last for ever, outlast the sea, the earth, and all men" (36). One example will suffice to illustrate his self-centeredness; upon the arrival of the Malay crew of from the steamer *Somerville* that came to their rescue, young Marlow complains: "I thought people who had been blown up deserved more attention" (27).

Obviously, the older Marlow removes the mask, as if his narrative activity was a form of personal stock-taking, as if he had finally become aware of the fact that what loomed large behind his youthful desire of mastery and gratification of one's ego seeking for fulfilment, was none other than the death drive which is inherent in romantic impulses in general, and the genre of the romance in particular. In short, in literary terms, it is exactly as if the narrating Marlow gave up the fiction of epic heroism which sustained younger Marlow's energy, at the same time as the romance strand petered out in the final comic scene, in which, instead of the voices of the East which he expected to hear, his ears were assaulted by a string of abuse falling from the lips of the irate officer from the *Celestial*, the ship that was going to take them back to Europe.

In terms of plot, the same ironical treatment is reserved for young

Marlow's actions whose contradictions are systematically underscored, thus making clear to the reader the futility and vainglory of his decisions. Typically, young Marlow actively disregards the very code of solidarity he was so proud of earlier in the tale, by disobeying his Master's orders to stick together: "Then we all had a look at the captain's chart, and, after a sociable meal of hard bread and water, got our last instructions. These were simple: steer north, and keep together as much as possible" (36). In fact, nothing will satisfy him but to transform the final part of the crossing into a race, which he wins all the more easily as he is the only one who competes in it: "I wasn't going to sail in a squadron if there were a chance for independent cruising. I would make land by myself. I would beat the other boats" (34).

Also ironical is the big childish fuss he makes about his so-called first command: "And then I knew that I would see the East as commander of a small boat" (30). The latter turns out to be a mere "14-foot thing" with only two men under his orders, and he is prepared to take any unnecessary risks and involve them in his adventure, as old Mahon does not fail to point out: "You will sail that ship of yours under water, if you don't look out, young fellow" (36).

In the same vein, as already mentioned, the "whispered promise of mysterious delight." (37), begins with a string of insults, and Marlow deliberately omits signalling a large ship that he sighted, for fear it might not be bound for the East but homeward. Similarly, dramatic irony is at work in a number of statements that thus acquire an emblematic force, that of a warning to take these statements at face value and not metaphorically. This is the case page 41 for the image of the rats leaving the ship, which is supposed to be a cliché, but which happens to be literal in the case of the *Judea*. The prediction of the landlubbers as the ship is in dry docks at Falmouth will really be fulfilled: "She will never get to Bangkok" (38), and the image of the crew pumping water out of the ship and then into the ship adumbrates her final engulfment in the ocean: "It was our fate to pump in that ship, to pump out of her, to pump into her; and after keeping water out of her to save ourselves from being drowned, we frantically poured water into her to save ourselves from being burnt" (41), as if the two actions cancelled each other out, reducing man's efforts to nought. Young Marlow's allegedly triumphant arrival to the Eastern shores is, in fact, no more than a story of a painstaking survival.

Even if the older Marlow takes great care to explain and justify such a childish behaviour by the unchecked enthusiasm of youth, it remains that the sheer accumulation of such details eventually ends up by casting shadows on his younger self's achievements. Ultimately, it could be argued that the outcome of Marlow's conflicting voices in the novella is the realization that, paradoxically, the desire to master one's fate and change the world which is a common denominator to the ambitions of youth amounts to no more than the continuation of the existing order of things.

2 The adventure of narration: The emergence of a problematic voice

So far in this paper, *Youth* has been read as a variant of the *Bildungsroman*, Marlow owing part of his present wisdom to a carefully meditated assessment of his past experiences, yet, I would like to show now that the *Bildungsroman* is actually a *Kunstlerroman* of sorts, because the framing device and the dual voice function mainly at another level, that of the enunciation. Marlow, as an experimental narrative device, proves to be remarkably useful, as his re-appearance on the narrative stage of later works testifies. In short, *Youth* marks a decisive step in the maturation of Conrad's narrative skills, in so far as Marlow enables him to create a mesh of voices that holds in check the temptation of romance, by destabilizing the narrative status of the text and precluding the closure of fixed meaning. In this respect, *Youth* is not the straightforward chronicle of his youthful adventures that Conrad mischievously claims it is, and the autobiographical elements that matter are less those of the transposition of the tragedy of the barque *Palestine* in which he actually sailed, into the drama of the *Judea*, than those of his exploration of new modalities of writing.

Evidence of this double game is to be found in the very first word of the short story: "This could have occurred nowhere but in England" (3). Indeed the deictic *this* appears to be fittingly ambivalent. On the one hand, it seems to refer to the adventures narrated by Marlow, whose yarn is introduced by the unnamed frame narrator, on the other, it also points to the narrative discourse itself, this referring at the same time to the frame narrator's and by contiguity to Marlow's vocal recital of his adventures and, in the end, to the text the reader has in hand. That it is a viable hypothesis is corroborated by two ironical details. The most

important part of the action does not take place in England but in the Eastern seas, and the first sentence, which actually says that the action took place in England, does not necessarily imply that the actors were English, so that critics who surmised that it was an attempt to fixate Marlow's nationality/identity, read more into the text than what it actually says.

Similarly, the only other biographical element we have about Marlow, namely the reference to the village of his origins, is no less uncertain because the said village is not named: "I would just as soon have abused the old village church at home for not being a cathedral" (18). An English reader would naturally assume that the village is an English one, but in a context where the identity of the speaker is a moot point, doubts must remain. In point of fact, Conrad has the frame narrator exclaim: "Marlow (at least I think that is how he spelt his name) told the story" (5).

What is remarkable about the narrative set up of *Youth* is the dramatization of the discursive relationship between the frame and the core. More than in any other text in which Marlow appears does Conrad stress the oral dimension of the tale, by having the narrative move back and forth between those two levels, as if he wanted to stage the speech act. The theatricality of Marlow's narrative performance is systematically flaunted under the eyes of the reader, by means of two specific devices.

The first one is the reminder that Marlow is addressing an audience of listeners by the simulation of a false dialogue. Indeed, only Marlow speaks but he seems intent on maintaining the connection—the phatic element in the theory of communication—with his listeners/readers operative, by responding to their expectations: "Yes, I have seen a little of the Eastern seas" (3), by inviting them to share their drink with him, the injunction "pass the bottle." is repeated no less than 5 times, (33, 35, 38, 42, 44), by asking them to share his assumptions: "Her youth was where mine is—where yours is—you fellows who listen to this yarn." (17), "Queer name, isn't it?" (5), by taking them to witness with a proliferation of such statements as "You understand" (35), "Would you believe it" (36), "remember" (37), "you should have seen them" (45), etc. All in all, the effect of such devices is also to reassert the bond of the sea that connects them, not to speak of a male bonding strategy.

The second aspect of the theatricality of voices in the short story is to be found in the innumerable exclamations that interrupt the narrative flow of Marlow's discourse when emotions overcome the narrative

impulse. It suggests that Marlow is either re-living—in and through discourse—the events of his youth, or is being moved beyond words by his memories. In *Youth*, Marlow seems particularly vulnerable to the onslaught of affects. As a result, the written text supposed to account for his oral performance is studded with exclamation marks: “How time passes! It was one of the happiest days of my life. Fancy!” (4), “We took sixteen days in all to get from London to the Tyne!” (7), “O youth!” (12, 26), “O! Youth!” (22), “Oh, the glamour of youth!” (30, 42), “Youth! All youth!” (34).

If the profusion of similar ejaculations—completed by the high number of aposiopesis and dashes, signalling an interruption in the speech flow,—has led critics to speak of the story as a paean to youth, their obtrusive character goes beyond the lyrical intent, and serves as a reminder that, far from denying its written status, the text attempts to make room for the voices that are its true origin, the voices that support him silently. This means that what we could call the voice effect is paradoxically created by means of typographical devices and the agency of the letter, with the corollary that what we find at the origin of the text is, of necessity, a void, a silence, but a silence pregnant with an unheard language. For instance, Marlow’s attempt at transcribing the oral dimension of captain Beard’s popular form of expression consists in dropping the h in *here*: “We will first try to stifle this ’ere damned combustion by want of air.” (19) At all events, the emphasis laid by Conrad on Marlow’s position as a story-teller within the frame narrator’s discourse, foregrounds the gap between the two stories: that of Marlow’s adventures and that of the telling of Marlow’s adventures, a gap which is silently filled by Marlow’s lost voice.

As if to compensate for this irretrievable voice, the narrative literally presents itself as a mesh of voices heard by Marlow himself, who seems to have an uncommonly developed auditory memory. In the diegetic world of the story many voices are heard and most of the time they have no identifiable source, the enunciation is blurred and they remain incomprehensible. The text is full of such free-floating voices, which appear as pure *phonè*, or acoustic phenomena, deprived of meaning, as they boil down to mere jabbering (13), cries (8, 12, 27, 28, 34), grumble (18), yells (21, 27, 36), whispers (38), murmurs (39), growls (9), groans (10), etc. They suggest that beyond Marlow’s narrative, another story is being at the same time told and untold. Told because speaking subjects do exchange words, but untold because they do not make sense for the

reader. A perfect illustration of the device is the use of the verb *to hail*. Out of the 10 occurrences of a word that is supposed to convey the notion of address and interlocution, 4 mention an unidentified source of enunciation. Marlow hears “a lot of hailing on the pier-heads” (8). Later he noticed that “a doleful voice arose hailing somewhere in the middle of the dock” (9), “There was a voice hailing the ship from somewhere” (24), “a ghost, something invisible was hailing the ship.” (26).

In perfect accordance with what takes place in the diegetic world, Marlow's narrative is therefore invaded by a web of invisible voices that will not be mastered, but which it is nevertheless its function to frame. These numerous diegetic voices may be given characteristic features (doleful, cheerful, scornful, gruff etc.), and may remain mysterious and enigmatic, but they all refer the reader to Marlow's crucial role as stage director of the fictional scene. One of the consequences of the profusion of voices that can't be mastered is that Marlow's own voice in only one among them, a situation which promotes the principle of equivocation, literally one voice equals another voice, and the supremacy of a master discourse is denied. These voices testify to the temptation of *jouissance* because they operate before meaning and beyond Freud's pleasure principle. That they cannot be entirely controlled or contained by Marlow's narrative discourse is constantly manifested in the narrative through the multiplication of gaps and holes, literal or metaphorical, in the materiality of the signifier or in the continuity of the signified. The successful paradox of Conrad's artistry in the short story is that, in this way, he manages to introduce spots of silence in his narrative that are, in point of fact, the origin of his own textual voice, a silent voice that is analogous to his style. This would confirm that with Conrad, the emergence of an idiosyncratic style has to do neither with the diegetic contents of what is narrated, nor with the form taken by the presentation of such contents, but more deeply it arises from the pre-linguistic energy that regulates the relationship between the paralyzing effect of *jouissance* and the liberating effect of the pleasure principle, mediated by a use of language that amounts to the sublimation of affects. Conrad's style, through the agency of Marlow then, can be described in terms of standard stylistic devices, all of which converge towards the production of uncertainty and equivocation.

The Conradian discourse owes its fundamental uncertainty not so much to Marlow's problematic role as a narrator, but to the very nature of his language that revolves around an inexpressible core of silence.

From the very first page of *Youth* the reader's attention is focused on what turns out to be a real obsession with names and naming, perceived as basically inadequate. The frame narrator is unsure about the spelling of Marlow's name and in his own narrative Marlow insists on naming things and people, as if he were attempting the impossible task of putting a halt to the slipping of meaning along the signifying chain, or to cover up an unbearable void. Thus, names are presented as unreliable. The name of his own ship, the *Judea* sounds suspicious to him: "Queer name, isn't it?" (5), even the name of its owner is problematic: "She belonged to a man Wilmer, Wilcox—some name like that." (5) As for the name of the First Mate, it elicits a remark about its unusual pronunciation: "his name was Mahon, but he insisted that it should be pronounced Mann." (5)

When a steamer collides with the *Judea*, in the confusion that ensues, her name is also perceived as uncertain: "They shouted at us some name — a woman's name, Miranda or Melissa — or some such thing." (8) In *Youth*, names are notoriously undependable, and create a grey area where meaning dissolves, thus raising the issue of interpretation, as the frame narrator does in his introduction: "You fellows know there are those voyages that seem ordered for the illustration of life, that might stand for a symbol of existence." (3) This remark applies directly to the narrative in hand and it is a warning that it should not be read as the mere chronicle of youthful adventures but as a symbolic journey into metaphysical territories, and as we have made clear, into the secret chamber of literary creation.

The meta-poetic function of Marlow's discourse is further enhanced by Conrad's familiar stylistic devices, as he clearly endows them with a strong reflexive bias. The first one is, of course, the abundance of similes and comparisons introduced by *like*, *as if*, *as though*, etc. Rarely has Conrad packed so many of those into such a confined textual space. He, not infrequently, yields to the temptation of adding up to three similes in a row. For example, when they miraculously meet a spell of good weather as they leave the North Sea for Bangkok, he exclaims: "It's like a windfall, like a godsend, like an unexpected piece of luck" (10), or later as the ship is buffeted by the ruthless violence of the ocean and rolls heavily, Marlow remarks: "she seemed to me to throw up, like an appeal, like a defiance, like a cry to the clouds without mercy" (12). This kind of insistence foregrounds language itself and through this obtrusiveness exposes its inability to account for the reality of the situation.

Marlow, more or less consciously, parades as a storyteller picking his way through the pitfalls of language, and by doing so he admits his helplessness. By the same token, he foregrounds the core of silence that is at the heart of his own discourse.

The second one is the presence of gallicisms, though in this particular story there appears to be fewer than is his wont, possibly on account of the brevity of the tale. Yet, they perform their usual role which is to create a tension between the English and the French language, \emptyset that generates a zone of vacillation, in other words a gap. It is precisely in this gap, I would like to argue, that Marlow's voice as an artist can be accommodated in the silence of the creative urge. Marlow always pays particular attention to the languages that he speaks or hears when those languages are loaded with a heavy emotional weight. This is made clear at the end of the journey when he reports, not without a dose of irony, his first contact with the East:

And then, before I could open my lips, the East spoke to me, but it was in a Western voice. A torrent of words was poured into the enigmatical, the fateful silence; outlandish, angry words, mixed with words and even whole sentences of good English, less strange but even more surprising. [...] the voice [...] went crescendo into unmentionable adjectives—in English. (39)

Not unsurprisingly, English is presented as the language of repression and censorship (unmentionable), which reminds us that beneath the textual surface where the English language, however imperfectly, predominates, all sorts of linguistic games are going on, untold stories are harboured in what could be called the unconscious of the text. Gallicisms are a favourite modality of these games in Conrad's fictional discourse. For instance, when Marlow returns from his short holiday in London he claims that he was "back to time" (16) which is the literal translation of a French idiom which means "in due time", "in good time". The overall effect is to underline the uncertainty of the text, but what is even more efficient in this respect is the use of idioms that are literal translations of each other in both languages so that like a rhizome the origin of the statement, whether French or English is lost. For example the perfectly idiomatic statement in English: "There were delays", also happens to be the literal translation of the French: "Il y eut des retards", but the possibility that delay could be the awkward translation of the French "délai"—due to the polysemy of the French word which means

“delay” as well as “respite, time-lag”—cannot be completely ruled out, given Conrad’s averred knowledge of both languages. A similar hypothesis could be raised concerning such phrases as: “an interminable procession of days.” (18), “in an incomprehensible manner (19)”, or the well-known *faux-ami* “deception” (42). What is crucial here is that the principle of uncertainty is inscribed at the heart of Marlow’s narrative discourse as a sort of freedom to fight against the grammar, syntax and semantics that rule the idiomatic use of both languages.

In a way Marlow reacts to the instability of discourse by resorting to the device of repetition in an attempt to stabilize the signifying chain by holding together a web of voices that haunt his narrative, and to fixate a definitive meaning, but the mere act of repeating is in itself an admission of failure. His trick of repeating syntagms like “Pass the bottle”, “Oh Youth”, “do or die” may be an attempt to exorcise the terrors of the loss of control over his own discourse, but it also betrays his helplessness, or rather the structural impossibility of mastery.

In one of the climactic scenes of the story, when Marlow has just been blown up into the air, the trauma of the explosion deprives him of the power of speech, but when he sees old Mahon gesticulating like a madman in response to the captains’ stupid question about the cabin-table, the incongruity of the situation dawns on him, and he quickly recovers from the shock: “I found my voice, and stammered out as if conscious of some gross neglect of duty” (24), I take it that this statement has deep metafictional resonances. Indeed, through the narrative of *Youth* that sent him way back to the strong emotions/illusions of his youth, Marlow had to find his literary voice to get at the heart of his creative impulse.

It is remarkable that the mode of recovery of his voice should take the form of a stammering. I would maintain that in many ways *Youth* is a stammering narrative, but stammering, because it is the outcome of the irony that pervades the whole text, is precisely what enables him to reach the dignity of art, in so far as it both highlights the function of voices as a core of silence within the text and allows Marlow’s yarn to escape the fate of popular romance. I would like to make it clear that in no way the stammering image is to be construed as derogatory. It is not meant to evoke hesitation in speech, as the number of repetitions would seem to suggest, but rather to illustrate Conrad’s unsteady first steps towards the development of the more efficient and more assured technical skills that would lead to the creation of his undisputed master-

pieces. For all that, if it is a second start in his writing career, it remains a brilliant start.

