



HAL
open science

Retours, reprises et résurgences dans *A House to Let* (Dickens, Collins, Gaskell, Procter)

Fabienne Gaspari

► **To cite this version:**

Fabienne Gaspari. Retours, reprises et résurgences dans *A House to Let* (Dickens, Collins, Gaskell, Procter). Congrès de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur: "La Résurgence" (SAES 2008), Héliane Ventura; Karine Rivière-De Franco; François Happe, May 2008, Orléans, France. hal-04110503

HAL Id: hal-04110503

<https://hal.science/hal-04110503>

Submitted on 31 May 2023

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.

Retours, reprises et résurgences dans *A House to Let*

(Dickens, Collins, Gaskell, Procter)

Fabienne GASPARI

Communication au congrès SAES 2008 (Atelier de la SFEVE)

L'œuvre *A House to Let*, publiée en 2004 par Hesperus Classics, est une compilation de divers épisodes parus en 1858 dans la revue de Charles Dickens, *Household Words*, et ce texte composite est en fait écrit à quatre mains. Non seulement s'y succèdent des récits produits par différents auteurs (Dickens, Collins, Gaskell et Procter) mais s'y mêlent aussi leurs voix puisque le premier et le dernier chapitres sont co-écrits par Dickens et Collins. La question de la reconstruction du passé se trouve au cœur d'une oeuvre constituée de récits enchâssés, où les personnages deviennent eux-mêmes narrateurs. Cette reconstruction prend sa source dans la perception de l'existence d'un secret, dissimulé derrière une façade, enfoui à l'intérieur d'une maison. *A House to Let* pose avec insistance la question de la mémoire, du surgissement et du retour. Nous proposons d'étudier, dans une première partie, ce sentiment que la maison, a priori vide, *regarde* les personnages qui scrutent sa façade. Nous aborderons ensuite la structure gigogne de l'œuvre et le fonctionnement de ces voix multiples entrant en résonance et la manière dont cette structure permet de creuser plus profondément pour atteindre une vérité construite dans la reprise et le ressassement.

Éclat et fulgurance : le regard de la maison

Le narrateur principal est une vieille femme, portant le nom de Sophonisba qui, désireuse d'interrompre le cours monotone de son existence et sur les conseils de son docteur, s'installe à Londres. Face à la demeure qu'elle occupe, se trouve une vieille maison, en apparence vide et abandonnée, à la façade décrépie, une maison à louer. Ce n'est pas la nouvelle résidence de la narratrice qui fait l'objet de son attention mais cette maison vide qui lui fait face : « *It won't let* » (4), « *It never does let* » (4)¹, se plaît à répéter son entourage, interrogé au sujet de cet édifice. Ainsi ce lieu devient-il pour Sophonisba un objet de contemplation et une source

¹ Charles Dickens, *A House to Let* (1858), London: Hesperus Classics, 2004.

d'interrogations multiples. Alors qu'elle s'installe dans ses propres meubles, c'est la maison d'en face, vide, qui attire son regard et occupe son esprit, jusqu'à devenir une obsession ; le premier chapitre s'intitule « Over the Way », ce qui est une façon d'insister sur l'opposition entre ici et là-bas, sur le face-à-face et sur une tension, un mouvement ou encore un déplacement vers ce qui se trouve de l'autre côté.

C'est le premier jour de son installation que Sophonisba décèle, à travers un épais brouillard et derrière les volets fermés, une présence humaine ou, plus précisément, un œil : « [...] *I sat at my breakfast table on that 'Please to Remember the fifth of November' morning, staring at the house through my glasses, as if I had never looked at it before.* » (6) La narratrice fait ici référence à un texte récité par les enfants, texte sur le devoir de mémoire, sur la commémoration de cet événement de 1605, appelé « Gunpowder Plot », conspiration menée par Guy Fawkes, alors que vont et viennent dans la maison les déménageurs appelés « guys », étrange résurgence et référence détournée : « *The guys were going about* », « *there was a guy resting on the doorstep of the house to let* » (6). Dans le même temps, un événement inédit se produit, événement qui sera, on le verra plus loin, lié à la résurgence.