Bibliography

- BILLY, Ted A. *A Wilderness of Words*. Texas Tech University Press, 1997.
- CONRAD, Joseph. *Youth, Heart of Darkness and The End of the Tether*. London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1902 (1967).
- Lord Jim*. London: J. M. Dent and Sons Ltd, 1900. (1966)
- BOYLE, Ted E. *Symbol and Meaning in the Fiction of Joseph Conrad*. London: Mouton and Co., 1965.
- BRUSS, Paul. *Conrad's Early Sea Fiction*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1979.
- EPSTEIN, Hugh. "The Duality of *Youth*: Some Literary Contexts" in *The Conradian*, vol. 21, (Autumn 1996).
- HAWTHORN, Jeremy. *Joseph Conrad and Fictional Self-Consciousness*. London: Edward Arnold, 1979.
- JAMESON, Frederic. *The Political Unconscious*. London, Methuen, 1981.
- KAPLAN, Carola M. Mallios, Peter Lancelot and White Andrea. *Conrad in the Twenty-First Century: Contemporary Approaches and Perspectives*. London, Routledge, 2005.
- MIDDLETON, Tim. *Joseph Conrad*. London, Routledge, 2006.
- MONOD, Sylvère. "Conrad's Rhetoric". *L'Époque Conradianne*. U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines de Limoges, Février 1980.
- PETERS, John G. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge University Press, 2006.
- SIMMONS, Allan. *Joseph Conrad. Critical Issues*. Basingstoke, Palgrave/Macmillan, 2006

The Secret Agent, ou l'empire du simulacre

Josiane PACCAUD-HUGUET
(Université Lumière-Lyon 2)

Le montage romanesque complexe de *The Secret Agent* (1907) s'organise autour d'un pseudo-attentat anarchiste contre la science et son symbole du moment, l'observatoire de Greenwich. Le scénario en est piloté par une ambassade londonienne afin de faire croire que l'ordre public est menacé, et de justifier une vague de répression policière. Un siècle plus tard, ce roman politique prend une valeur prophétique insoupçonnable au moment de sa publication : il témoigne de la montée sur le devant de la scène d'une passion du réel dont Slavoj Žižek nous donne les coordonnées plus précises dans son ouvrage publié à la suite des attentats du 11 septembre 2001 :

In contrast to the nineteenth century of utopian or 'scientific' projects and ideals, plans for the future, the twentieth century aimed at delivering the thing itself [...] The ultimate and defining moment of the twentieth century was the direct experience of the Real as opposed to everyday social reality — the Real in its extreme violence as the price to be paid for peeling off the deceptive layers of reality. (Žižek 6)

L'expérience du réel échappant indéfiniment à la médiation du signe, on ne peut que mimer ce dernier par un *faire réel* qui va de la simulation scientifique au simulacre¹, les procès staliniens, les actes terro-

1. Comme l'explique Jean Baudrillard dans *Simulacres et simulation*, la simulation se veut l'expérience du réel à travers ce qui nous en est rapporté, le simulacre en étant

ristes spectaculaires ou les films catastrophes. Mais il arrive que le réel fasse retour et vienne troubler le spectacle :

If, then, the passion for the Real ends up in the pure semblance of the spectacular *effect of the Real*, then, in an exact inversion, the 'postmodern' passion for the semblance ends up in a violent return to the passion for the Real. (9)

Ainsi, le film du 11 septembre n'était pas une fiction. De même, dans *The Secret Agent*, l'attentat-spectacle contre l'édifice de la science attribué aux anarchistes mais en réalité organisé par les pouvoirs en place, dérape : la bombe explose avant l'heure et elle fait une victime, son porteur qui a trébuché et qui n'est autre que l'enfant idiot, le neveu de l'agent secret Verloc et le frère-enfant de son épouse. Quant aux murs de l'Observatoire, ils sont à peine égratignés.

Le savoir subversif qui se faufile dans ce roman jugé « indécent » lors de sa parution touche à une pulsion destructrice qui se loge au cœur même de l'Occident : les masses humaines s'avancent dans Londres « thoughtless like a natural force, pushing on blind and orderly and absorbed, impervious to sentiment, to logic, to terror too perhaps » (SA 61). La philosophie anarchiste et le progrès soutenu par le discours de la science promue au rang de fétiche (23) ont un même fonds de commerce, la culture de la mort qui est l'horizon ultime du réel. Le responsable d'ambassade Vladimir délivre à son agent secret Verloc une leçon d'anarchisme appliqué — « A bomb outrage [...] must be purely destructive » (24). Un anarchiste adepte de la science surnommé le Professeur se prononce sur les voies du progrès : « Exterminate ! Exterminate ! That is the only way to progress » (222), écho du célèbre post-scriptum de Kurtz en marge d'un rapport qui chante les louanges de la philanthropie dans *Heart of Darkness*.

La masse pulsatile et amorphe du réel filtre par les pores et les interstices de la ville où Verloc fait ses promenades, « an immensity of greasy slime and damp plaster interspersed with lamps, and enveloped,

la représentation figurée (l'objet, l'image). Les sociétés modernes se sont à ce point constituées sur la base de ces signes de la réalité, qu'elles en ont perdu le contact avec le monde réel. Le simulacre, d'abord reconnu comme représentation du réel, s'est vu multiplié, systématisé par l'avènement industriel, contribuant à brouiller les repères entre l'image et ce qu'elle représente (ce qu'elle simule), jusqu'à ce que le simulacre finisse par précéder et déterminer le réel.

oppressed, penetrated, choked and suffocated by the blackness of a wet London night, which is composed of soot and drops of water » (110).

Comme souvent chez Conrad, la substance pré-symbolique affleure par un détail qui fait tache — le *punctum* que Roland Barthes oppose au *studium*, l'objet représenté, comme l'œil solaire injecté de sang qui domine une paisible scène de la vie citadine (11). Inversement, des traces d'inscription symbolique errent dans ce magma : le détail incongru d'un numéro de rue perdu sur un mur aveugle, un fragment de tissu marqué d'une adresse parmi des restes humains sur les lieux de l'explosion — « a heap of rags, scorched and bloodstained, half concealing what might have been an accumulation of raw material from a cannibal feast » (64).

Le texte met en évidence la relation entre, d'une part ce surgissement du réel cru d'un corps humain dépouillé de son image et de ses coordonnées symboliques, et d'autre part l'obsession hygiéniste d'une société bien policée : « All these people had to be protected », se dit l'agent secret Verloc qui travaille pour l'ambassade :

Protection is the first necessity of opulence and luxury. [...] the whole social order favourable to their hygienic idleness had to be protected against the shallow enviousness of unhygienic labour. (SA 8).

Les classes aisées doivent pouvoir jouir paisiblement de leur opulence :

[...] couples cantering past harmoniously, others advancing sedately at a walk, loitering groups of three or four [...] here and there a Victoria with the skin of some wild beast inside and a woman's face and hat emerging above the folded hood. (9)

La référence à la peau de bête qui fait *punctum* dans ce tableau très victorien suggère toutefois un brin de férocité sous-jacente. Dans l'espace domestique, Verloc est tout autant attaché à sa jouissance — il aime se prélasser au lit où il prend son petit-déjeuner « with an air of quiet enjoyment » (5) et s'il tient à sa femme Winnie, c'est avec la condescendance du propriétaire (132). Un parallélisme s'esquisse entre ses deux activités principales de protecteur des riches et de commerçant en menus objets pornographiques proposés au regard tranquille du passant. La boutique vend des photographies de danseuses plus ou moins déshabillées, « as though [they] had been alive and young » (4). Ce *as though* dit bien la valeur d'écran de l'image qui tient à distance le risque de la rencontre avec un sujet vivant et parlant.

Le règne du simulacre s'accompagne d'un symptôme, la paralysie de la voix et du regard : le discours révolutionnaire se réduit à une voix sans sujet (18), une couche de graisse vient feutrer la voix de l'apôtre de la révolution Michaelis (30), les paroles de Verloc se résument à des ondes sonores mathématiquement quantifiables (190). Le camarade Ossipon pose sur son entourage ce regard de suffisance « *which nothing but the frequentation of science can give* » (34). Winnie Verloc se caractérise moins par sa profondeur psychologique que par un regard sidérant, qui semble absorber toute la lumière d'une pièce (179). Dans cette optique le corps offert au regard — qu'il soit image séduisante ou morceau de viande abject — n'est plus noué à la parole, il est objet de manipulation : Winnie ne se soucie-t-elle pas que son petit frère serve à quelque chose dans la maison (43) — ce dont Verloc saura se souvenir en expédiant Stevie vers son destin de chair à bombe.

Verloc s'inscrit dans la lignée des pères « obscènes » qui, selon Zizek, émergent pour la première fois de façon massive dans les romans de Conrad : le premier exemple en est Kurtz¹. Cette nouvelle entité de notre modernité qui s'annonçait déjà chez Dickens², marque le déclin de la métaphore paternelle, c'est-à-dire de la loi symbolique du langage qui bride la pulsion et tempère les relations humaines. Dans *The Secret Agent* nous assistons à un dysfonctionnement de la fonction symbolique dans l'espace privé et public. Le père de Stevie, humilié par la naissance de son fils idiot, avait déjà un penchant pour une brutalité qu'il prodiguait largement à ses enfants. Verloc est hanté par la figure féroce du père politique, Vladimir, qui lui reproche sa lascivité et le contraint à organiser un coup de théâtre médiatique (175). Dans la version freudienne de *Totem et Tabou*, ce sont les fils qui tuent le père de la horde primitive, meurtre qui ouvre le groupe humain à son histoire fondée sur la culpabilité : en ce sens, le père symbolique est le père mort. Mais Verloc obéit à l'injonction de Vladimir et s'érige à son tour en figure fantasmatique d'ogre dévorateur quand, de retour chez lui après avoir conduit

1. « This father is distinguished by a series of features : he is all-powerful and cruel to the utmost, an absolute Master for whom there are no limits ; yet simultaneously, he possesses an insight into the very kernel of our (subject's) being, our desire has no secret for him, he knows we are here to kill him and is resigned to it [...] This knowledge concerns a dark, licentious side of the father-king [...] a knowledge which is by definition excluded from the law. » (Zizek 2001, 158)

2. Voir à ce sujet Annie Ramel, *Great Expectations, le Père ou le pire* (Paris : Messene, 2000) (Collection : « Prépa Capes-Agrégation »).

Stevie à Greenwich, il se régale sans retenue ni décence d'un rôti préparé par Winnie, « *laid out in the likeness of funereal baked meats for Stevie's obsequies* » (186). On notera qu'ici c'est à une femme que revient le geste de la mise à mort : Verloc s'offre sans résistance au coup de couteau de Winnie, « *the inheritance of the simple ferocity of the age of caverns, and the unbalanced nervous fury of the age of bar-rooms* » (193).

Les critiques ont relevé une contradiction dans l'économie narrative de ce roman noir qui anticipe le film noir hollywoodien : s'il est vrai, comme le déclare Conrad dans sa note d'auteur, que ce livre est le livre de Winnie Verloc, comment se fait-il qu'elle reste sans voix durant les dix premiers chapitres, pour surgir dans toute sa stature d'héroïne tragique dans les deux derniers ? Les observations de Slavoj Žižek sur la structure du film noir pourront nous éclairer :

[...] any shelter in which may be established a viable, temperate relation of one sex to the other necessitates the intervention [...] of that medium known as the paternal metaphor. This is what is ultimately at stake in the *noir* universe : the failure of the paternal metaphor (i.e., the emergence of the obscene father who supplants the father living up to the symbolic function) renders impossible a viable, temperate relation with a woman [...]. The femme fatale is nothing but a lure whose fascinating presence masks the true traumatic axis of the noir universe, the relationship to the obscene father, i.e. the default of the paternal metaphor. (159-60)

La femme fatale (au sens du *fatum* tragique) et le père obscène ne peuvent occuper le même espace narratif car ce sont deux figures de l'excès : « *as long as the obscene-knowing father is still present, the woman is not yet fatal, she remains an object of exchange between father and son [...]* » (160).

Tel est bien le cas dans *The Secret Agent*, où le commerce entre les sexes se confond avec la pornographie. Le mariage des Verloc n'est autre qu'une transaction qui a coûté à Winnie sept ans de sa vie durant lesquels elle a joué en toute loyauté le rôle de l'épouse. Avant de rencontrer Verloc, elle fréquentait un jeune boucher et se rêvait comme partenaire amoureuse plutôt qu'épouse conventionnelle :

Affectionate and jolly, he was a fascinating companion for a voyage down the sparkling stream of life ; only his boat was very small. There

was room in it for a girl-partner at the oar, but no accommodation for passengers. (177-78)

Du fait qu'elle doit assurer un toit à sa mère invalide et à son frère idiot, elle renonce à son amoureux pour rejoindre la barque plus spacieuse de Verloc, décision secrète qui relève d'un acte éthique impliquant un coût. Winnie considérera son mari avec tout le respect de ses droits, sauf un : celui de devenir père car le mariage cesserait alors d'être un simulacre. Cette sœur-mère décide qu'elle n'aura pas d'enfant et renonce à sa sexualité — « *It had cost her some effort, and even a few tears* » (137). De même la mère de Winnie décide de déménager dans une maison de retraite afin d'assurer à Stevie sa place dans la maisonnée de sa fille : sous un geste que cette dernière interprète comme un abandon, se lit « *an act of devotion and a move of deep policy* » (119), mot dont les résonances dans un roman politique de cette ampleur dépassent le motif traditionnel de la mère qui sacrifie son bonheur. Stevie est véritablement le « génie inconscient », l'agent secret de tout ce labeur de femmes (177). L'acte silencieux est d'un tout autre ordre que l'action ostentatoire. La seule scène offerte au lecteur amateur de romance se présente comme une grotesque simulation de rencontre sexuelle. Ossi-pon, après avoir découvert le cadavre de Verloc, entraîne Winnie dans la rue. Un policier arrive et pour détourner son attention ils prennent une posture suggestive :

[...] While the footsteps approached, they breathed quickly, breast to breast, with hard, laboured breaths, as if theirs had been the attitude of a deadly struggle, while, in fact, it was the attitude of deadly fear. [...] "Go in and put that light out, Tom. It will drive me crazy." [...] He fumbled nervously — and suddenly in the sound of a muttered curse the light behind the glazed door flicked out to a gasping, hysterical sigh of a woman. (209-10)

Les masques commencent à tomber quand l'inspecteur Heat confirme ce que Winnie avait compris à demi-mot : la responsabilité de Verloc dans la mort de Stevie :

The palms of her hands were pressed convulsively to her face, with the tips of the fingers contracted against the forehead, as though the skin had been a mask which she was ready to tear off violently. (156)

Le coup de grâce est porté dans le chapitre 11 qui fait apparaître le désaccord fondamental du couple dont chaque partenaire est habité par une idée fixe : d'un côté le narcissisme forcené de Verloc, et de l'autre la fureur d'une femme dépossédée de son objet d'amour. Et c'est au moment où le père obscène est évacué par le couteau de Winnie que nous quittons l'ordre du simulacre.

L'éveil de Winnie se produit, comme souvent chez Conrad, sous l'impact d'un événement sonore : d'abord un bruit, puis un fragment de voix indomiciliable. Elle entend un tic-tac qu'elle prend d'abord pour celui de l'horloge de la cuisine (194). Le petit bruit qui vient faire *punctum* dans ce désastre de mort guide son regard qui suit le parcours du son pour arriver à quelque chose de bien vivant : « a trickle, dark, swift, thin... Blood! » C'est alors que Mrs Verloc se met à regarder, « to look deep into things [...] to look into the very bottom of this thing. » Mais à l'âge du déclin de la métaphore paternelle et de la chute des idéaux, que voit-elle — « no haunting face, no reproachful state, no vision of remorse, no sort of ideal conception. She saw there an object. That object was the gallows » (196). Elle entend ensuite une voix sans sujet : « the drop given was fourteen feet ». C'est ainsi, imagine-t-elle, que la presse rendra compte de sa pendaison quand justice sera faite à la femme criminelle. La voix s'accompagne de la vision hallucinatoire de la potence qui, littéralement, lui coupera le souffle :

Her throat became convulsed in waves to resist strangulation; and the apprehension of the jerk was so vivid that she seized her head in both hands as if to save it from being torn off her shoulders. (196)

C'est alors que Winnie s'aperçoit qu'elle a un corps. La ménagère ordonnée bouscule la table, le plat encore chargé de viande froide explose au sol, comme si l'événement de la mort de Stevie se répétait dans l'espace privé (194). Un cri de douleur vient profaner « the unbroken decency of her home » (212), au plus intime du foyer où la parole était forclosée.

En même temps se produit un changement dans l'économie du regard. Le regard mortifère qui envahissait la maison Verloc a trouvé son lieu véritable entre les paupières du mort :

Mr Verloc lay very still meanwhile, simulating sleep for reasons of his own [...] But the true sense of the scene he was beholding came to Ossipon through the contemplation of the hat. It seemed an extraordinary thing, an ominous object, a sign [...] From the hat the eyes of the robust anarchist wandered to the displaced table, gazed at the bro-

ken dish for a time, received a kind of optical shock from observing a white gleam under the imperfectly closed eyelids of the man on the couch. (209).

Winnie quant à elle commence alors à *voir* ses perspectives d'avenir, sa véritable tragédie étant que, comme Razumov dans *Under Western Eyes*, elle n'a nulle part où aller. L'effondrement du simulacre laisse surgir la passion souterraine d'une Antigone ou d'une Phèdre égarée à l'époque des *bar-rooms*.

Née dans l'enfance, cette passion est celle d'une sœur qui s'érige contre la fureur du père obscène : le sien propre, puis Verloc. Winnie émerge dans sa vérité de femme après avoir exécuté son mari. Mais il ne s'agit pas d'une créature qui serait fantasme de l'homme, femme idéalisée ou femme fatale du film noir. Winnie est tout simplement humaine, elle incarne la vérité d'un désir pur et sans concession :

Woman, taken 'in herself', outside the relation to man, embodies the death-drive, apprehended as a radical, most elementary ethical attitude of uncompromising insistence, of 'not giving way as to...'. Woman is therefore no longer conceived as fundamentally 'passive' in contrast to male activity : the act as such, in its most fundamental dimension, is 'feminine'. Is not the act *par excellence* Antigone's act, her act of defiance, of resistance? [...] the 'feminine' nature of act as such : men are 'active', they take refuge in relentless activity in order to escape the proper dimension of the act [...] the death-drive as a radical ethical stance. (156)

Winnie est symptôme de la société du simulacre qu'elle défie par l'acte ultime de son suicide : elle saute d'un ferry à l'insu de tous, dans une nuit noire entre Douvres et Calais.

Conrad précise dans sa note d'auteur que la scène londonienne est assez vaste pour contenir toutes sortes de passions (Author's note 20), allant de « the passionate credulities of a mankind always so tragically eager for self-destruction » (229) à la flamboyante passion maternelle de Winnie : dans sa vérité de sujet qui ne cède pas sur son désir, elle devient cette figure sublime adossée au réel dont la substance l'absorbera bientôt — « a black form merged in the night, like a figure half chiselled out of a block of black stone » (205). C'est autour d'elle, comme auparavant de Jim ou de Kurtz, que Conrad développera ce qu'il considère comme l'essence de son art : une « méthode » qui préfère au spectacle tragique

une dynamique de « grouping and shifting¹ » susceptible de laisser se faufiler une vérité qui échappe aux filets de l'ordre moral.

La possibilité-même de la tragédie en tant qu'espace cathartique aboutissant à une purgation des passions, est écartée : le monde moderne, Conrad l'a souvent écrit, est une farce tragique. Nous avons bien à première vue une situation analogue à celle d'Antigone : le deuil impossible d'une sœur dont l'amour l'emporte sur toute autre considération. Les marqueurs de la tragédie classique ne manquent pas non plus : unité de lieu (l'aquarium glauque de Londres), de temps (un mois), et d'action soutenue par « the unerring nature and the force of an instinct » (135), que l'art de Conrad saura porter à la dignité d'un idéal. C'est sans une ombre d'ironie pour une fois qu'il résume la vie de Winnie Verloc : « a life of single purpose and of a noble unity of inspiration, like those rare lives that have left their mark on the thoughts and feelings of mankind » (177).

Mais aucune catharsis n'est offerte au lecteur via le chœur tragique ironiquement représenté dans le dernier chapitre par Ossipon pour la science, et le Professeur pour la philosophie. *The Secret Agent* se lit comme un simulacre de tragédie à l'époque où l'inconsistance du symbolique réduit les pactes sociaux à des manipulations perverses débouchant sur l'horreur. La mort de Stevie, Winnie le voit bien, n'a rien à voir avec les manifestations du destin (177) — elle est la conséquence d'un froid calcul qui s'est décidé dans les bureaux officiels de l'« autre père » politique puis de son relais domestique. Pire encore, Winnie découvre que sans le vouloir, elle a contribué à écrire ce destin, et Verloc le lui fait bien remarquer à l'heure des reproches : « It was as much your doing as mine [...] It was you who kept on showing him in my way » (189). Le sacrifice de Stevie est un sacrifice pour rien : la cause est vide puisque l'attentat est un montage fictif pour faire parler la presse et bouger la police. Si le roman se présente comme « a veritable graveyard of authentic language », « a collection of degraded discourses » (Greeney 139), cela vaut aussi pour le langage de la tragédie recyclé dans les clichés sentimentalistes de la presse (224).

1. « [...] the dawning conviction of Mrs Verloc's maternal passion grew up to a flame between me and that background, tingeing it with its secret ardour. [...] This book is that story, reduced to manageable proportions, its whole course suggested and centred around the absurd cruelty of the Greenwich Park explosion [...] The figures grouped around Mrs Verloc and related directly or indirectly to her tragic suspicion that 'life doesn't stand much looking into' [...] » (SA, Author's note 231).

Quelle serait alors la « noble inspiration » (177) qui élève Winnie à la hauteur d'une figure sublime? Ce n'est pas l'*hubris*, le péché d'orgueil, mais l'affect cathartique par excellence : la compassion au sens premier de capacité de souffrir avec l'autre, « exalted morbidly in her childhood by the misery of another child » (128). Elle partage ce trait avec son jeune frère, unis qu'ils sont dans leur résistance à la brutalité du père. L'horreur de la souffrance et la pitié chez Stevie se manifestent par l'envie de rendre heureux un cheval martyrisé et son cocher. Un désir fou de les emmener au lit lui revient de l'enfance :

Thus when as a child he cowered in a dark corner scared, wretched, sore, and miserable with the black, black misery of the soul, his sister Winnie used to come along, and carry him off to bed with her, as into a heaven of consoling peace. Stevie, though apt to forget mere facts, such as his name and address for instance, had a faithful memory of sensations. To be taken into a bed of compassion was the supreme remedy, with the only one disadvantage of being impossible on a large scale. (123)

La critique a souvent lu la scène où Stevie fait ses dessins de cercles comme une métaphore de l'invention de l'artiste :

[...] the innocent Stevie seated very good and quiet at the deal table, drawing circles, circles, circles ; innumerable circles, concentric, eccentric ; a coruscating whirl of circles that by their tangled multitude of repeated curves, uniformity of form, and confusion of intersecting lines suggested a rendering of cosmic chaos, the symbolism of a mad art attempting the inconceivable. The artist never turned his head ; and in all his soul's application to the task his back quivered, his thin neck, sunk into a deep hollow at the base of the skull, seemed ready to snap. (34)

L'ombre du silence pèse déjà sur l'enfant qui n'aura jamais de voix. Or, selon les termes du la préface du *Nigger of the Narcissus*, le travail du transfert littéraire s'appuie sur le même affect que celui qui soutient Winnie, « its inspiring indignation and underlying pity and contempt » (228). Le choix et la responsabilité de l'artiste sera de renouer le réel de l'affect à la parole, de lui donner voix, et de transmuier la passion mortifère en *compassion* vivante. Le Professeur, le seul personnage que Conrad disait respecter dans sa galerie d'anarchistes, commente la disparition de la passagère mystérieuse du ferry : « All passion is lost now ! The world is mediocre, limp, without force. [...] Madness and despair ! Give me that for a lever and I'll move the world [...] » (226).

Si l'appétit général pour l'expérience contrefaite (pornographie, attentats-spectacles, sentimentalisme bon marché) caractérise la diégèse roman, la langue conradienne se charge de faire en sorte que le lecteur ne se réduise pas à l'amateur indolent de scénarios dévitalisés. Plutôt que d'évacuer par la décharge cathartique la passion qui fait le sel de la vie de Winnie, « the passion of indignation, of courage, of pity, and even of self-sacrifice » (128), le roman s'en fera au contraire le lit : la jouissance d'une passion dite féminine échappe à la morsure ironique comme à la logique du simulacre, pour être élevée à la dignité de l'idéal. Si l'artiste rejoint la position féminine, c'est du fait que le savoir en cause s'oppose aux positions de la science :

[The artist], like the thinker or the scientist, seeks the truth and makes his appeal. Impressed by the aspect of the world the thinker plunges into ideas, the scientist into facts [...] They speak authoritatively to our common sense, to our intelligence, to our desire of peace, or to our desire of unrest; not seldom to our prejudices, sometimes to our fears, often to our egoism — but always to our credulity. [...] It is otherwise with the artist. [...] his appeal is less loud, more profound, less distinct, more stirring — and sooner forgotten. Yet its effect endures for ever. The changing wisdom of successive generations discards ideas, questions facts, demolishes theories. But the artist appeals to that in us which is a gift and not an acquisition — and, therefore, more permanently enduring. He speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation; (*TNN* 145)

La lettre féminine surgit à la fois comme trace d'amour et facteur de vérité pour l'inspecteur Heat confronté au carnage de Greenwich : parmi les morceaux de chair, il découvre un petit bout du paletot de Stevie portant son adresse écrite en lettres rouges par les soins de Winnie, de peur que son frère se perde.

The Secret Agent, en prenant pour centre énergétique du récit cet indicible de la tache noire que constitue l'atomisation de Stevie, cerne et redistribue l'horreur afin que la vérité ne se perde pas : les analepses et prolepses innombrables dessinent des « loopings chronologiques », des tracés de cercles sur lesquels les ironies textuelles et épistémiques produisent des décharges de points lumineux (Lothe 246) s'inscrivant comme l'équivalent des « coruscating circles » de Stevie — le mot « coruscation » désigne l'éclat d'un bijou ou d'un mot d'esprit qui

laisse s'infiltrer dans la texture linguistique et narrative¹ un savoir inédit quant aux conséquences de la passion du réel. La prose conradienne ne ressemble-t-elle alors pas au flux de la Tamise, « a sinister marvel of still shadows and flowing gleams mingling below in black silence » (219) ?

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulations*. Paris : Galilée, 1981.
- CONRAD, Joseph. *The Nigger of the Narcissus*. Ed. Robert Kimbrough. New York : Norton Critical Editions, 1986. [TNN]
- The Secret Agent* (1907). Ed. John Lyon. Oxford : Oxford UP. Oxford World's Classics, 2004. [SA]
- GREENEY, Michael. *Conrad, Language and Narrative*. Cambridge : Cambridge UP, 2002.
- JONES, Susan. *Conrad and Women*. Oxford : Oxford UP (Oxford English Monographs), 1999.
- KAPLAN, Karola M. « No refuge : the duplicity of domestic safety in Conrad's fiction », *The Conradian*, special issue, *Conrad and Theory*. Ed. Andrew Gibson and Robert Hampson. Amsterdam : Rodopi, 1998, 138-46.
- LOTHE, Jakob. *Conrad's Narrative Method*. Oxford : Clarendon Paperbacks, 1989.
- MARTINIÈRE, Nathalie. « Corps propre et corps du texte dans *The Secret Agent* : du morcellement des corps à la fragmentation signifiante du texte ». *L'Époque Conradianne*, vol. 27, PULIM (2001) : 83-98.
- PAULY, Véronique. « Le chaos et la totalité dans *The Secret Agent* », *Joseph Conrad : la Fiction et l'Autre*. Éd. J. Paccaud-Huguet. Paris : Lettres Modernes/Minard, 1998, 43-65.
- RAMEL, Annie. *Great Expectations, Le Père ou le pire*. Paris : Éd. Messene, 2000 (Collection « Prépa Capes-Agrégation »).
- ZIZEK, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real*. London : Verso, 2002.
- Enjoy your symptom*. London, Routledge, 2001.

1. Michael Greeney note que « the sordid excrescences of urban life ooze their way in the substance of Conrad's novel, contaminating its linguistic texture and generic strategies, and ultimately the very forms of decency that is the job of irony to police. » (151)

“Calculated outbursts”: exploding the concept of character in Joseph Conrad’s *Under Western Eyes*

Yann THOLONIAT
(Université Marc Bloch-Strasbourg)

La littérature n’a pas pour objet privilégié la formation des individus, mais les configurations variables de leur rapports mutuels.¹

Paradox is a convenient concept to tackle the complexity of Joseph Conrad’s universe. Critics have chosen similar terms to describe the same general phenomenon: “oxymoron” (Michel Le Bris²), “désastre” (Jean-Jacques Mayoux³) or “janiformity” (Cedric Watts⁴), to quote but a few. As far as the characters in *Under Western Eyes* are concerned, “There is little logic to be expected [...], not only in the matter of thought, but also of sentiment” (189), the Teacher of Languages warns

1. Bertrand de Saint-Sernin, “La chambre de veille de Joseph Conrad” in *Les Temps Modernes* 555 (1992): 35.

2. “Conrad, ou la morale de l’oxymoron”, in Michel Le Bris, “L’énigme du ‘Wilderness’”, in *Le Magazine Littéraire* 287 (1992): 43.

3. Jean-Jacques Mayoux, *Sous de vastes portiques* (Paris: Papyrus/Maurice Nadeau, 1981) 137.

4. “As Janus is the two-headed god, a janiform novel is a two-faced novel; morally it seems to be centrally or importantly paradoxical or self-contradictory” in Cedric Watts, *The Deceptive Text* (London: Barnes and Noble, 1984) 13.

the reader. The paradox lies in the fact that most characters in *Under Western Eyes* are not what they seem to be, so that the traits or clues the reader might gather so as to construe them are always subject to caution, let alone to interpretation. In this novel, Conrad achieves the paradoxical *tour de force* which consists in building up characters whose secret side is really the core of their psychology: these characters evolve in a world which is fundamentally cynical, hard, ruthless, and where double-agents kill for both camps without compunction. The difficulty in apprehending them resides in the fact that “all secret revolutionary action [is] based upon folly, self-deception, and lies” (117). Not being what they seem to be, not looking what they are, they undermine the traditional logic of nineteenth-century characterization one can find for instance in Conrad’s master Gustave Flaubert. With Emma Bovary or Frédéric Moreau, Flaubert explores in depth the social milieu, the psychology and specific moments in the life of his main character. In *Under Western Eyes* the phenomenon reaches a new dimension in that the construction of characters goes hand in hand with the systematic undermining of the elements which have been foregrounded to delineate them. They are reduced to mere labels, and are shown as socially disconnected and psychologically alienated beings. Finally, the paradoxical logic of characters in *Under Western Eyes* is particularly dramatized in a series of explosions.

Conrad’s most prominent characters cut very complex figures. To convince oneself of Conrad’s attention to them, one has but to read his Author’s Notes, which are almost always and sometimes entirely dedicated to a presentation of the main characters. In the Author’s Note to *Under Western Eyes*, Conrad wrote about the revolutionists of the novel:

These people are unable to see that all they can effect is merely a change of names. The oppressors and the oppressed are all Russians together; and the world is brought once more face to face with the truth of the saying that the tiger cannot change his stripes nor the leopard his spots. (51)

He speaks highly of Miss Haldin and Razumov, but his tone becomes mordant about Peter Ivanovitch, M^{me} de S—and Nikita Necator, respectively “the apes of a sinister jungle [...] treated as their grimaces deserve”, and “the perfect flower of the terroristic wilderness” (51). What endows his characters with such prominence and complexity comes from the manner Conrad weaves around them a suggestive network of

signs, which envelops and masks them at the same time as it reveals them. Their definition is never sharp or clear-cut, but is always by omission or by excess. Conrad seems to knead his characters, like Razumov whose face seems to be “modelled vigorously in wax” (57). First, he flattens them out in encapsulating their identity in a name, a label or an objective correlative.

1 Homo duplex: names and labels

Conrad’s viewpoint is marked by the absence of a *terra firma*, as he himself quite famously stated: “Mon point de vue, aussi bien sur terre que sur mer, est anglais, mais il ne faut pas en conclure que je suis devenu anglais. Cela n’est pas. Le *homo duplex* a, dans mon cas, plus d’un sens. Vous me comprenez. Je ne m’étends pas sur cette question.”¹ The motif of “*homo duplex*” holds obviously true for the two—(or even many)—sided characters of *Under Western Eyes*. As has been remarked, Razumov’s patronymic (“Kirylo Sidorovitch Razumov”) has a particular significance: “Razumov” means “reason” in Russian, St Isidor wrote, among other things, etymologies, and the Russian (Cyrillic) script was invented by St Cyril. The Cyrillic alphabet is often endowed by Conrad with mystery, as in *Heart of Darkness* where it is believed to be “cipher.”² Victor Haldin’s letter in Cyrillic alphabet bears a handwriting which is incomprehensible to the Teacher of Languages (157). Therefore his name purports to associate Russianness and opacity. But ironically enough, Razumov is more governed by his passion than by his reason. Although he affirms: “I am reasonable” (123), he can but acknowledge that “there could be no rational answer” (119) to the situation he is in. And when he argues with himself in order to justify his betrayal of Haldin, he experiences “the irrational feeling that something may jump upon us in the dark” (80). These sudden impulses and his opacity nonplus everybody throughout the novel. The only exception could be “Sophia” Antonovna, who is the only character who comes closest to the truth—the explanation could be that, whether ironically or not, “wisdom” must come to terms with “reason” . . . Moreover, onomastic signifiers tend to follow their own logics and even tend to be shifty: some Russian characters have a westernized designation (Peter Ivanovitch,

1. Letter to K. Waliszewski (December 05, 1903), in George-Jean Aubry (ed.), *Lettres françaises de Joseph Conrad* (Paris: Gallimard, 1929) 61.

2. Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (London: Norton, 1988) 40.

Eleanor Maximovna de S—, Gregory Mikulin—whose second name is Matvieitch in I, 3 and surprisingly enough Gregorievitch in IV, 1), whereas others keep their full Russian name (Victor Victorovitch Haldin, Sophia Antonovna). Finally, Miss Haldin is referred to either as Natalia or as Nathalie.

Every character, like Razumov, has a label. The label consists in a kind of nickname that sticks to a character to such an extent that even if the character has a proper name which is known, the label tends to cover it. Thus, a character is most of the time designated by a metonymy, the function standing for the person. Conrad uses such labels in order to evoke or allude to a character throughout the text and to endow him or her with all the force of suggestiveness. First and foremost, the Teacher of Languages is *only* a label, a periphrasis which confines his identity to that of a profession involving a certain *auctoritas*. When the character of Tekla appears (166), she is merely referred to as the “lady companion” when she is with Razumov, and the “*dame de compagnie*” when she is with Nathalie Haldin, before she names herself Tekla in the third part, seventy pages later. And even then, the reader is not sure that it is her real name: “My poor Andrei called me so. [...] That is the lot of all us Russians, nameless Russians” (236). Characters with a proper identity (first name, surname) also receive a label in the course of the narrative. For instance, Peter Ivanovitch is referred to as the “heroic fugitive”. His oxymoronic and ironical label originates in the grudge borne to him by the Teacher of Languages and stresses the duplicity of the man. Sophia Antonovna is the “woman revolutionist”, and one may wonder whether Conrad wanted to see an oxymoron as ironical as the previous one in this label, as if being a woman and a revolutionist at the same time was somewhat or somehow incompatible. Nathalie Haldin is the “frank” or the “generous creature” until she is “matured by her open and secret experiences” (342). Conversely, Nikita, nicknamed Necator “with a sinister aptness of alliteration” (260), has a name which expresses his proclivity to murder.