Le regard neuf posé sur la maison (la narratrice insiste d'ailleurs sur le fait qu'elle vient de chausser ses lunettes, comme si ces dernières contribuaient à lui donner un plus grand pouvoir de vision) va permettre le surgissement d'une perception nouvelle, surprenante, saisissante :

All at once – in the first-floor window on my right, down in a low corner, at a hole in a blind or a shutter – I found that I was looking at a secret eye. The reflection of my fire may have touched it and made it shine; but, I saw it shine and vanish. (6-7)

L'œil qui apparaît dans un jeu de reflets est une fulgurance provoquant une onde de choc dans le corps même de Sophonisba puis, comme en réponse à la brièveté et à la violence de l'onde de choc, une interrogation sur la nature même de la perception : « *something struck through my frame, as if the sparkle of this eye had been electric, and had flashed straight at me.* » (7) Le doute s'infiltré dans son discours : s'agirait-il d'un simple effet d'optique ? Lunettes vissées sur le nez, la narratrice agite la tête, fait jouer les reflets (du feu qui brûle dans la cheminée, du verre de la vitre), cherchant à reproduire cette vision. L'expérience menée par la

vieille femme permet de lever tout doute sur l'exactitude de ce qui a été perçu : l'œil entrevu n'est pas le résultat d'un effet d'optique mais une réalité. La sensation, au départ physique, finit d'une certaine manière par s'enkyster dans l'esprit de la vieille femme et par se transformer en obsession :

Well, to be sure I could not get rid of the impression of this eye, and it troubled me and troubled me, until it was almost a torment. I don't think I was previously inclined to concern my head much about the opposite house; but, after this eye, my head was full of the house, and I thought of little else than the house, and I watched the house, and I talked about the house, and I dreamt of the house. In all this, I fully believe now, there was a good providence. But, you will judge for yourself about that, by and by. (7)

Décrite avec minutie par la narratrice, cette scène constitue un événement fondateur, non seulement parce qu'elle est racontée dans les premières pages, mais également parce qu'y apparaît la référence à la Providence, à un schéma saisi à posteriori, grâce au recul obtenu, que marque la référence au présent dans le discours (« *I fully believe now* »).

Pur hasard qui bouleverse les sens et l'esprit de Sophonisba, cet événement fondateur va également profondément modifier le sens de son existence, comme l'indique la référence à la providence et à une forme de dessein, référence qui fonctionne comme une prolepse, certes vague, mais contenant l'annonce d'une issue heureuse. Peu importe alors que la maison la regarde ou non, alternative qu'elle offre au lecteur : « *The eye might have seen me, or it might not have seen me [...] – you can take which probability you prefer, without offence* » (7). Premier signe dans le texte d'un flottement ou d'une hésitation quant au sens, cette alternative vient ouvrir une brèche, non seulement dans l'univers jusque-là parfaitement organisé de la narratrice, mais aussi dans son discours paraissant pourtant, au départ, ne tolérer aucune ambiguïté ; elle reprend par exemple son médecin comme il se laisse aller à employer « *we* » au lieu de « *you* ».

Cette ambiguïté tend à envahir l'histoire, construite sur une multitude de récits, sorte de prolifération verbale autour du vide figuré par la maison à louer où Sophonisba a cependant décelé une présence jouant alors le rôle assigné par Bachelard dans *La Poétique de l'espace*. Elle devient lieu de projection et de construction, fonctionnant comme une forme d'image poétique, éclat ou fulgurance : ici éclat de l'œil qui vient briser la monotonie de la façade, derrière

des volets fermés qui à la fois arrêtent le regard et, parce qu'ils sont troués (« *a hole in a blind or a shutter* »), laissent entrevoir ce qu'il y a à l'intérieur, réveillent et nourrissent la curiosité et l'imagination, et donnent l'envie de « percer » le mystère. « *L'image poétique n'est pas soumise à une poussée. Elle n'est pas l'écho d'un passé. C'est plutôt l'inverse ; par l'éclat d'une image, le passé lointain résonne d'échos et l'on ne voit guère à quelle profondeur ces échos vont se répercuter et s'étendre* », écrit Bachelard qui évoque également le « *retentissement* » d'une image².