From the beginning, Victor Haldin is alluded to as a kind of ghost: he leaves Razumov’s home “as noiseless as a vision” (102). Even before Razumov has decided to denounce him, he has hallucinations about Nathalie Haldin’s brother (81). In a few cryptic words, Razumov unwittingly foresees that Haldin’s presence is going to keep hovering about him: “I too, Victor Victorovitch, believe in this world of ours [...]. But you seem determined to haunt it” (98). Victor Haldin is very soon transformed into an actual ghost which seems indeed destined to haunt

Razumov's life as a *memento*: "and all this was Haldin, always Haldin—nothing but Haldin—everywhere Haldin: a moral spectre infinitely more effective than any visible apparition of the dead" (286).

As Razumov is (literally and figuratively) given particular stress, his study shows a tension between imagination and reality, alienation and solitude—a tension characteristic of many Conradian heroes. This tension is dramatized in the reader's mind by an elaborated blur about Razumov's personality. It might be that he reveals himself in the course of the action. As Ramon Fernandez noticed: "L'art de Conrad [...] ne calque pas la réalité devant l'homme, mais l'homme devant la réalité." He went on:

[Conrad] évoque des expériences subjectivement intégrales parce que l'impression équivaut à la totalité de la perception, et parce que l'homme la subit tout entier et de toutes ses forces. Sa grande originalité est d'avoir appliqué cet impressionnisme à la connaissance des êtres humains.¹

But I think that it is also, as I have argued elsewhere about *Lord Jim* (Tholoniati, 2003), that the "mythological" or literary emergence of the hero originates in the various layers of visions imposed on him. The process is easily discernible in *Under Western Eyes* too: in this novel, the character of Razumov grows out of a palimpsest of viewpoints, and the end-product is similar to what is called an anaglyph, that is to say an image made up of the superimposition of different layers, which are offset so as to produce a depth effect. The Teacher of Languages's judgements about Razumov, Victor Haldin's conception of him, Razumov's journal (filtered through and edited by the Teacher of Languages), Prince K. and General T.'s remarks, and those of Nathalie Haldin, Nikita Necator and Sophia Antonovna about Razumov offer a kind of stereoscopic vision of him. If Razumov seems to be sculpted by a series of flashes, it is because, Fernandez feels: "entrevoir est la meilleure façon de voir, parce que c'est la meilleure façon de conserver l'humain comme embaumé de notre impression tout en respectant la vivante impénétrabilité."² It is true that in the Conradian world, the characters are more defined by the surrounding world than from within. Razumov abides by the rule: "Le style de Conrad est ici admirable de sous-entendus et de réticences, de prolongements qui se brisent puis repren-

1. Ramon Fernandez, *Messages* (Paris: Grasset, 1981) 98.

2. Fernandez 98.

ment.”¹ Razumov is but a label (“Distinction would convert the label Razumov into an honoured name”, 63), and more specifically the label “of a solitary individuality” (61), because his father, Prince K—, refused to recognize Razumov as his son. Because Razumov commits an unforgivable mistake in betraying Haldin, the chance to possess an honoured name dwindles as the story proceeds. He is rejected by everybody: “the unrelated organism bearing that label, walking, breathing, wearing these clothes, was of no importance to any one” (113). No wonder then that he sticks to his adoptive mother Russia from whom he expects everything. This is what he asserts several times, especially when Peter Ivanovitch calls him “My dear Kirylo Sidorovitch”:

The very patronymic you are so civil as to use when addressing me I have no legal right to—but what of that? I don’t wish to claim it. I have no father. So much the better. But I will tell you what: my mother’s grandfather was a peasant—a serf. See how much I am one of you. I don’t want any one to claim me. But Russia can’t disown me. She cannot! [...] I am it! (215)

His tragedy comes from his incapacity to take sides “in a violent family quarrel” (61), between Autocracy and Revolution. He refused to side with Victor Haldin: “You are a son, a brother, a nephew, a cousin—I don’t know what—to no end of people. I am just a man. [...] I have no domestic tradition. My tradition is historical. [...] all this land is mine—or I have nothing” (100). When he could have found a “shelter,”² or a family in “Natalia Victorovna,” it is “too late” (320). But at the same time as the revolutionist circles of Geneva repeat: “You are one of us—*un des nôtres*” (216), the “familiar” shade of Victor Haldin comes back to haunt him. All the more so as Razumov is on the threshold of Haldin’s family. As he has been praised in passionate terms by Victor, Nathalie Haldin feels attracted to him from the beginning. As the Teacher of Languages says to Razumov: “Your name is a sort of legacy” (201), and again his name gets beyond his control.

The gallery of partial portraits goes on with characters which are evoked by an object, a metonymy of his or her identity. Peter Ivanovitch is a bulk with dark glasses. Whenever he appears, his dark glasses are

1. Albert Saugère, “Quelques recherches dans la conscience des héros de Conrad,” in *Hommage à Joseph Conrad, Nouvelle Revue Française* 135 (December 1924): 98.

2. “So Mr Razumov [...] went to meet Councillor Mikulin with the eagerness of a pursued person welcoming any sort of shelter” (290).

mentioned. Behind them, “he could be as impudent as he chose” (154) and remains “impenetrable” (231, 308). His glasses are his objective correlative, a symbol of his unfathomable duplicity: he proclaims he is a revolutionist but he sponges on the aristocrat M^{me} de S—. When Miss Haldin stresses the paradox, he cries: “Prejudice! [...] There is always something to weigh down the spiritual side in all of us” (154). He speaks highly of “the spiritual superiority of woman”, but his tirades are undermined by Tekla who reveals that, “behind the scenes” (164), Ivanovitch is an “awful despot” (233).

Another device is to focus on a part of the body which thereby acquires an existence of its own. The essence of the character is concentrated on special spots and the body is deprived of a proper image. It can be Prince K—’s grey whiskers (84), or hands (94), but, as is to be expected from a novel bearing a title mentioning “eyes”, the parts of the body singled out are the eyes. When the eyes are focused upon, Conrad links a character with a particular facial expression: Tekla blinks, Councillor Mikulin glances down his beard, Sophia Antonovna’s gaze penetrates, Nathalie Haldin’s eyes are frank.

Nicknames and labels that evoke or obliquely reveal the essence of the characters go along with a zoomorphic characterization. The device serves to enhance a trait of a character. Considering the character of Tekla, she squats down (166) at her first meeting with Nathalie Haldin, and she tells her how she used to “crawl back and lie on the floor by the side” of her lithographer (172). Later on, as a denizen of the Chateau Borel, she is again explicitly compared to an animal: “At that signal, the lady companion ensconced in her corner, with round eyes, like a watchful animal, would dart out to the table and pour him out another tumblerful” (223). In the same scene, Razumov notices that “the forlorn creature [...] had scuttled out of the room” (226). Sophia Antonovna is compared to an insect. She comes closer and closer to the truth, and tries to feel Razumov’s soul as if she had the “antennae of an insect” (249). Reduced to *membra disjecta*, the characters undergo another process of destruction in so far as they are described as socially disconnected and psychologically alienated.

2 Loneliness, anxiety and alienation

Conrad was aware of psychoanalysis already at the time it had just been founded, but he quite disliked it. Henri Lenormand, who met him in

Corsica in 1921, discussed the matter with him and diagnosed in Lord Jim a delirium of responsibility, whereas Conrad kept talking about “sense of honour”. Conrad brought the subject to a firm conclusion: “Je ne veux pas *aller au fond*, me dit-il. Je veux considérer la réalité comme une chose rude et rugueuse sur laquelle je promène mes doigts. Rien de plus.”¹ Henri Lenormand lent him an English translation of Freud’s *The Interpretations of Dreams* and *Wit and its Relation to the Unconscious*. He says:

Conrad, qui parlait de lui [Freud] avec une ironie méprisante, emporta les volumes dans sa chambre. Il me les rendit la veille de son départ sans les avoir ouverts. Ainsi m’était révélée la pudeur de l’artiste devant son œuvre et la sagesse du créateur qui se résout finalement à ne pas forcer le secret de ses créatures.²

Conrad would not have wanted to violate the secret of his characters he had taken so much care to endow with mystery. Set in intricate situations, where every step, every jump forwards (let us remember Jim) can become two steps backwards, his characters desperately struggle for and against disembodied beings. What characterizes Razumov is his fundamental inability to distinguish between imagination and reality, because of a “séparation [...] de la conscience subjective et du réel.”³ He is also deprived of his self by Haldin who takes him for someone he is not; as a consequence, he has to live the life of a revolutionist he has precisely tried to avoid in denouncing Haldin. He then lives in irreparable solitude. From the outset, *Under Western Eyes* presents the great expectations of the hero: Razumov has “an access of elation” when he fancies himself receiving the silver medal offered by the Ministry of Education (61). His imagination always precedes him by a step, and in a movement of retroaction, warps his decisions: after the failure of Ziemi-anitch in Victor Haldin’s plot, Razumov

saw himself shut up in a fortress, worried, badgered, perhaps ill-used. He saw himself deported by an administrative order, his life broken, ruined, and robbed of all hope. He saw himself—at best—leading a miserable existence under police supervision, in some small, far-away pro-

1. H.-R. Lenormand, “Note sur un séjour de Conrad en Corse,” in *Hommage à Joseph Conrad, Nouvelle Revue Française* 135 (December 1924): 27.

2. Lenormand 28.

3. Jean-Jacques Mayoux, *Sous de vastes portiques* (Paris: Papyrus/Maurice Nadeau, 1981) 140.

vincial town, without friends to assist his necessities or even take any steps to alleviate his lot. (68)

On his way home, he has “a morbidly vivid vision of Haldin on his bed” (77) and Victor will keep haunting his life. It is a “nightmare of a walk”, as he says to Haldin (96). He does not notice the “delirious” (83) drift of his argumentative speech, but he only sees that “between the drunkenness of the peasant incapable of action and the dream-intoxication of the idealist incapable of perceiving the reason of things [...] he was done for” (77). He is lost in hypotheses: “the police would very soon find out all about him, they would set about discovering a conspiracy” (68). Later on, in a flash, he imagines that he stabs Peter Ivanovitch to death “with a horrible triumphant satisfaction” and tries to find an alibi, before realizing that Ivanovitch is still before him as towering as before (215-6).

Razumov’s major flaw is his passivity. He is as passive as his remark: “I am being crushed” (78). In the sordid game between Autocracy and Revolution, he is a pawn on a chessboard. Although he is innocent, he becomes a suspect. As a suspect, he is ordered to go to the other side, where he becomes guilty. As he himself says, but almost with pride, he is “but a reed” (122), bending under the strong wind. In his first portrait, the Teacher of Languages notes that “in discussion he was easily swayed by arguments and authority. [...] His good looks would have been unquestionable if it had not been for a peculiar lack of fineness in the features,” a defect rising “either from intellectual insufficiency or from an imperfect trust in one’s own opinion” (57). He remains petrified before Haldin: “Razumov wondered why he had not cut short that talk and told this man to go away long before. Was it weakness or what?” (68). Is it because “resignation” is “what’s divine in the Russian soul” (70)? He tries several times to cheer himself up: “I must be courageous” (73), “I’m not a coward” (80), but when he comes back from Ziemianitch, he has an epiphany and he feels strongly attached to “the passive land” (78). And all his doubts crystallize: “Haldin means disruption” (79). As a consequence, he sides with “patriotism” (80) . . . only to become, quite ironically, an exile.

The process of disintegration¹ of Razumov’s personality begins when he is taken for someone he is not—especially as “an altogether trustworthy man” (57). With the noticeable exception of Nikita Necator, every

1. Jean-Jacques Mayoux, *Vivants Piliers* (Paris: Julliard, 1960) 130.

single character, starting with Haldin, considers him as trustworthy. The situation is at the same time painful and comic, even for him, for instance when Tekla says for the umpteenth time:

Directly I saw you for the first time I was comforted. [...] You looked as if one could trust you. Oh!
She shrank before Razumov's savage snarl of, 'I have heard something like that before.' (234)

Belonging to a line of self-divided Conradian heroes (among whom the most notorious ones are Kurtz, Jim and Nostromo), Razumov becomes schizophrenic: "He felt, bizarre as it may seem, as though another self, an independent sharer of his mind, had been able to view his whole person very distinctly indeed" (232). The Teacher of Languages remarks that it was "as though he were turning the knife in the wound and watching the effect" (325), in an echo of Baudelaire's "*Heautontimoroumenos*" in *Les Fleurs du Mal*. Razumov knows he is on the verge of madness (216, 263, 325). The original blame is to be laid on Victor Haldin: "He, this man who had robbed me of my hard-working, purposeful existence" (331). Razumov is deprived of everything; he has no family ties: "I was afraid of your mother. I never knew mine. I've never known any kind of love" (332). As he states soon after: "I am independent—and therefore perdition is my lot" (333). He has no name, no future: he is lost in the immensity of eternal Russia like a man who drowns himself into the sea, and according to him, his unique opportunity stems from the hope that Russia will, and even must, provide for him: "Russia *can't* disown me. She cannot! [...] I am *it!*" (215). He stresses that: "we have nothing of our own" (246). Nathalie Haldin, like Sophia Antonovna, comes very close to the right diagnosis about him: "His time may not be his own—nor yet his thoughts, perhaps.' [...] 'Or his very life'" (190). Razumov cannot forget and he is "the puppet of his past" (335). A possible solution to his state might be to find some sort of shelter, but: "What did it mean? Was he forgotten? Possibly. Then why not remain forgotten—creep in somewhere? Hide. But where? How? With whom? In what hole? And was it to be forever, or what?" (287).

The feeling of alienation is pervasive in the novel: Tekla is almost an anonymous character; Councillor Mikulin, "the right arm of Autocracy" is crushed. One can try to be more specific about this contagious feeling of alienation by giving it a proper name: anxiety, whose symptoms Conrad manifested throughout his life. Thus, in *Under Western Eyes*, Con-

rad says in the Author's Note: "My greatest anxiety was in being able to strike and sustain the note of scrupulous impartiality" (49). In his article "Anxiety in *Under Western Eyes*" (Berthoud, 1993), Jacques Berthoud takes up Sigmund Freud's definition of anxiety as a "particular state of expecting the danger or preparing for it." Razumov is anxious because he has, first, a difficulty to sleep (195, 202, 203), and sometimes to eat correctly (318). He goes through phases of utmost weariness (124, 240, 265). Razumov's anxiety is noticeable in his speeches prone to non sequiturs (with Haldin, 99-100; with Sophia Antonovna, 248). His mental state also wavers between phases of sudden exhilaration (61) and overwhelming anxiety (204, 213, 252). His anxiety comes from the fact that he is under a variety of simultaneous pressures, outward and inward at the same time. But as a matter of fact, everybody is anxious in the novel, and anxiety is contagious: "my companion [Nathalie Haldin]'s natural anxiety had communicated itself sympathetically to me" (313), the Teacher of Languages says.

This pathological state is enhanced for the characters by the impossibility of breaking the circle of their selves. In Conrad's world, characters live as they dream, alone. Both Councillor Mikulin and the Teacher of Languages are bachelors, and several characters follow a trajectory that leads them to live a separate life, as is the case of Nathalie Haldin and Sophia Antonovna. But Razumov's loneliness is the greatest of them all, because he has no friends at all, no reliable connections at all. Besides, when Nathalie Haldin shows herself willing to better his state of solitude (210, 320), the situation is too foreign to Razumov (332). In fact it will be Tekla, as has been announced in a conversation ("if you were to get ill [...] or meet some bitter trouble, [...] I will come to you", 235), who will unite her solitude to that of Razumov as if he were a second Andrei (171-2). Without knowing it, Razumov actually longs for loneliness, the only state of feeling where he can restore the unity of his divided self, torn apart between Autocracy and Revolution. He rejoices in being alone on the island with the statue of Jean-Jacques Rousseau, "exiled" like him (280). He wishes he could "go away and bury [himself] in obscure misery" (333). And his eventual deafness cuts him off even more from the outer world with which he had already broken adrift.

This trait of character is the fulcrum by which one can upset his mind: "The obscure, unrelated young student Razumov, in the moment of great moral loneliness, was allowed to feel that he was an object of interest to a small group of people of high position [Councillor Mikulin,

Prince K—, General T—]” (292). Razumov is shown regressing, relapsing into the primitive unconscious state where unity can be restored amid the maternal images of a closed world (the Rousseau island). Mental states of unconsciousness invade him little by little (279, 283), even when he ratiocinates (73, 112, 123, 330). Many of his “secret dialogues with himself” (207) have hidden undercurrents where a decision is taken “even without thinking” (212). He looks like a somnambulist (233, 299). Disturbed states of consciousness are but symptoms of his difficulty to deal with a faulty conscience. Like many of Conrad’s characters, Razumov’s conscience is assailed and easily turned upside-down in an endless play of reversion or reflection.

3 Double game, double-bind, double-cross

Conrad’s characters keep presenting us one face and the other in turn, and one cannot make head or tail of them. This is part of the process of reticence of Conrad: suspense, labelling, antagonistic symbols and delayed decoding (Watts, 1984) form an ambivalent world where everything is relative, where everything is seen and has to be seen from a relative point of view. Ramon Fernandez noted:

Quant au commentaire psychologique, il nous est présenté comme simplement probable. C’est dire qu’il n’intervient aucunement dans la détermination du personnage [...], il demeure tangent à la réalité, d’où vient que l’opacité de l’individu, de la scène, n’est jamais complètement dissipée.¹

Thus no judgement can resist its conflicting undecipherability, one opinion undermining the other. Indeed, Razumov evolves through trials and errors and his personality is always elusive. He is all the more easily swayed because he is taken unawares: “I shall never be found prepared” (250). When Razumov decides to confess himself to Nathalie Haldin then to the terrorists, it is of course significant that it is Nikita Necator who gives him the symbolic deathblow. Nikita Necator, “the perfect flower of the terrorist wilderness” (53) is one of “the poisonous plants which flourish in the world of conspirators, like evil mushrooms in a dark cellar” (213). Razumov, who is endowed with the insight of tragic heroes, is doubtful: “how could that creature, so grotesque as

1. Fernandez 101 (his italics).

to set town dogs barking at its mere sight, go about on those deadly errands and ship through the meshes of the police?" (261), whereas Sophie Antonovna asserts: "there's no malice in him" (264). Nikita Necator is the inverted double of Razumov, who has an "inspiration" (348) about his actual nature: "A squeaky voice screamed, 'confession or no confession, you are a police spy!' [...] 'And what are you?' [Razumov] said" (338).

Not only do the hero and his evil *Doppelgänger* have to undergo a reversal, but so do minor characters. In Conrad's novel a whole process of undermining the characters is at work: the higher a protagonist goes, the deeper he will fall; the one who pretends to be the most trustworthy can turn out to be a fraud of the worst kind. About Peter Ivanovitch, Sophie Antonovna sticks to her errors of evaluation with the concluding words of the novel: "Peter Ivanovitch is an inspired man." As a matter of fact, Peter Ivanovitch is one of Conrad's most ambiguous figures. The "great feminist" claims "the spiritual superiority of woman." Does he believe in what he preaches—or does he delude himself? He is the one who utters a sentence with far-reaching logical and almost nihilistic consequences: "The man who says he has no illusions has at least that one" (214) . . . He is to be paralleled with Councillor Mikulin, since they are the leading representatives of the two parties, Autocracy and Revolution. S. K. Land notes that both have "a highly suspect private morality."¹ Indeed, Tekla more than debunks the myth of the great feminist by disclosing the cruel treatment she suffered from him (166-7, 233-4). Moreover, the respect he pays to Madame de S—probably hides a more intimate connection, as is shown by his repeated slips of the tongue: "I needed no urging, but Eleanor—Madame de S—herself has in a way sent me" (152), "I myself was inspired that evening by the firm and exquisite genius of Eleanor—Madame de S—, you know" (154). As for Mikulin, he is "a bachelor with a love of comfort, living alone in an apartment of five rooms luxuriously furnished; and [...] known by his intimates to be an enlightened patron of the art of female dancing" (290). Their trajectories are quite the opposite: while Peter Ivanovitch grows from pariah into revolutionary leader, Mikulin falls from the ranks of the governing class to the social status of a "civil corpse" (291). Half-way through their ascending, or descending, path and at the end of the

1. Stephen K. Land, *Conrad and the Paradox of Plot* (London: MacMillan Press, 1984) 165.

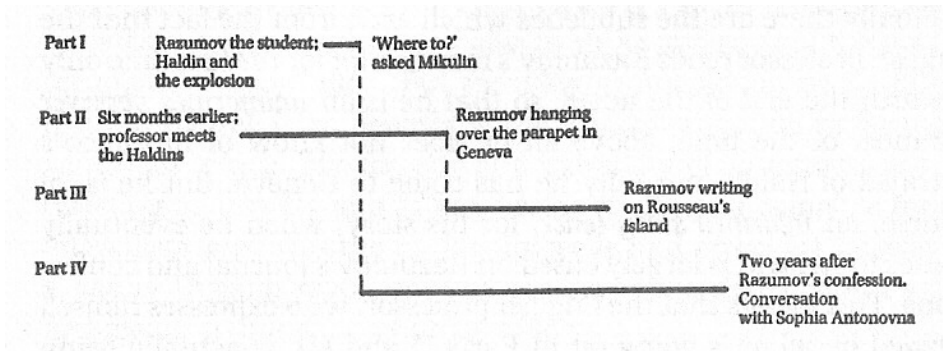
novel, they chance upon each other in a railway carriage and ironically indeed, converse amicably during “half the night” (348).

One might suggest that only female characters escape the pervasive feeling of alienation. It appears that they are either too good or too naïve, or both, in the case of Nathalie Haldin. There is something particularly straightforward and genuine about her: she is a “trustful girl” (133, 183), with a “tranquil frankness” (183, 193, 195, 202); she is self-forgotten (158, 346), generous (202, 203, 332). “I—I—don’t know the world, nor yet the people in it” (184) seems to echo Miranda in *The Tempest*: “O brave new world,/That has such people in it” (V, i, 183-84). Tekla’s past and present sufferance allows her to perceive a clear path to follow. Sophia Antonovna is direct in her speech: “Stripped of rhetoric, mysticism and theories, she was the true spirit of destructive resolution” (257). But despite her Mephistophelian mien and her inquisitive glances, there is something “curiously evilless [...], un-devilish” (307) about her. She is selfless, and defines the men in the novel accurately: “you [...] are fastidious, full of self-love and afraid of trifles” (242). But is Sophia Antonovna who “[keeps] so close to the truth, [departs] from it so far” (273), endowed with a sixth sense or is she extraordinarily naïve? Razumov’s betrayal is a trifle for her who will go on visiting him. She does not care that Madame de S—is an aristocrat: “As to the lady, you must understand that she has her positive uses. See *that* Razumov” (247). Had not her knowledge been biased by Madcap Kostia’s letter, her instinct might have found Razumov out. Her guesses often hit the bull’s eye: “What’s the matter with you is that you don’t like us” (242), “perhaps, you are only playing a part” (248), “You suffer, Razumov” (245, 254). The counterpart of her insight in Razumov is her ingenuity towards Nikita Necator (“There’s no malice in him,” 264) and Peter Ivanovitch, whom she holds for an “inspired man” (247, 347).

4 “They shall be destroyed” (92) — Explosions

Under Western Eyes has an exploded structure, marked by a division of time and space (the Occident *vs.* La Petite Russie). The narrative line is also disrupted, as is shown on the diagram produced by Boris Ford¹ in his introduction to the novel:

1. Boris Ford, “Introduction and Notes,” in Joseph Conrad, *Under Western Eyes* (London: Penguin, 1989) 25.



The multi-layered “game of make-believe” (257) overlaps a “frightfully disconnected piece of writing” (180). The distortion of the chronological frame has to be put in relation to the tragic strain of events, and the fragmentation of the episodes acts like a disposition of reflectors pouring light on one another. Indeed, the embedded narratives dramatize the antagonistic forces at stake in the novel. But even at a more intimate level the novel is punctured throughout. Most dialogues lapse into aposiopesis and are fractured by ellipses: “Despotic bureaucracy . . . abuses . . . corruption . . . and so on” (80). The stress of the struggle of values is dramatized at the core of the characters, especially Razumov of course, who in the course of the same paragraph,¹ or even in the course of the same sentence,² is seen through jarring perspectives. We can go

1. For instance, p. 236: “He understood that the bitterness accumulated in the heart of that helpless creature had got into her veins, and, like some subtle poison, had decomposed her fidelity to that hateful pair. It was a great piece of luck for him, he reflected; because women are seldom venal after the manner of men, who can be bought for material considerations. She would be a good ally, though it was not likely that she was allowed to hear as much as the tables and chairs of the Château Borel. That could not be expected. But still. . . . And, at any rate, she could be made to talk.” The narrator softly blends with Razumov’s perspective and the paragraph ends in free indirect style, before resuming an assumed omniscient stance. Here Razumov is reconstructed by the Teacher of Languages from within at the same time as he is undermined by Conrad, and read and re-read by the readers (among whom are Peter Ivanovitch: “All these days you have been trying to read me, Peter Ivanovitch”, 230).

2. Razumov as a character is consistently torn apart between two perspectives: as a person under the Teacher of Languages’ eyes and as a construct from the same (intradiegetic and homodiegetic) narrator, who speaks sometimes both as the witness of a scene and as the editor of Razumov’s journal, as in the last interview between

as far as to say that Conrad does not so much explore his characters as explode them. Indeed, the narrative is interspersed by explosions, most of them affecting Razumov. There is of course the description of the bomb-attack against Mr de P—, which is staged in two times: the first stage gathers “an excited crowd”, whereas the second bombing perpetrated by Haldin seems to blow the Russian crowd to smithereens: “The first explosion had brought together a crowd as if by enchantment, the second made as swiftly a solitude in the street for hundreds of yards in each direction” (60). This “Big Bang” is gradually internalized by Razumov, although he desperately endeavours to control his emotions, but to no avail: “Razumov discovered that he could not suppress the trembling of his lips” (255). He has recurring fits of convulsions (103, 109, 200, 280, 320, 324) and nauseas (103, 221, 228, 271). The first major crisis occurs when he is confronted with Ziemianitch’s drunken torpor; he beats him up in despair: “Razumov belaboured Ziemianitch with an insatiable fury, in great volleys of sounding thwacks” (76). On his way back home, as a muffled echo to this fit of violence, there is “the crash of two colliding sledges close to the curb” (81), which may suggest the colliding lines of life of Razumov and Haldin or, beyond Haldin, fate. When Razumov last faces Haldin, the discrepancy between the remorse resulting from his betrayal of Haldin and the mask he has to wear crystallizes in a concentration of stress which is almost palpable: “Razumov seemed beside himself; but his mind was lucid. It was really a calculated outburst” (91), “he was beset by an insane temptation to grip that exposed throat and squeeze the breath out of that body” (97), “a paroxysm of silent hatred towards Haldin” (98), “He avoided with difficulty a burst of Mephistophelian laughter” (99). His supersensitive nerves are on the rack: “This absurdity made him start in the chair convulsively. He literally had to shake his head violently to get rid of it” (103), “The faint deep boom of the distant clock seemed to explode in his head — he heard it so clearly. . . . One!” (103). Similarly, the interview with Councillor Mikulin is so dense that Razumov’s mind explodes with such phrases as “A suspect! A suspect!” (118), “Reserve! Reserve!” (123).

Throughout the many tense dialogues that take place in Geneva, the interlocutors are so much under pressure that they always seem on the verge of explosion: they speak “explosively” (127, 219, 270). The workings of the plot turn the character of Razumov, who has “a smouldering

Razumov and Nathalie Haldin: “There was a breathlessness in his utterance which contrasted with the monstrous hint of mockery in his intention” (320).

fire of scorn in [him]" (227), into a time bomb, and the final climax of the novel also occurs in two stages: after Razumov's two confessions, Nikita Necator cruelly performs a "Big Crush" in bursting his eardrums: "[Razumov] heard a faint, dull detonating sound, as if some one had fired a pistol on the other side of the wall. A raging fury awoke in him at this outrage" (339). The symmetry with the initial bomb-attack is noticeable: "In an instant there was a terrible shock, a detonation muffled in the multitude of snowflakes" (59). Finally, Razumov completes his destruction in "smashing himself" (340) under a tramcar.

Thus Conrad's characters in *Under Western Eyes* are built at the same time as they are undermined. Razumov's double agency cuts him from the society of his fellow beings, and his "real" self is never pierced through—even when his body is—probably because "a soul when it is seen is just that. A vain thing" (228). Conrad respects and protects a halo of mystery around his characters: "Comme les êtres, au bout du compte, demeurent inscrutables, le mieux qu'on puisse faire, pour leur rendre justice, est de les décrire, non de les juger. [...] ce grand silence autour des personnages de Conrad n'est rien de moins que leur complément de vérité."¹ But it is also part and parcel of Conrad's abhorrence of explicitness: "Explicitness [...] is fatal to the glamour of all artistic work, robbing it of all its suggestiveness, destroying all illusion."² This conviction is asserted twice in *Under Western Eyes*, once when Razumov fully despises the neatness of the townscape of Geneva: "He thought it odious—oppressively odious—in its unsuggestive finish: the very perfection of mediocrity attained at last" (211), and when the Teacher of Languages explains that "there is always something ungracious (even disgraceful) in the exhibition of naked truth" (281). Coming back to the Author's Note in our conclusion, let us remember that what Conrad deplores about the revolutionists is that "all they can effect is merely a change of names" (51). Between the *auctoritas* of the author taken as autocracy, and the revolutionary quality of his narrative, the reader is reminded that "A man's most open actions have a secret side to them. That is interesting and so unfathomable!" (99).

1. Fernandez 99.

2. Letter to Richard Curle (April 24, 1922), in Richard Curle, *Conrad to a Friend* (London: Doubleday & Company, 1928) 112.

Bibliography

- Hommage à Joseph Conrad. Nouvelle Revue Française* 135 (December 1924).
Joseph Conrad. Le Magazine Littéraire 287 (March 1992).
- JEAN-AUBRY, Georges, ed. *Lettres françaises de Joseph Conrad*. Paris: Gallimard, 1929.
- BERTHOUD, JACQUES. "Anxiety in *Under Western Eyes*." *The Conradian* 18 (1993): 1-13.
- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. New York: Norton, [1899] 1988.
Lord Jim. New York: Norton, [1900] 1996.
Nostromo. Harmondsworth: Penguin, [1905] 1990.
Under Western Eyes. Harmondsworth: Penguin, [1911] 1989.
Œuvres complètes. Sous la direction de Sylvère Monod, Bibliothèque de la Pléiade (5 tomes), Paris: Gallimard, 1982-1989.
- CURLE, Richard. *Conrad to a Friend*. London: Doubleday & Company, 1928.
Joseph Conrad and his Characters. New York: Russell and Russell, 1957.
- DARRAS, Jacques. *Conrad and the West, Signs of Empire*. London: Macmillan, 1983.
- FERNANDEZ, Ramon. *Messages*. Paris: Grasset, 1981.
- LAND, Stephen K. *Conrad and the Paradox of Plot*. London: Macmillan, 1984.
- MAYOUX, Jean-Jacques. *Vivants Piliers*. Paris: Julliard, 1960.
Sous de vastes portiques. Paris: Papyrus/Maurice Nadeau, 1981.
- SAINT-SERNIN DE, Bertrand. "La chambre de veille de Joseph Conrad." *Les Temps Modernes* 555 (Octobre 1992): 33-56.
- TADIÉ, Jean-Yves. *Le Roman d'aventures*. Paris: PUF, 1982.
- THOLONIAT, Yann. "'This Amazing Jim-Myth': From Mythology to Mythography in Conrad's *Lord Jim*." In François Gallix (ed.), *Lord Jim—Joseph Conrad*. Paris: Ellipses, 2003: 57-66.
- WATTS, Cedric. *The Deceptive Text*. London: Barnes and Noble, 1984.
- WINNER, Anthony. *Culture and Irony, Studies in Conrad's Major Novels*. Charlottesville: UP of Virginia, 1988.

Madame Homais ou l'hommage de Sylvère Monod à Gustave Flaubert

Annie ESCURET

(Université Paul-Valéry, Montpellier III)

Pour moi, Sylvère Monod n'est pas un « frère » mais plutôt une sorte d'illustre aîné qui a balisé le parcours des études dickensiennes avec sa thèse de doctorat d'État soutenue en 1952 et publiée en 1953 (*Dickens romancier*). Il venait juste de prendre sa retraite en 1982 lorsque Pierre Vitoux¹ l'invita à mon jury de thèse² portant sur « L'œuvre romanesque de Thomas Hardy » en 1983³.

Si l'on ne trouve guère de réalisme magique chez Hardy (alors qu'on en trouve chez Dickens, en particulier dans *A Christmas Carol*), une partie de la réponse se trouve dans mon article « Excès et sacré dans la littérature victorienne et édouardienne » publié dans les *Cahiers Victoriens & Édouardiens* (63). Cet article montre une différence essentielle entre Dickens et Hardy, à savoir leur attitude vis-à-vis du sacré : Hardy ne nous offre pas de figures de sacré immanent alors qu'on en trouve beaucoup chez Dickens, et ce même dans un roman réputé sombre comme *Great Expectations* où les figures de Joe Gargery et de Bidley

1. Lorsqu'ils venaient à Montpellier, Sylvère et Annie Monod séjournèrent chez leurs amis, Pierre et Paulette Vitoux.

2. À ce jury présidé par Bernard Brugière siégeaient aussi Pierre Vitoux (directeur de la thèse), Claude Richard (décédé en 1988) et Jean-Marie Baïssus.

3. Notre dernière rencontre eut lieu à Paris lors de la soutenance de M^{me} Marie-Amélie Coste-Brown qui soutint sa thèse sur « L'Être et le paraître de Charles Dickens » en novembre 2005 à l'université de Paris IV.

symbolisent la présence d'un sacré immanent (totalement absent chez Hardy).

Nous savons que Sylvère Monod a consacré une partie de sa vie à Dickens et cela ne nous surprend guère de la part du plus grand des spécialistes de l'époque victorienne qui a su choisir (d'instinct) le plus grand des auteurs du XIX^e siècle et, lorsqu'il écrit un roman (*Madame Homais*, publié en 1988 aux éditions Belfond), une fois de plus, il dialogue avec le plus grand de nos auteurs français du XIX^e siècle. Ce roman nous interpelle comme le font ceux de A. S. Byatt ou de Lin Haire-Sargeant aujourd'hui. Pour Sally Shuttleworth, il s'agit de réécriture de romans victoriens (qu'elle nomme « rétrovictoriens¹ ») et que Georges Letissier qualifie de « *néo/rétro/post victorien*² » car, pour lui, les auteurs comme Clare Boylan, Michel Faber, John Harwood, David Lodge, Will Self, Sarah Waters ou Jeanette Winterson sont tous des écrivains qui ont choisi de « sacrifier au *Victorian revisionism*, cette réécriture de la littérature victorienne sous forme d'hommage³ ». Nous voilà au cœur du problème : **Monod rend hommage à Flaubert** comme nous cherchons aujourd'hui, fort modestement, à lui rendre hommage.