Éclat et fulgurance initiale, le regard de la maison, cet œil secret, va engendrer des récits exhumant le passé d'autrui mais aussi, comme par un phénomène d'écho, le passé de la narratrice et ses désirs enfouis. Aussi la maison à louer devient-elle non seulement une maison hantée par les vies qu'elle a abritées et qu'elle abrite, mais aussi une image du psychisme, « *la topographie de notre être intime* »³ : « *Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont 'logés'. Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des 'maisons', des 'chambres', nous apprenons à 'demeurer' en nous-mêmes.* »⁴ Espace qui « *tient du temps comprimé* »⁵, la maison à louer vient en quelque sorte solliciter l'imagination des personnages principaux ; ils vont alors chercher à l'habiter par la parole, à interpréter ce vide qui n'en est pas un, à la peupler d'autre chose que ces fantômes dessinés à la craie – probablement par les enfants du voisinage – sur la porte d'entrée.

C'est aussi inversement la propre maison de Sophonisba qui va se retrouver habitée par cet œil, ou plutôt par son reflet dans le feu : « *The eye then began to shine in my fire.* » (8) Ce feu figure aussi à l'évidence celui de son imagination et, par un étrange processus donc, la maison hantée vient en retour hanter la narratrice, l'habiter, dans une relation en miroir figurée dans son propre discours par un chiasme : « *I have heard, as everybody else has, of a spirit's haunting a house; but I have had my own personal experience of a house's haunting a spirit ; for that house haunted mine.* » (7-8)

² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 1-2.

³ *Ibid.*, 18.

⁴ *Ibid.*, 19.

⁵ *Ibid.*, 27.

La structure gigogne, ou l'exploration à travers la reprise et le ressassement

Cet œil n'est pas seulement caché mais mystérieux, indice d'un secret qu'il s'agira de découvrir, d'où la prolifération de récits associés à la maison, rapportés ou produits par deux autres personnages, Jabez Jarber, vieux soupirant de Sophonisba, plusieurs fois éconduit mais toujours fidèle, et Trottle, son vieux serviteur et homme de confiance. Les deux vieillards, dans le but de satisfaire la curiosité de leur « maîtresse » mais aussi dans le désir de rivaliser l'un avec l'autre, partent à la recherche d'informations dont ils feront état auprès de la vieille femme. Les histoires enchâssées dans le récit principal de Sophonisba (fonctionnant comme un cadre puisqu'on le trouve dans les premier et dernier chapitres, « Over the Way » et « Let at Last »), sont de nature différente. Les trois premières apparaissent sous la forme de documents lus par Jabez Jarber, des manuscrits dont il n'est visiblement pas l'auteur et qui relatent l'histoire des occupants de cette maison dans un passé plutôt lointain : « The Manchester Marriage » (contribution d'Elizabeth Gaskell relatant le retour d'un marin qu'on croyait mort et sa brève irruption dans la vie de son épouse, remariée), « Going into Society » (écrit par Dickens, avec un narrateur anonyme rapportant le récit d'un directeur de cirque sur la vie de l'un de ses « artistes », un nain), puis un poème (dont l'auteur est Adelaide Anne Procter), trouvé par Jarber à la bibliothèque. Ce poème y aurait été envoyé par une parente de la dernière locataire de la maison, dans l'espoir de le voir publier, et serait resté lettre morte sans l'intervention de Jarber.

La quatrième histoire est la contribution de Trottle, rédigée par Collins, s'essayant, comme dans *The Moonstone* (1868) où il donne une voix à Betteredge, à faire parler un domestique. Pour l'occasion, ce personnage s'est transformé en enquêteur et a lui-même rédigé son rapport d'investigation, en jouant les narrateurs omniscients et en se mettant en scène comme héros d'un récit à la troisième personne et au passé. Prenant la plume, chose peu fréquente à l'époque, le domestique semble avancer masqué (de la même manière, il parvient à pénétrer dans la maison à louer en se faisant passer pour un émissaire du propriétaire), donnant à son texte une forme de légitimité en adoptant la position objective du narrateur omniscient. Or, le masque tombe parfois, par exemple lorsque, sur le point d'introduire une description de personnage, il écrit : « *Trottle takes leave to describe her as...* » (73) ou encore : « *Trottle thinks best not to report...* » (83).