Rendre hommage à un ami disparu n'est pas chose aisée ! Nous qui avons lu *Politiques de l'amitié* de Jacques Derrida⁴ savons que les discours classiques sur l'amitié ont reproduit la rhétorique de l'épithaphe, ce que Derrida appelle « une célébration transie de spectralité, à la fois fervente et déjà gagnée par la raideur cadavérique ou pétrifiée de son inscription, du devenir épithaphe de l'oraison⁵ ». Derrida nous met en garde contre ce type d'hommage qui assimile l'autre dans la violence du même puisque l'altérité du mort est incorporée au discours de l'ami qui prononce l'hommage funèbre et il nous demande de nous interroger sur la meilleure façon de rendre hommage à un ami en opposant deux formes de deuil : le deuil possible qui intériorise en nous l'image ou l'idéal de l'autre mort ou bien celui qui déclare le deuil impossible en laissant à l'autre son altérité, en respectant l'éloignement et en refu-

1. Sally Shuttleworth, « Natural History : the Retro-Victorian Novel », in E. Shaffer (ed.), *The Third Culture : Literature and Science* (Berlin and New York : De Gruyter, 1998) 253-68.

2. George Letissier, « Le texte victorien à l'âge postmoderne : jouvence ou sénescence ? *Fingersmith* de Sarah Waters et le mélodrame victorien » in *Cahiers Victoriens & Édouardiens* n° 63 (avril 2006) : 277-293.

3. Letissier 277.

4. Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié* (Paris : Galilée, 1994).

5. Derrida 115.

sant de le prendre en soi comme dans la tombe ou le caveau de notre narcissisme. Derrida est proche, dans ce domaine, de Blanchot qui, lui aussi, préfère l'épithète impossible¹ pour son ami George Bataille². Mais comment naviguer entre chant funèbre qui incorpore l'autre dans la subjectivité de l'orateur (qui rend l'hommage posthume) et l'oubli pur et simple lorsqu'on préfère se tenir à distance pour respecter l'altérité du défunt ?

Lorsque l'ami est un universitaire immense comme Sylvère Monod, on peut choisir de parler de son œuvre romanesque et, du coup, le risque d'embaumement est moindre. Nous savons que le destin qui attend le tombeau réel et le corps du défunt est identique : tout redevient poussière tandis que l'œuvre littéraire constitue un espace de mémoire vivante (offert aux générations futures) fait des travaux universitaires de Sylvère Monod, comme de ses nombreuses traductions³ ou de son roman.

Monod savait tout de **la traduction** ainsi que l'atteste son article « Les problèmes de la traduction littéraire⁴ » qui pourrait servir d'introduction à tous ceux qui l'enseignent ou qui la pratiquent et où il affirme avec humour (en préambule) que « l'exercice de la traduction est un effort pour tenter d'approcher d'une solution, qui restera toujours inaccessible⁵ ». Il savait à quel point l'original tient toute traduction en respect, à condition de voir dans *respect* l'anagramme de spectre, comme le suggère Philippe Forget dans *Il faut bien traduire*⁶. Nous savons que l'original ne cesse jamais de hanter la traduction, comme autre parce que autre. Monod le savait puisque son article est une plongée dans l'histoire de la langue, une histoire de Normands et de Saxons (qui faisait autrefois l'objet des cours de philologie classique lorsque nous

1. Maurice Blanchot, *L'amitié* (Paris : Gallimard, 1971).

2. Blanchot 329.

3. Difficile de faire l'inventaire des traductions (faites soit par lui seul, soit au sein d'un collectif) : Dickens (*Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Nouveaux contes de Noël*), Conrad (*Lord Jim*, *Le Flibustier*, *Le Compagnon secret*, *Fortune*, *Typhon*), Scott (*Ivanhoé*, *Quentin Durward*, *Le Talisman*, *La Chevalerie*), les sœurs Brontë (*Jane Eyre*, *La Châtelaine de Wildfell Hall*, *Le Professeur*), George Eliot (*Middlemarch*), Thackeray (*La foire aux vanités*), Shakespeare (*Henry V*)... Il est aussi l'auteur de nombreuses préfaces et éditions annotées.

4. Dossier *Enseigner le français* n° 3 (17-24) en ligne (site : www.mission-laique.com/pedagogie/pdf/elf3/).

5. Monod 17.

6. Philippe Forget, *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen* (Paris : A. Colin, 1994).

étions étudiants). Ces cours nous avaient effectivement permis de comprendre l'évolution de la langue, la différence entre le terme saxon « pig » et le mot « pork » apporté par les conquérants normands car résistance patriotique et refus linguistique ne font qu'un. Monod nous montre à quel point les activités comme l'art militaire, l'équitation, la gastronomie et la galanterie sont dominées par des racines latines apportées par les Normands.

Enfin, **pourquoi une suite de *Madame Bovary*** alors qu'elles sont légion ?¹ Monod était un fin connaisseur du roman en général et de nombreuses œuvres romanesques, en particulier, et il savait repérer (mieux que quiconque) les éléments absents ou les ellipses susceptibles d'inviter un écrivain à combler ces lacunes. Dans *Palimpsestes*, Genette parle des lacunes de *Illiade* qui ont permis l'écriture de *l'Odyssee*² et cette constatation nous conduit à considérer l'œuvre de Flaubert sous l'angle des possibles qu'elle contient en germe mais sans les actualiser. Dans *l'Odyssee*, rien n'est dit sur les sentiments de Pénélope pendant les vingt années où elle attend son époux : on peut donc imaginer une suite qui épouserait son point de vue. Il ne s'agit plus d'influence d'un texte sur un autre mais de « dialogue » fécond entre les siècles qui nous

1. Voici quelques-uns des titres trouvés sur Internet : Woddy Allen, « Madame Bovary, c'est l'autre » (1975) dans *Destins tordus* (Paris : Robert Laffont, 1981) pour la traduction française. Roger Grenier, « Normandie », *La Mare d'Auteuil* (Paris : Gallimard, 1988). Patrick Meney, *Madame Bovary sort ses griffes* (Paris : La Table Ronde, 1988). Sylvère Monod, *Madame Homais* (Paris : Éditions Belfond, 1988). Jean Amery, *Charles Bovary, Médecin de campagne : Portrait d'un homme simple* (traduit de l'allemand) (Actes Sud, 1991). Laura Grimaldi, *Monsieur Bovary* (1991) (traduit de l'italien en 1995) (Paris : Éd. Métailié). Jacques Cellar, *Emma, Oh ! Emma !* (Paris : Balland, 1992). Monique Proulx, « Madame Bovary » in *Les Aurores Montréalaises* (Éditions Boréales, 1996). Paul Bouissac, *Strip-tease de Madame Bovary* (Ottawa : Les Éditions Interlignes, 2004). Antoine Billot, *Monsieur Bovary* (Paris : Gallimard, 2006). Jean Raymond, *Mademoiselle Bovary* (Arles : Actes Sud, 1991). Maxime Benoît-Jeannin, *Mademoiselle Bovary* (Paris : Belfond, 1991). Lionel Acher, *Cette diablesse de Madame Bovary* (www.planet4u.com) Claude-Henri Buffart, *La fille d'Emma* (Paris : Grasset, 2001). Bernard Marcoux, *L'arrière-petite fille de Madame Bovary* (Montréal : Éditions Hurtubise HMH Itée, 2006).

2. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982). Il déclare (p. 246) : « Avec tout cela, *l'Odyssee* est bien cependant une œuvre hypertextuelle, et, symboliquement, la première en date que nous puissions pleinement recevoir et apprécier comme telle. Son caractère *second* est inscrit dans son sujet même, qui est une sorte d'épilogue partiel de *l'Illiade*, d'où ces renvois et allusions constants, qui supposent clairement que le lecteur de l'une doit avoir déjà lu l'autre. Ulysse lui-même est constamment dans une situation *seconde* : on parle sans cesse de lui devant lui sans le reconnaître, et chez les Phéaciens il peut entendre ses propres exploits chantés par Démodikos, ou bien il raconte lui-même ses aventures, si bien qu'une grande part de l'œuvre (récits chez Alkinoos) est comme rétrospective à l'égard d'elle-même... ».

oblige à relire les textes du passé à la lumière des réécritures contemporaines comme celle de Joyce (*Ulysses*) qui a changé, pour toujours, notre lecture d'Homère. Les dizaines de « suites » de *Madame Bovary* ne sont pas redondantes. En fait, chaque réécriture assure la pérennité de l'hypotexte dans la mesure où les transformations hypertextuelles et métatextuelles constituent autant de variantes du texte considéré¹.

Madame Homais, est précédée de deux épigraphes : une citation de Flaubert provenant d'une lettre à Louise Colet du 30 janvier 1847 : « Au lieu de faire une œuvre, il est peut-être plus sage d'en découvrir de nouvelles sous les anciennes » et une citation de *Palimpsestes* de Genette : « On peut [...], par exemple récrire *Madame Bovary* en quittant le point de vue d'Emma », conseil que Monod a suivi à la lettre en épousant, cette fois, le point de vue de la femme du pharmacien (Madame Hommet) et, dans l'avertissement au lecteur, on nous signale que « les ressemblances qu'un lecteur attentif apercevra peut-être entre Marie Hommet, née Leblanc, et la M^{me} Homais de Flaubert n'ont rien de fortuit. »

Si l'intertextualité repose sur des relations de texte à texte, par citation, allusion ou pastiche, la transfictionnalité² suppose la mise en relation de deux ou plusieurs textes sur la base d'une communauté fictionnelle et, pour mieux apprécier les suites de *Madame Bovary*, mieux vaut effectivement bien connaître le roman de Flaubert.

Un palimpseste peut soit s'affranchir en s'écartant de la littéralité des écrits du devancier, soit s'approprier le texte à sa façon mais sans pour autant se livrer à une répétition ou, comme le dit Letissier, « au psittacisme, à la nostalgie facile, ou encore au voyeurisme cultivé — le lecteur contemporain ayant enfin accès aux ébats nocturnes des Victoriens³ ». Les suites les plus fascinantes sont (pour Letissier) de belles infidèles comme *Wide Sargasso Sea* (sublime créolisation de l'écriture offerte par Jean Rhys dans sa suite de *Jane Eyre*) ou l'admirable exemple de *chutneyfication* de la langue à laquelle se livre Salman Rushdie dans ses *Satanic Verses* où il théâtralise le Londres de *Our Mutual Friend*. Si la suite est un pastiche, elle constitue, à l'évidence, un hommage qui hésite (pour

1. Voir Marc Escola, *Lupus in fabula. Six façons d'affabuler La Fontaine* (Vincennes : PU de Vincennes, 2004) 240.

2. Genette parle plutôt d'hypertextualité qui désigne « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » (Genette 11-12) Le terme de « transfictionnalité » a l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il s'agit ici d'œuvres littéraires (de fiction) qui ont donné naissance à d'autres œuvres littéraires.

3. Letissier 281.

Genette) « entre moquerie et référence admirative — quitte à les mêler dans un régime ambigu qui me semble la plus juste nuance du pastiche quand il échappe aux vulgarités agressives de la charge¹ ».

Pour entrer dans le texte de Flaubert, mieux vaut commencer par l'analyse de l'incipit proposée par Claude Duchet à propos de la première phrase du roman² (« Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre ») :

L'incipit de *Madame Bovary* s'installe dans la massive évidence d'un être-là. L'écriture réaliste énonce l'innommable, donne forme de nécessité à l'arbitraire, fait coïncider le sujet linguistique et le sujet textuel, fonde le vraisemblable sur la mise en scène du procès d'énonciation : ici, le *nous* initial, figure rhétorique du « point de vue ». En fait, il s'agit d'un leurre : ce *nous* médiatise le référent et le transforme en espace-temps piégé puisque déjà vécu par un être textuel³.

Duchet ajoute que l'énoncé est réglé par une structure métonymique (élèves, étude, proviseur, nouveau, garçon de classe, pupitre) qui repose sur une archive, le sujet scolaire, où le collège fonctionne comme une institution, comme le lieu rituel de la reproduction d'un savoir « moyen et moment du devenir bourgeois. Le roman moderne d'éducation demande aux livres et à l'assimilation d'un héritage ce qui naguère relevait d'une expérience du monde, du voyage ou de l'aventure. Nul hasard ici, et les noms sont donnés, dans l'anonymat du social et dans l'ordre d'une hiérarchie, Proviseur au sommet, coiffé de la majuscule. Au rebours, Diderot, qui théorise en quelque sorte, dans l'incipit de *Jacques*, la pratique et la problématique du roman des lumières (ce que Beckett fait d'une autre façon pour le roman moderne⁴) ». Duchet a raison d'insister sur les couches de l'épaisseur sociale qui constituent autant de médiations du personnage qui devient vite objet de dérision de la classe, avec le Proviseur-héraut précédant le guerrier suivi de son

1. Genette 106.

2. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1856] (Paris : Librairie Générale Française, 1983). Le procès de *Madame Bovary* eut lieu en janvier 1857 : Flaubert fut acquitté. Il faut consulter dans l'édition de poche l'Appendice (471-542) qui relate fidèlement le procès, le réquisitoire, la plaidoirie et le jugement.

3. Claude Duchet, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit » in *Littérature* n°1 (1971) : 5-14.

4. Duchet 11. Le texte de Beckett dont parle Duchet est *L'Innommable*. Il évoque aussi l'incipit du *Grand Meaulnes* : « Il arriva chez nous un dimanche de novembre 189... » qui nous montre que le nouveau vient d'ailleurs.

valet d'armes portant le pupitre qui se transforme, de façon burlesque, en « pitre » puisque Charles Bovary dit, à deux reprises, se nommer « Charbovari ! » et qu'il écope, dès son arrivée, d'une punition : « Quant à vous, le *nouveau*, vous me copierez vingt fois le verbe *ridiculus sum*. » Flaubert ne se sert de l'image du rituel épique de la présentation du prétendu « héros » que pour la défaire sur le mode parodique. Charles est de grande taille et il porte une casquette qui ressemble à un casque grotesque car **l'énonciation réaliste se fait ici dénonciation** ainsi qu'en témoigne la description de la casquette :

C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis, s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couverte d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait. (*MB* 36)

Nous ne « voyons » pas cette casquette qui nous affecte sans « faire voir » car la puissance du roman (qui fait de lui le genre romantique et le genre moderne par excellence) consiste en un décalage entre voyance et vision, sur la possibilité de voir sans voir. Cette description fonctionne comme une dissonance burlesque qui mine l'énoncé réaliste et, du coup, Flaubert montre à quel point les pratiques et l'idéologie de cet établissement scolaire « bourgeois » sont ridicules en nous faisant passer de l'autre côté du miroir et ce, grâce à la puissance d'un « voir » qui n'est plus au service de la représentation classique.

Si *Notre-Dame de Paris* est une œuvre-cathédrale, à l'inverse, Flaubert déclare vouloir écrire

un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. Je crois que l'avenir de l'art est dans ces voies¹.

1. Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet (16 janvier 1852) in *Correspondance* (Paris : Gallimard, 1980), t. II, 31.

Pour Monod, c'est mission accomplie puisque Marie Hommet tombe précisément amoureuse du style de Flaubert¹.

Pourquoi nous attarder ainsi sur l'incipit de *Madame Bovary*? Pour montrer que Monod en a bien retenu, à sa manière, la leçon et qu'il nous fait, lui aussi, passer de l'autre côté de la façade respectable du bourgeois Hommet² en nous donnant accès aux pensées les plus intimes de son épouse alors que, dans le roman de Flaubert, Madame Homais est vue par le clerc, M. Léon, comme « la meilleure épouse de Normandie, douce comme un mouton, chérissant ses enfants, son père, sa mère, ses cousins, pleurant aux maux d'autrui, laissant tout aller dans son ménage, et détestant les corsets — mais si lente à se mouvoir, si ennuyeuse à écouter, d'un aspect si commun et d'une conversation si restreinte » qu'il ne lui viendrait jamais à l'esprit de s'éprendre d'elle (*MB* 129) alors qu'il est tombé amoureux d'Emma Bovary. De toute évidence, M. Léon considère la femme du pharmacien comme une vache laitière, tout juste bonne à se reproduire alors que Monod en fait l'héroïne de son roman. Flaubert est fidèle à la tradition médicale du XIX^e siècle quand il associe l'hystérie au désir féminin. Voilà pourquoi Emma (censée représenter le désir ou l'Éros féminin refoulé par la société qu'il terrifie) est une héroïne romantique confrontée au vide de l'existence, une rêveuse mince, nerveuse, oscillant entre vie et mort et qui souffre d'accès de religiosité proches d'une sensualité mystique alors que M^{me} Homais est une mère au physique rassurant et à la tenue si négligée qu'Emma et le clerc se moquent souvent d'elle. Pour certains critiques, le roman de Flaubert abonde en personnages de femmes déçues, aigries, insatisfaites à l'exception de « M^{me} Homais qui est trop bête pour être insatisfaite³ ». Si Monod a lu ce jugement sommaire d'une critique, rien d'étonnant à ce qu'il ait eu envie de relever le défi!

Son premier chapitre s'intitule : « Enfin ! Mais pourquoi ? » tandis que les premières phrases du roman « 'Regarde, mon amie, regarde ! N'est-ce pas bien tourné ? Et ce titre ? Crois-tu que je puisse aller jusque-là ?' »

1. « Et le style de Gustave Flaubert ne l'en avait pas moins enchantée : sans se demander en quoi consistait la qualité de ce style et à quoi tenait l'enchantement subi par elle, elle avait bien vu la beauté des paysages, la puissance d'évocation des atmosphères, la pénétration des analyses de sentiments, l'harmonie des phrases, la rigueur dans le choix des mots. » (*MH* 213)

2. Le nom connote sans doute « petit homme ». Monod ne pouvait guère le nommer « Homer » car cela lui aurait donné une noblesse qu'il n'a pas en connotant « Homère ».

3. Voir l'Introduction de l'édition de poche signée Béatrice Didier (p. 21).

(*MH* 9) sont prononcées par M. Hommet qui s'adresse à sa femme. S'il passe son temps à pérorer, on n'entend guère son épouse ... qui n'en pense pas moins (ainsi qu'en témoigne la focalisation sur M^{me} Hommet¹).

Le roman de Monod est basé sur une opposition structurante entre deux « écrivains » puisque M^{me} Hommet prend la plume dans le dernier chapitre intitulé « Epistologue » tandis que l'écriture de son mari occupe le premier chapitre. Enfin, remarquons que la vie de Marie Hommet est affectée par la publication du scandaleux ouvrage d'un certain Flaubert et qu'elle devient « écrivain » après être tombée amoureuse de la prose d'un certain M. Fobert ou Foubert ou peut-être Folbert ou Flobert. Hommet meurt d'une congestion cérébrale foudroyante juste après avoir lu l'ouvrage (commandé en cachette de son épouse et qu'il lit en une nuit). Sa première réaction est de vouloir traîner l'auteur devant la justice mais sa femme le lui déconseille en lui faisant remarquer que l'écrivain vient juste de remporter son procès en immoralité. Après les obsèques, Marie Hommet reprend sa première lecture qu'elle achève en trois jours pour se livrer aussitôt à une deuxième lecture, plus approfondie :

Quand elle referma pour la deuxième fois le livre écrit par M. Flaubert, elle se rendit compte que ses griefs personnels n'étaient rien comparés à l'admiration éperdue qu'avait suscitée en elle l'immense talent de l'écrivain. À maintes reprises, elle avait complètement oublié qu'il s'agissait d'une histoire, de lieux et de personnes qui lui fussent familiers ; alors, elle ne lisait plus Ry sous Yonville, Hommet sous Homais, Dufrénois sous Lefrançois et ainsi de suite. Elle avait été trop émue, trop captivée même par le récit. (*MH* 212)

1. Cette focalisation sur les pensées de l'épouse va de la page 15 (« Oui, il l'a, sa croix ! Enfin ! Et s'il ne l'a pas obtenue plus tôt, ce n'est pas faute de s'être acharné à la solliciter de toutes les manières possibles et impossibles, imaginables et inimaginables, y compris certaines démarches confinant à la bassesse ... la cupidité persistante était bien le plus clair des titres qu'eût son mari à être distingué. Tous les autres arguments n'étaient que du vent. [...] son dévouement sans bornes lors du choléra a surtout consisté à tenir son officine ouverte plus tard que de coutume, au grand dam de la santé de sa femme et de son commis (qualifié d'élève), le pauvre petit Julien Laposte, mais pour le plus grand bien de son tiroir-caisse [...] » jusqu'à la page 19 : « Oui, je donnerais ma main à couper que ce sot fieffé me tient presque pour une idiote ! » Elle pense qu'il devrait plutôt énumérer ses contre-titres comme les poursuites judiciaires dont il a fait l'objet pour exercice illégal de la médecine et le fait d'avoir estropié un valet d'auberge atteint d'un pied-bot (dont la banale infirmité s'est transformée en mutilation définitive parce qu'Hommet avait encouragé le docteur Bivarot à l'opérer tant et si bien qu'il fallut l'amputer) sans parler de l'aveugle qu'Hommet prétendait guérir avec une pommade !

Madame Homais s'ouvre sur la préparation de « l'apothéose d'un apothicaire », à savoir le compte rendu dithyrambique de la cérémonie au cours de laquelle, le lendemain, la croix d'honneur sera remise au pharmacien du village de Ry. Comme on n'est jamais aussi bien servi que par soi-même, M. Hommet est en train de rédiger lui-même le compte rendu qui doit être publié dans le *Journal normand* du lundi. Il a l'intention de le faire porter discrètement aux bureaux du quotidien régional et de faire comme s'il avait été écrit par le correspondant local. Dans le roman de Flaubert, on peut dater certains événements d'octobre 1828 à 1856 (la croix d'honneur d'Homais) en rappelant que la mort d'Emma est censée avoir lieu le mardi 24 mars 1846 et celle de Charles en août 1847. Le roman de Flaubert s'achève par ces mots : « depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. Il vient de recevoir la croix d'honneur. »

Le roman de Monod s'inscrit donc dans la continuité temporelle diégétique du roman de Flaubert puisqu'il prend le dernier paragraphe comme point de départ mais en mettant l'accent, cette fois, sur le personnage de M^{me} Hommet qui s'avère être plus intelligente et plus humaine que son mari puisque, à un certain moment de la diégèse, elle lui demande d'adopter Bastienne, fille à présent orpheline de Charles et de Delphine Bivarot mais il refuse en prétextant ce qu'il nomme la « lourde hérédité » de Bastienne, à savoir le fait d'être l'enfant d'une « femme de mauvaise vie » !

Hommet est un vaniteux insupportable qui nous répugne par son égoïsme et son avarice sordide. Son prétendu savoir scientifique n'est que charlatanisme. Lorsque les Bivarot lui demandent d'être le parrain de Bastienne, il offre des denrées périmées (provenant de son vieux stock) et qui pourraient empoisonner ceux qui les reçoivent¹. Ce n'est pas un hasard si Delphine Bivarot trouve facilement de l'arsenic dans ses locaux pour mettre fin à ses jours. Il n'a que mépris pour les autres et le lecteur est ravi d'apprendre qu'il n'est pas le père de son quatrième enfant (Irma Hommet) puisque sa femme a eu une aventure avec l'un des médecins de Ry, Yanko Yanoda, originaire de Cracovie. Charles Bivarot n'est donc pas le seul cocu dans cette version où une modeste femme prend sa revanche sur le sexe fort. Les seuls remords de

1. Les allusions au poison se trouvent page 61 : « Personne n'osait suggérer qu'un don d'arsenic eût été également approprié de la part d'un tel donateur, mais au bout de quelques années, l'idée devait se frayer un chemin dans plus d'un cerveau rillois ».

Marie Hommet ne viennent pas de son infidélité mais de ne pas avoir pu ni su aider Delphine Bivarot lorsqu'elle vivait à Ry.

Monod avoue (en quatrième de couverture) que tous ces scandales firent tant de bruit qu'un romancier de Rouen finit par s'emparer de l'affaire. En un mot, Gustave Flaubert se serait inspiré de *Madame Homais*... de Monod ! On reconnaît bien là l'humour de Sylvère qui fait (lui aussi) la part belle à la sexualité (puisque Marie Hommet découvre avec son amant polonais que son mari ne lui a jamais donné de plaisir).

Cet humour colore tout le roman : le lecteur ne peut que sourire lorsqu'il apprend que le pharmacien se prénomme « Auguste-Parfait-Magloire Hommet (tels étant les prénoms que lui avaient décernés des parents sagaces et modestes) » (*MH* 56) et le narrateur précise que le sourire épanoui d'Hommet est réservé aux clients importants ou aux personnalités en vue plutôt qu'à la compagne de ses jours qu'il cherche à « éduquer » :

Je sais bien ... et tu ne devrais pas l'ignorer, toi non plus, puisque j'ai essayé de te faire acquérir, entre mille autres sciences, des rudiments d'étymologie... je sais bien que dans l'apothéose il y a du *theos*, donc du dieu ; il y a comme une idée de déification. Or nous sommes — Dieu merci ! — au-dessus de croyances aussi rétrogrades. De même quand je m'exclame « Dieu merci ! », c'est simple façon de parler, pour dire que je me réjouis de m'être élevé, par la force de l'étude et les vertus de la réflexion, au-dessus des superstitions communes. Mais, en fait, le mot apothéose n'en est-il pas venu à désigner des honneurs extraordinaires rendus à une personne ? Ainsi s'expriment des dictionnaires dignes de foi, ceux qui renferment les idées reçues en matière de signification des vocables. Eh bien, n'est-ce pas d'honneurs extraordinaires rendus à ma personne qu'il s'agit aujourd'hui ? Hein, Mamie ?

— Sans doute, sans doute, répartit son épouse. Mais convient-il bien que tu le signales toi-même ; de ta propre plume ?

— Que vas-tu dire là, ma bonne ? Bien sûr, je ne saurais signer mon propre panégyrique. L'article sera anonyme et passera pour l'œuvre de « notre envoyé spécial à Ry »... (*MH* 9-10)

Le ton est donné : un imbécile qui ose donner des leçons à une épouse pleine de « bon sens » ! Hommet s'est approprié Marie Leblanc car cet agnostique abomine la religion sous toutes ses formes et, ne pouvant se résoudre à respecter le prénom choisi par les Leblanc (qui voulaient mettre leur fille sous la protection de la Vierge), il décide de la baptiser « Mamie », marque d'appropriation par excellence, car il s'agit (effectivement) pour lui de « sa » « mie », de sa moitié à lui. En choi-

sissant « Leblanc » comme patronyme, Monod montre que la femme n'existe pas, même lorsqu'elle est avec ses parents qui ont choisi un prénom conforme à leurs superstitions catholiques, à savoir le culte marial qui fait de la femme un espace blanc ou vierge que le premier venu colonise. Voilà pourquoi le deuxième chapitre s'intitule « Marie et son mari », le troisième « Hommet animal », le quatrième « Les trois comptes de M^{me} Hommet : Une âme simple », le cinquième « L'éducation sentimentale », le sixième « Les tentations », le septième « Le jour de gloire est... », le huitième « Un certain M. Foubert » et le neuvième « Epistologue ».

Madame Hommais est le roman de Marie Leblanc, de cette page blanche que l'écriture noircit. Or, lorsqu'elle prend la plume dans le dernier chapitre pour écrire à Flaubert, c'est la réponse de la page blanche au grand homme. Quand nous apprenons que cette page blanche a eu un enfant d'un amant, le lecteur s'aperçoit que cette page est tout sauf blanche et que seul un imbécile comme Hommet a pu se tromper. Sa femme se garde bien de lui révéler la vérité afin de ne pas léser l'enfant : « la vérité? Quelle vérité? La vérité du sang restait blessée, certes, par vingt ans de dissimulation. Mais celle des sentiments? Irma avait pour son "père" selon l'état civil une sorte de tendresse indulgente qui l'avait grandement réconforté dans les moments difficiles. Une révélation si tardive serait inutilement cruelle pour Auguste Hommet, dévastatrice pour Irma, qui se trouverait du coup déchirée, appauvrie et bien injustement déshonorée. »

Chaque chapitre affiche donc (dans son titre) une référence à certains textes de Flaubert car il s'agit bien d'**éducation sentimentale** dans ce roman de Monod, éducation d'une âme simple qui a cédé à la tentation... pour la bonne cause (puisqu'elle découvre la jouissance). Si le roman de Flaubert tourne en dérision la volonté de savoir de certains personnages tout en suscitant celle de ses lecteurs, le texte de Monod, à l'inverse, fait l'éloge d'une « vraie » femme et de ses savoirs par le cœur et le corps. Emma Bovary s'empoisonne avec de « mauvaises » lectures, comme une sorte de Don Quichotte tragique alors que Marie Hommet survit à son empoisonneur de mari.

Où il est question de mauvais « lecteurs » punis et d'âmes nobles qui se mettent à écrire.

Hommet est puni parce qu'il confond l'art et la vie tandis que sa femme est touchée par l'œuvre d'art, c'est-à-dire par le sublime.

La mort brutale de l'odieux pharmacien relève de la justice poétique tout comme la métamorphose de sa femme en écrivain. Lorsque son mari lui soumettait le premier jet de ses articles, elle avait toujours trouvé des répétitions à supprimer, des fautes d'orthographe, de syntaxe et autres imperfections alors que le style de Flaubert représente (à ses yeux de profane) la perfection : jamais un mot de trop et une telle justesse dans la peinture des êtres. Sans cet ouvrage, elle n'aurait jamais compris l'immense souffrance de Delphine Bivarot. Elle trouve aussi le portrait de M^{me} Homais peu flatteur : « Elle apparaissait aussi dépourvue d'intelligence, aveuglément éprise de son balourd d'époux. Mais était-ce bien une tentative pour tracer le portrait de qui que ce fût ? » (*MH* 214) Contrairement aux Leblanc, Les Hommet ont toujours refusé la consolation de la religion et le roman de Flaubert devient sa « bible », son livre de chevet et son sujet de réflexion le plus constant. L'idée d'écrire une lettre personnelle à Gustave Flaubert germe peu à peu, comme une évidence, pour elle-même, pour y voir plus clair, à la façon d'un testament ou d'une bouteille à la mer. Le roman la touche aussi parce qu'elle n'y trouve aucune compromission avec la religion ou la morale. Cette lecture permet, en fait, à Marie Hommet de comprendre que l'art confine au sublime et elle parvient à écrire une lettre d'une grande noblesse à Flaubert.

Si de nombreux écrivains ont éprouvé le besoin d'écrire une suite à *Madame Bovary*, c'est parce qu'il s'agit là d'un **texte fondateur** qui dialogue avec d'autres textes fondateurs comme *Don Quichotte* (symbole du principe poétique en lutte contre le monde de la prose) qui a aussi inspiré Sterne, Dickens, Melville au XIX^e siècle ou Joyce. Emma a soif d'idéal, comme le héros de Cervantès qui porte un regard nouveau sur l'homme et permet une articulation nouvelle entre l'immanent et le transcendant. Les héritiers de Cervantès sont légion : Tristram Shandy, Pickwick, Achab, Leopold Bloom et Emma Bovary, sublimes et dérisoires à la fois par leur quête d'absolu, dans un univers dégradé, aux valeurs matérialistes (représentées chez Flaubert par le marchand d'étoffes, M. Lheureux), tous victimes d'une folie, d'une fêlure initiale ou d'une imagination excessive. Si Don Quichotte brise les marionnettes de Maître Pierre, c'est parce qu'il devient le héros de la forme romanesque qu'il inaugure et, en faisant d'une fille de paysans son héroïne, Flaubert se libère des codes de l'époque en montrant que les adultères d'une fille de la campagne valent bien les amours d'une princesse carthaginoise (*Salammbô*) (1862). En publiant *Notre-Dame de*

Paris en 1831, Hugo nous avait déjà parlé, à sa manière, de « pierre », comme s'il voulait nous rappeler que l'écriture est depuis toujours une histoire de rencontres entre poème et pierre, entre peuple et Écritures. La cathédrale est un modèle scriptural qui ne renvoie à aucun système de représentation, une métaphore linguistique et, déjà comme chez Flaubert, **un livre sur rien** car ce roman sublime est une prière collective où le Verbe se fait marbre, pierre ou bronze, manifestation de la foi d'un peuple car, chez Hugo, la parole vivante se fait écriture. En donnant la parole à l'une de ceux que l'on oublie, Monod montre que l'expérience du monde de cette « âme simple » est digne de constituer un texte en savoir car la littérature est sociale (comme nous le rappelle Duchet dans son analyse de l'incipit du roman de Flaubert). Si Emma Bovary ou Delphine Bivarot se laissent envahir (empoisonner) et tuer par la marchandise, à l'inverse, Marie Leblanc-Hommet se laisse émouvoir par son amant étranger et par le « style » de Flaubert. En baptisant l'enfant de l'amour « Irma », Marie échappe au prénom parental et inverse le cours de l'histoire. Lorsqu'elle découvre la littérature et qu'elle décide d'écrire, on assiste une fois de plus à une naissance.

Nous ne pouvons que remercier Sylvère Monod d'avoir eu le courage de proposer une suite aussi remarquable à un **mythe littéraire** comme *Emma Bovary* car, même si certaines réécritures ne sont pas toutes réussies, la sienne nous semble digne de faire l'objet d'une étude car elle offre un vrai dialogue avec l'œuvre de Flaubert : réécriture sur le mode de l'humour et qui n'épuise pas les incomplétudes du texte de départ puisque aucun texte ne parvient à épuiser la fiction qu'il met en place. En nous invitant à relire un texte « fondateur », Monod nous rappelle que les œuvres littéraires ne parlent (en fait) que de la possibilité d'écrire ou non. Voilà pourquoi le texte de Flaubert fonctionne comme une maïeutique pour Marie Leblanc-Hommet puisque cette « page blanche » se met à écrire, digne héritière en cela de celui qui voulait écrire un « livre sur rien » !

Bibliographie

- DUCHET, Claude. « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit ». *Littérature* 1 (1971) : 5-14.
- ESCOLA, Marc. *Lupus in fabula : Six façons d'affabuler La Fontaine*. Vincennes : PU de Vincennes, 2004.

- ESCURET, Annie. « Excès et sacré dans la littérature victorienne et édouardienne ». *Cahiers Victoriens & Édouardiens*. 63 (avril 2006) : 62-83.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Éd. Béatrice Didier. Paris : Librairie Générale Française, 1983.
- ***. *Correspondance*. Pléiade, éd. J. Bruneau. 2 vol. Paris : Pléiade, 1973 [rééd. 1980].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- LETISSIER, George. « Le texte victorien à l'âge postmoderne : jouvence ou sénescence ? *Fingersmith* de Sarah Waters et le mélodrame victorien » in *Cahiers Victoriens & Édouardiens*. 63 (avril 2006) : 277-293.
- MONOD, Sylvère. *Madame Homais*. Paris : Éditions Belfond, 1988.
- « Les problèmes de la traduction littéraire ». *Enseigner le français et connaissance du français*. Les revues pédagogiques de la M.L.F. 3 (juillet 2006). www.missionlaïque.com/pedagogie/francaisanciensnos.html
- SHUTTLEWORTH, Sally. « Natural History : the Retro-Victorian Novel » in E. Shaffer (ed.). *The Third Culture : Literature and Science*. Berlin and New York : De Gruyter, 1998.