Cette incohérence, s'insérant dans le récit comme pour y fissurer la position initialement adoptée par la voix narrative, fait que le héros devient aussi narrateur-auteur, accomplissant une mini révolution sociale et prenant sa revanche sur Jarber, le soupirant aisé. Trottle semble aussi advenir comme sujet grâce à son enquête, en acquérant une forme de pensée autonome mise en avant dans les premières lignes comme la source même du récit :

The curious events related in these pages would, many of them, most likely never have happened if a person named Trottle had not presumed, contrary to his usual custom, to think for himself.

The subject on which the person in question had ventured, for the first time in his life, to form an opinion purely and entirely his own, was one which had already excited the interest of his respected mistress in a very extraordinary degree. Or, to put it in plainer terms still, the subject was no other than the mystery of the empty house. » (71)

A la différence de Jarber dont la méthode est la quête et la reprise d'histoires écrites ou rapportées par des auteurs demeurant dans l'anonymat, Trottle choisit d'explorer le présent en pénétrant dans la maison même et en remontant le temps à partir d'une sorte de fouille du lieu. Plutôt que de sonder des archives représentant une plongée dans le passé (ces « *histories* » au sujet d'anciens locataires), Trottle opte pour un parcours de l'espace, préférant ainsi emprunter le chemin le plus court, « *the shortest way* » (71), c'est-à-dire tout simplement de traverser la rue et de frapper à la porte de la mystérieuse demeure. Il refuse en quelque sorte le détour par l'écrit et privilégie l'accès direct. Si Jarber exhume des textes oubliés et, à travers eux, des vies, Trottle s'ancre dans le présent et remonte la chaîne des événements, en explorant tout d'abord la maison où il va faire une découverte capitale puis en se déplaçant pour interroger divers témoins, afin de reconstruire une histoire autour d'un fait objectivement constaté. Son nom (« *trot* ») ne pourrait-il pas alors indiquer le mouvement, l'action ou encore le fait qu'il choisisse d'être directement en prise avec le réel, qu'il prend pour ainsi dire « à la gorge » – « *throttle* » ? Bien que Sophonisba apprécie la qualité intrinsèque des histoires de Jarber, dans la veine de la littérature sentimentale victorienne pour la première (Gaskell) et la dernière (Procter), sorte d'épopée grotesque et tragico-comique quant à la seconde (Dickens), elle ne peut que se rendre à l'opinion de Trottle et reconnaître que Jabez Jarber (dont le nom, sorte de bégaiement, évoque

aussi le verbe « *jabber* », un parler ou flot verbal incompréhensible) n'a guère élucidé le mystère autour de la présence de cet œil.

Pourtant, tout inefficaces qu'ils soient, les récits lus par Jarber approfondissent et nourrissent une autre forme d'exploration, celle d'une histoire individuelle finissant par apparaître comme inscrite dans un destin collectif : celle de Sophonisba affleurant dès la première page dans son discours par le biais d'incises, sorte de parenthèses qui sont autant de commentaires sur la narratrice elle-même et son passé, sur son entourage. Ces incises semblent d'ailleurs faire bégayer le texte dès la première phrase (occupant l'espace d'un paragraphe entier ou encore huit lignes), faisant non seulement de la digression mais aussi du retour et de la reprise un trait du discours de Sophonisba :

I had been living at Tunbridge Wells and nowhere else, going on for ten years when my medical man – very clever in his profession and the prettiest player I ever saw in my life of a hand at long whist, which was a noble and a princely game before short was heard of – said to me one day as he sat feeling my pulse on the actual sofa which my poor dear sister Jane worked before her spine came on and laid her on a board for fifteen months at a stretch – the most upright woman that ever lived – said to me ... (3)

Outre l'humour véhiculé par ces commentaires et dû, entre autres, aux échos entre « *board* », « *at a stretch* » et « *upright* », on observe au niveau même de la phrase une caractéristique du roman dans son ensemble, où retours et reprises abondent et finissent par structurer le texte ; il fonctionne ainsi sur le mode de strates temporelles et de récits emboîtés, entrant en quelque sorte en résonance.