Notes on contributors

BARRAT Alain graduated from Caen University in 1968. He defended two doctoral dissertations at the Sorbonne University in Paris. He chairs the English Department of Lyon III University. He was awarded a Fulbright Scholarship in 1988, and was a Visiting Fellow at Yale during the academic year 1989-1990. He has carried out research on Lewes's scientific and philosophical writings, which materialized in the publication of articles on G. H. Lewes, George Eliot, Disraeli, Elizabeth Gaskell, and Tony Morrison, mostly written in English and published in the U.S.A. He is on the Advisory Board of *George Eliot-George Henry Lewes Studies*. (Northern Illinois University)

BAZIN Claire, ancienne élève de l'E.N.S. Sèvres, est Professeur à l'Université de Paris X Nanterre où elle enseigne la littérature anglaise du XIX^e Siècle et la littérature du Commonwealth. Elle a publié deux ouvrages et de nombreux articles sur les Brontë, Mary Shelley et Janet Frame.

BURY Laurent is lecturer at the University of Paris IV, Sorbonne. His interests include Trollope, Sensation novels and Victorian Orientalism. He has recently published *Seductive Strategies in the Fiction of Anthony Trollope* (Edwin Mellen).

CACHIN Marie-Françoise est professeur émérite à l'université Paris VII-Denis Diderot. Sa recherche porte sur la littérature victorienne dans son contexte éditorial et culturel. Elle s'intéresse aussi aux questions de transferts culturels par la traduction.

CAMUS Marianne is professor at the Université de Bourgogne (Dijon). Her research concentrates on the relations between ideology (class and gender mainly) and aesthetics. She has published a number of articles on the topic and *Gender and Madness in the Novels of Charles Dickens* in 2003. She also runs an interdisciplinary research project on women's creativity and has edited *La création au féminin : vol. I Littérature and vol. II Arts visuels* (2006)

CLAIS-GIRARD Jacqueline est Professeur émérite à l'Université d'Angers. Auteur d'une thèse d'État sur *Henry Edward Manning et la Question Sociale*. Vice-Présidente de l'Association Française des Amis de Newman, membre de la S.A.E.S., de la SFEVE et du C.R.P.A. Publications dans *The Allen Review* (GB), *Études Newmaniennes*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Victorian Literature and Culture* (U.S.A.). Collaboration au *Dictionnaire Universel des Littératures* (notice sur John Henry Newman), à *Catholicisme Hier, Aujourd'hui, Demain* (notice sur William George Ward) Collaboration régulière avec la *Revue d'Histoire Ecclésiastique*.

Sylvère Monod fut son professeur à l'Université de Caen en 1958 ; il dirigea son diplôme d'Études Supérieures sur G. B. Shaw en 1962 et présida son jury de thèse vingt ans plus tard. Au fil des colloques de la S.A.E.S. de la SFEVE et de l'association des amis de Newman dont il fut président, Sylvère et Annie étaient devenus des amis pour elle.

COSTE Marie-Amélie a soutenu sa thèse, « L'être et le paraître dans les romans de Dickens », en 2005 et elle a eu le grand et triste privilège d'être la dernière doctorante que Sylvère Monod ait lue et écoutée en tant que membre du jury.

DE STASIO Clotilde, professor of English (retired) at the University of Milan, teaches the postgraduate school for teacher training. She has published widely on Eighteenth-century and Victorian writers, particularly on Fielding, Dickens and Stevenson. She is among the contributors to and editors of the proceedings of the international conference *Dickens : the Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, held in Gargnano — Italy in 1998 (Unicopli, Milano 2000). She is now researching on Canon formation and on travel literature.

DUPEYRON-LAFAY Françoise est professeur de littérature britannique du XIX^e siècle à l'Université Paris XII. Elle est spécialiste de la période victorienne et a écrit divers articles sur George Eliot, Charles Dickens,

Wilkie Collins et Conan Doyle notamment, ainsi que sur des auteurs fantastiques comme J. S. Le Fanu, H. G. Wells, M. R. James, ou George MacDonald. Elle est également l'auteur de l'ouvrage *Le Fantastique anglo-saxon* (Ellipses, 1998) et a coordonné et préfacé les volumes collectifs *Le Livre et l'image dans les œuvres fantastiques et de science-fiction* (Publications de l'Université de Provence (PUP), 2003), *Le Voyage dans la littérature anglo-saxonne* (Paris, Éditions A3, 2003), *Détours et hybridations dans les œuvres fantastiques et de science-fiction* (PUP, 2005) et *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction. Figures et fantasmes* (Michel Houdiard éditeur, 2006). Elle a traduit le roman *Lilith* (1895) de George MacDonald (Michel Houdiard éditeur, avec le soutien du C.N.L., mai 2007).

ESCURET Annie is Professor at Université Paul-Valéry in Montpellier. She is the author of a doctoral thesis on Thomas Hardy (*L'Œuvre Romanesque de Thomas Hardy (1840-1928) : Lectures*) and the editor of *Cahiers Victoriens & Édouardiens*. She has published articles on Hardy, Wells, Dickens, George Eliot, Mary Shelley and many other writers.

FROMNOT Jacqueline est maître de conférences à l'université Paris VIII-Saint-Denis. Spécialiste du roman britannique du XIX^e siècle, elle s'intéresse aux problèmes de narratologie et travaille sur l'implicite et sur le rapport de la fiction à la vérité.

GUILCHER Goulven est professeur retraité de l'université de Paris XI où il a passé la plus grande partie de sa carrière. C'est à sa thèse de 3^e cycle, soutenue en 1974, sur le culte de la voiture d'époque en Grande-Bretagne que remonte sa longue et fidèle amitié avec Sylvère Monod qui était membre de son jury. Il s'est ensuite spécialisé dans les chemins de fer et a publié une soixantaine d'articles sur les transports et les loisirs, pour s'intéresser plus récemment aux guides de voyages. Il est enfin l'un des présidents d'honneur de la Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes.

HANQUART-TURNER Evelyne is professor of English at the University of Paris XII where she is also director of the Institute IMAGER (E.A. 3958). She studied and taught at the Sorbonne and Cambridge for several years. After her *doctorat d'État* on E. M. Forster (*E. M. Forster. Un humaniste dans la Cité moderne*), she has published extensively in French and in English on Rudyard Kipling, the British Raj and contemporary Indian writers in English such as Anita Desai, Kamala Markandaya, Amit Chaudhuri, Anita Nair, Amitav Ghosh and Shashi Tharoor.

She edited *Marianne Thornton* for the Abinger Edition (André Deutsch, 2001) and is currently working on a full-length study of Time and History in Indo-English fiction.

HOLLINGTON Michael retires from the university of Toulouse-Le Mirail in 2007, but hopes to continue freelance teaching thereafter in Europe and elsewhere. His new projects include editing "Dickens in Europe" for Continuum Books.

HUGUET Christine is senior lecturer in the University of Lille 3. She has written a doctoral thesis on George Moore's *Esther Waters* and contributed articles on Victorian and Edwardian fiction, on the picaresque heritage and the *Don Quixote* tradition in British literature. Her research focuses on the fiction of Charles Dickens, George Moore and George Gissing and she is currently co-editing the proceedings of the Lille George Moore Conference. She is the organiser of the Third International Gissing Conference to be held in Lille in March 2008 and is the editor of two forthcoming books on this novelist.

JAECK Nathalie, agrégée, Maître de Conférences à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III. Spécialiste d'Arthur Conan Doyle et du roman d'aventures de la fin du XIX^e siècle, a publié des articles sur Doyle, Dickens, Stevenson, Conrad. Un ouvrage à paraître : *Dickens : l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance*. Paris : Ophrys, 2007. À paraître.

JUMEAU Alain, ancien élève de l'École normale supérieure, est professeur à l'Université de Paris-Sorbonne, après avoir rédigé sa thèse sur George Eliot sous la direction de Sylvère Monod. Suivant l'exemple de ce maître et ami, il est devenu tour à tour rédacteur en chef d'*Études Anglaises* et actuellement président de la SFEVE. La plupart de ses publications portent sur les romanciers britanniques du XIX^e siècle. Il a également traduit des œuvres de fiction de Walter Scott, De Quincey, George Eliot, Stevenson et Conan Doyle. Il prépare actuellement une traduction de *Daniel Deronda*.

LANONE Catherine est Professeure à l'Université de Toulouse II. Elle est l'auteur de deux livres, consacrés à E. M. Forster et à Emily Brontë. Elle a également travaillé sur Graham Greene et publié des articles sur les réécritures du gothique, notamment chez Mary Shelley, Charles Dickens, Bram Stoker ou les sœurs Brontë.

MAISONNAT Claude is Emeritus Professor of English at the Université Lumière Lyon 2 where he taught modern literature. A Conrad specialist, he has extensively published on the subject. He is also interested in contemporary short fiction and has published a book with Patrick Badonnel on the psychoanalytical approach of the short story. He is currently editing a book on the short stories of John McGahern.

PACCAUD-HUGUET Josiane is Professor of Modern English literature at Université Lumière-Lyon 2. She has published extensively on modernist authors (Conrad, Joyce, Woolf, D. H. Lawrence, Malcolm Lowry both in France and abroad). Her latest publications include an essay on « Psychoanalysis after Freud », in *Literary Theory and Criticism, An Oxford Guide* (edited by Patricia Waugh, Oxford University Press, 2006). She has published two volumes of collected essays, *Joseph Conrad : l'écrivain et l'étrangeté de la langue* (Paris, éditions Minard, 2006) and *Conrad in France* (New York : Columbia University Press, 2007) and is currently working on a book on the modernist Moment of Vision.

RAMEL Annie is emeritus professor of English literature at the University of Lyon 2. She has written a dissertation on J. H. Shorthouse and has published a book on *Great Expectations* (*Great Expectations, Le Père ou le pire*). She has published articles on J. H. Shorthouse, Walter Pater, neo-gothic architecture, William Shakespeare, Thomas Hardy, Henry James, Charles Dickens, George Eliot, Oscar Wilde. She is currently working, in collaboration with a colleague, on *The Picture of Dorian Gray* and the *reprise* of Wilde's novel by Will Self, *Dorian*.

TEYSSANDIER Hubert est professeur émérite (Université Paris 3). Il a travaillé sur le roman anglais et américain des XIX^e et XX^e siècles, avec un intérêt particulier pour Henry James, et sur les relations entre la littérature et les arts : peinture/écriture fictionnelle, musique/littérature.

THOLONIAT Yann est Maître de Conférences, Université Marc Bloch-Strasbourg 2.

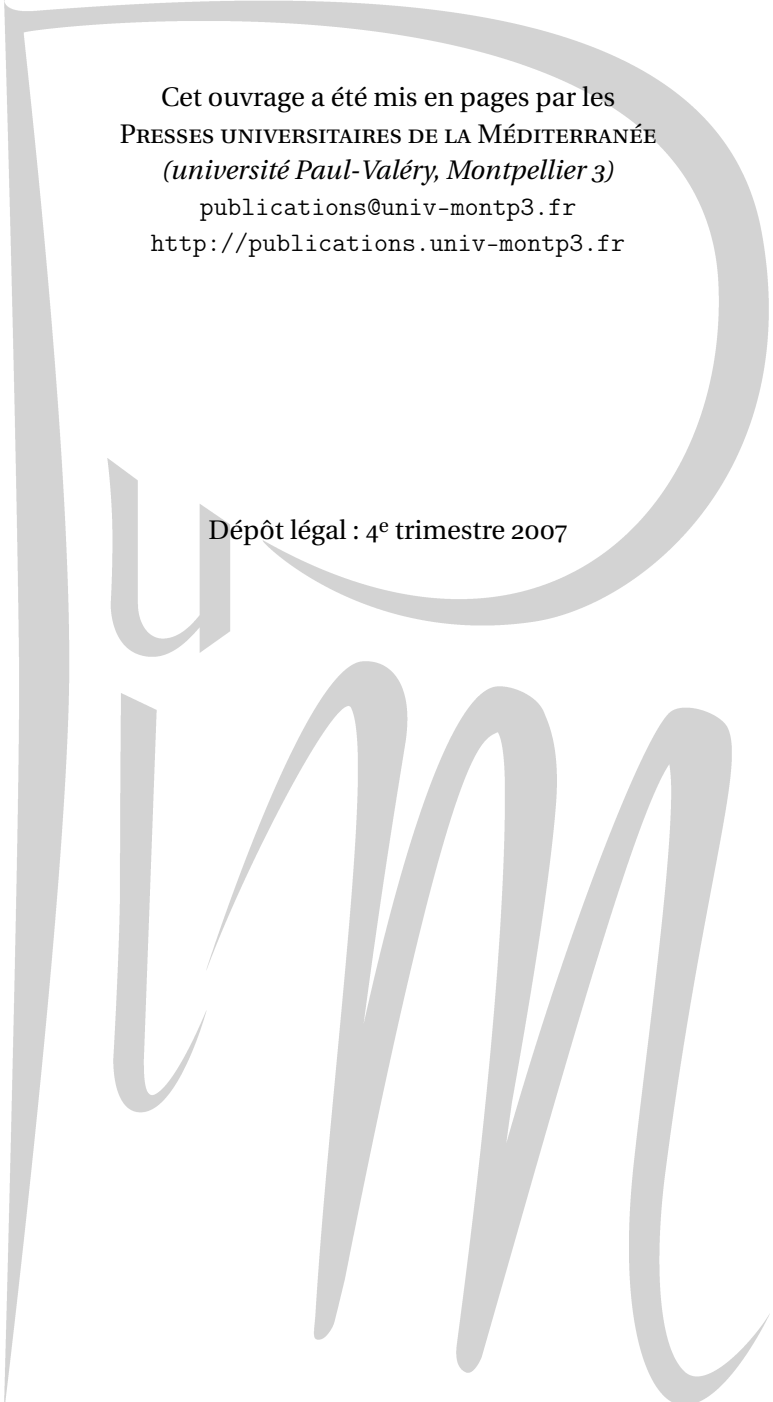
VANFASSE Nathalie, a former student of the École normale supérieure, is a lecturer at the University of Provence and a Dickens scholar. In 2003 she organized a conference in Oxford on "Social Deviance in England and in France c. 1830-1900" (*Cahiers Victoriens & Édouardiens* 61, avril 2005). She has just published a book on *Charles Dickens, entre normes et déviance* (Publications de l'Université de Provence, 2007) .

Table des matières

Préface	5
In memoriam Sylvère Monod	9
Les témoignages	
Sylvaine MARANDON <i>Souvenirs d'une condisciple</i>	13
Jacques LERUEZ <i>Sylvère Monod, le professeur : les premières années caennaises, souvenirs d'un étudiant de l'époque</i>	15
Jean-Claude AMALRIC <i>Sylvère Monod et la Société Française d'Études Victoriennes et Édouardiennes</i>	23
Articles sur Dickens	
Abstracts	27
Clotilde DE STASIO <i>The Bard of Portsmouth? Dickens, Shakespeare and the canon of English Literature</i>	39
Marie-Amélie COSTE-BROWN <i>Transparence et mystère de l'être chez Dickens</i>	51

Michael HOLLINGTON	
<i>Diogenes and Dumkins: Status, 'Status Anxiety,' and Humiliation in Pickwick Papers</i>	65
Françoise DUPEYRON-LAFAY	
« <i>The romantic side of familiar things</i> » : <i>Le grotesque et le fantastique dans The Old Curiosity Shop (1841)</i>	83
Christine HUGUET	
<i>David Copperfield ou l'art de la clôture anagogique du récit</i>	99
Nathalie JAECK	
<i>The Strange Case of Dr Dickens and Mr Dick: "I hazard the guess that Dickens's text is not truly one, but truly two"</i>	111
Laurent BURY	
<i>Dickens et le cadavre exquis : À propos de quelques « Christmas Numbers » de All the Year Round</i>	125
Catherine LANONE	
<i>L'explorateur et le cannibale : la hantise du non-civilisé dans The Frozen Deep de Charles Dickens</i>	137
Nathalie VANFASSE	
<i>"A large connection in the fancy goods way": Business in Charles Dickens's Uncommercial Traveller (1860)</i>	151
Marianne CAMUS	
<i>Pip ou comment devenir un homme</i>	167
Annie RAMEL	
« <i>Pocket-handkerchiefs out!</i> » : <i>poche vide ou poche pleine dans Great Expectations</i>	183
Goulven GUILCHER	
<i>La visite de Paris avec Charles Dickens junior pour guide</i>	195
Articles sur autres auteurs	
Jacqueline FROMONOT	
<i>L'envers du décor : stratégies de dévoilement dans les deux versions de Barry Lyndon, de W. M. Thackeray</i>	211
Claire BAZIN	
<i>De Gateshead à Lowood : les métamorphoses d'un tabouret</i>	223

TABLE DES MATIÈRES	385
Jacqueline CLAIS <i>Tempus tacendi, tempus loquendi. Les conférences de 1851 de John Henry Newman</i>	235
Alain JUMEAU <i>Figures de l'artiste dans Daniel Deronda de George Eliot</i>	249
Hubert TEYSSANDIER <i>"Invitus invitam": The presence/absence of Berenice in Daniel Deronda by George Eliot</i>	265
Alain BARRAT <i>George Henry Lewes and Psychology: a contribution to an emerging science</i>	279
Marie-Françoise CACHIN <i>Le roman victorien dans les collections Hachette au XIX^e siècle</i>	293
Évelyne HANQUART-TURNER <i>De Thomson à Kipling : « The City of Dreadful Night »</i>	305
Claude MAISONNAT <i>The Problematic Confessional Voice in Youth</i>	317
Josiane PACCAUD-HUGUET <i>The Secret Agent, ou l'empire du simulacre</i>	331
Yann THOLONIAT <i>« Calculated outbursts »: exploding the concept of character in Joseph Conrad's Under Western Eyes</i>	343
Annie ESCURET <i>Madame Homais ou l'hommage de Sylvère Monod à Gustave Flaubert</i>	361
Notes on contributors	377



Cet ouvrage a été mis en pages par les
PRESSES UNIVERSITAIRES DE LA MÉDITERRANÉE
(*université Paul-Valéry, Montpellier 3*)
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 4^e trimestre 2007