Les six chapitres composant cette œuvre sont écrits par des auteurs différents et peuvent être à la fois considérés comme des unités autonomes (tel le récit d'Elizabeth Gaskell « *The Manchester Marriage* », d'ailleurs également publié à part) et des parties liées entre elles, non parce qu'ils poursuivent une ligne chronologique mais parce qu'il existe entre eux de multiples connexions ou points de contact, à travers la résurgence d'éléments communs et répétés d'une histoire à l'autre. Cette œuvre, envisageable comme un continuum structuré par une ligne narrative, peut aussi être vue comme une œuvre polyphonique à entrées multiples. Il est ainsi possible de lire chaque chapitre comme une histoire à part entière, autonome, le mode de publication sous forme de feuilleton impliquant d'ailleurs ce mode de fonctionnement où se trouvent associées fragmentation et unité. On pourrait peut-être considérer que ce livre correspond à la figure du rhizome telle

que Deleuze l'analyse dans *Mille Plateaux*, livre-carte plutôt que livre-calque (« *Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque* »⁶), chaque histoire ayant pour objectif de « *tracer des lignes de vie* »⁷.

Les éléments qui réapparaissent d'un récit à l'autre déclinent le thème de la mort : la femme morte en couche et l'enfant mort né (la fille du propriétaire de la maison à louer, répudiée par son père et disparue avec son enfant, la jeune épouse du frère de Sophonisba confiée à ses soins et décédée elle aussi avec son enfant) ; l'homme aimé disparu en mer (le fiancé de Sophonisba, le mari de la protagoniste de « *The Manchester Marriage* » qui n'est finalement pas mort et qui revient, pour se suicider par la noyade lorsqu'il comprend que sa femme s'est remariée, l'époux de la fille de George Forley, propriétaire de la maison à louer) ; le frère mort, laissant seule la sœur, qui lui a consacré une partie de sa vie, non sans avoir auparavant en quelque sorte « trahi » cette sœur en introduisant dans la demeure familiale une épouse (Sophonisba mais aussi la protagoniste du poème écrit par Anne Procter, Bertha, se sacrifiant pour son frère, un artiste peintre, qui se marie, meurt et lui laisse la charge de sa jeune épouse qui finira – double trahison – par convoler avec le prétendant éconduit de Bertha...).

Dernier document lu par Jarber, le poème de Procter reprend la trame de l'histoire de Sophonisba et la pousse vers le mélodrame, substituant à la prose une forme poétique. Les rimes et le rythme des vers mettent en avant l'idée de reprise, de retour, jusqu'à en être obsédants, comme dans cette strophe où la maison vide semble être hantée par les souvenirs, envahie par les reliques du passé, par la figure de la sœur errant tel un spectre, avant de s'évanouir dans le brouillard londonien :

The house is all deserted
In the dim evening gloom,
Only one figure passes
Slowly from room to room;
And, pausing at each doorway,
Seems gathering up again
Within her heart the relics
Of bygone joy and pain. (65)

⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 20.

⁷ *Ibid.*, 230.

Le texte de Procter semble mettre au jour des sentiments (définis par le sacrifice et la jalousie) qui peut-être sont ceux de Sophonisba mais qui demeurent tacites, car inavouables, dans son propre récit. Un autre motif récurrent est celui du corps difforme : celui de l'enfant née du premier mariage, consanguin, entre la protagoniste du récit de Gaskell avec son cousin, le marin qui périra noyé ; celui de ceux qui, à l'époque, étaient considérés comme des monstres de foire (géant, femme albinos, homme sans bras, nain) et exhibés dans le cirque installé dans la fameuse maison ; enfin le visage d'un des occupants actuels de la maison, aux traits déformés par l'hébétude due à l'alcool, pas assez cependant pour que Trottle ne reconnaisse en lui une figure croisée par le passé.

Cette impression de déjà-vu ressentie par Trottle faisant prendre à son enquête un autre tour, celle-ci devient alors immersion dans ses propres sensations et souvenirs, dans les coins et recoins de sa mémoire (« *ransacking his memory for small matters that had got into wrong corners of it* » 74-75), à la recherche de l'identité de cet homme :

Was there something familiar to him in the man's features? He turned away from them an instant, and then turned back to him again. After that second look, the notion forced itself into his mind that he had certainly seen a face somewhere, of which that sot's face appeared like a slovenly copy. "Where?" thinks he to himself, "where did I last see the man whom this aggravating Benjamin here so very strongly reminds me of?" (74)

Tout comme la maison résonne des échos de la voix de Benjamin répétant chaque parole et mimant chaque geste de sa mère, du bruit d'un objet raclant le plancher au grenier, la mémoire de Trottle résonne d'échos et la thématique de la copie et de la reprise apparaît très clairement. Revient également celle de l'œil, car c'est à son regard que Trottle finit par reconnaître Benjamin, dans une fulgurance liée à un double phénomène d'apparition-disparition, qui n'est pas sans évoquer l'éclair produit par l'œil observé au tout début par Sophonisba. L'expérience vécue par Throttle génère alors la reconnaissance : « *When he first opened his eyes, there was a new look in them for a moment, which struck home to Trottle's memory as quick and as clear as a flash of light.* »(84)

C'est en montant au grenier, lieu symboliquement associé au souvenir, en gravissant les trois étages qui y mènent, que Trottle va mettre au jour le secret de la maison : il y découvre un petit enfant, enfermé là pour dissimuler aux yeux du

monde son existence, pour y enfouir le secret de sa filiation. Comme le découvrira Trottle en poursuivant ses investigations, il s'agit du petit-fils de Forley, déclaré mort à la naissance et en théorie enterré aux côtés de sa mère, le tout pour une sombre histoire d'héritage. L'embryon d'histoire sur Forley, propriétaire de la maison et cousin de Sophonisba, que l'on trouve au début du roman, est enfin repris et développé, la fin se trouvant réécrite puisque l'enfant en quelque sorte ressuscite. Cet enfant, ensuite adopté par Sophonisba, est finalement ce qui revient et permet le surgissement d'un désir de maternité frustré, le retour de l'émotion chez cette vieille femme endurcie et ironique, une forme de renaissance : « *Something strange to me – something which women who are mothers must often know – trembled suddenly in my heart, and brought the warm tears of my youthful days thronging back into my eyes.* » (90) Publié au moment de Noël, ce texte voit surgir à la dernière page, derrière la figure de l'enfant exhumé et ressuscité, un autre Fils, le Christ, renvoyant à l'intertexte biblique et couronnant la restauration de l'idéologie domestique d'une référence au Christianisme : « *That very night, as I sat thinking of the poor child, and of another poor child who is never to be thought about enough at Christmas time...* » (94). La vieille fille achète la maison à louer qu'elle transforme en orphelinat...

L'œil entrevu dans la vacance de cette demeure, à travers les histoires visant à combler cette vacance, entraîne un récit sur l'expérience de l'absence, absence enfin comblée dans le dernier chapitre intitulé « *Let at Last* ». *A House to Let*, fruit de la collaboration entre quatre écrivains, apparaît comme une maison à louer, une forme ou architecture à occuper, avec des écrivains qui sont comme des locataires de passage, occupant pour un temps qui leur est compté l'espace du récit. Dans cette œuvre hétérogène, faite de voix et de récits enchâssés, l'extraordinaire (localisé dans le passé) surgit au cœur même de l'ordinaire et de l'espace domestique si cher aux Victoriens et l'on peut citer Dickens dans la préface à *Bleak House* : « *I have purposely dwelt upon the romantic side of familiar things.* » En outre, la question de la résurgence apparaît comme inscrite dans la nature générique du texte, mêlant mélodrame, gothique, récit de détection, et annonçant le roman policier, retour sur une histoire effacée (un crime) à reconstituer. Le crime, c'est ici le stratagème de Forley pour effacer l'existence de son petit-fils ; la seconde histoire est elle-même retour sur cette première histoire

effacée, qu'il s'agit d'exhumer, d'où le lien serré entre enquête, mémoire, résurgence et reconstruction.