



HAL
open science

L'objet dickensien, entre profusion et vide : étude de l'objet dans David Copperfield, Bleak House et Great Expectations

Anne-Gaëlle Fayemi Fayemi-Wiesebron

► **To cite this version:**

Anne-Gaëlle Fayemi Fayemi-Wiesebron. L'objet dickensien, entre profusion et vide : étude de l'objet dans David Copperfield, Bleak House et Great Expectations. Littératures. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20039 . tel-00753707

HAL Id: tel-00753707

<https://theses.hal.science/tel-00753707>

Submitted on 19 Nov 2012

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.



THESE / UNIVERSITE RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE RENNES 2
Mention : Littérature anglaise
Ecole doctorale – Arts, Lettres, Langues

Présentée par
Anne-Gaëlle FAYEMI-WIESEBRON

Préparée à l'Unité de recherche ACE (EA 1796)
Laboratoire LLC, Lectures et Langages Critiques

**L'objet dickensien, entre
profusion et vide**
Etude de l'objet dans *David
Copperfield, Bleak House* et
Great Expectations

Thèse soutenue le 19 octobre 2012
devant le jury composé de :

Laurent BURY
Professeur à l'Université de Lyon 2 / *rapporteur*

Annie RAMEL
Professeur émérite à l'Université de Lyon 2 / *rapporteur*

Jean-Pierre JUHEL
Maître de Conférences à l'Université de Rennes 2 / *examinateur*

Sophie MARRET
Professeur à l'Université de Rennes 2 et Paris 8 / *directeur de thèse*

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ EUROPÉENNE DE BRETAGNE

UNIVERSITÉ RENNES 2

Ecole Doctorale - Arts, Lettres, Langues

Anglophonie : communautés, écritures (ACE)

L'objet dickensien, entre profusion et vide

Etude de l'objet dans *David Copperfield*, *Bleak House* et *Great Expectations*

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature anglaise

Présentée par Anne-Gaëlle FAYEMI-WIESEBRON

Directeur de thèse : Madame Sophie MARRET

Soutenue le 19 octobre 2012

Jury :

M Laurent BURY, Professeur à l'Université de Lyon 2 (Rapporteur)

M Jean-Pierre JUHEL, Maître de Conférences à l'Université de Rennes 2 (Examinateur)

Mme Sophie MARRET, Professeur à l'Université de Rennes 2 et Paris 8 (Directeur de thèse)

Mme Annie RAMEL, Professeur émérite à l'Université de Lyon 2 (Rapporteur)

Remerciements

Je remercie chaleureusement Madame Sophie Marret, ma directrice de thèse, pour l'inspiration précieuse qu'elle a su insuffler au commencement d'un travail dont elle a largement contribué à l'évolution par ses conseils avisés et son suivi, ainsi que par sa disponibilité et son écoute.

Je souhaite également remercier les membres du jury pour l'intérêt qu'ils porteront à ce projet.

Je tiens à remercier tout particulièrement ma famille pour son soutien indéfectible durant ces années de doctorat.

Table des matières

Liste des abréviations	5
Introduction	6
CHAPITRE 1 : Abondance	14
I Thing-dom.....	15
Du capitalisme roi	15
Objet de masse.....	22
Matérialisme.....	29
II Modalités de l'objet littéraire.....	41
Mots-objets	41
Collections, listes et séries	49
Polyphonie	57
III Abondance et architecture.....	62
Euphonie euphorique.....	62
Ancrage anaphorique.....	70
IV 'Imaginary gardens with real toads in them'.....	78
Double contemplation	78
Entre magie et grotesque.....	86
Romantisme	94
V Ornement qui fait sens	102

Herméneutique et heuristique.....	102
Prosopographie.....	111
VI Nourriture, parole, désir.....	121
Festin de paroles.....	122
Education alimentaire.....	129
Consommation et restriction.....	136
CHAPITRE 2 : Vertiges.....	145
I Rétrécissement progressif des possibles.....	146
Illusions, quêtes de l'insaisissable.....	146
Opacité.....	157
II 'Upon the romantic side of familiar things'.....	170
De l'inconnu, étrangeté familière.....	170
Galvanisation.....	177
III Prénance du Réel.....	185
Chaos industriel et Sublime urbain.....	185
De l'objet à la chose.....	193
Déchets-de-luxe.....	201
IV Mise en présence de l'absence.....	207
Transparence et absence.....	207
Objets fantômes.....	214
V Mystères et ésotérisme.....	221
L'occulte dans l'œuvre dickensienne.....	221

Vertiges esthétiques	230
CHAPITRE 3 : VIDE	236
I Stérilité	237
Du capitalisme froid.....	237
Retour sur objet.....	244
Des femmes	249
II Résolutions de l'angoisse.....	255
Déjà-vu	255
Passion de l'Objet.....	264
III Apologie de l'ordre par le vide.....	269
Astreintes	269
Hémorragie du texte.....	276
L'objet comme moyen, le vide comme fin.....	282
Conclusion.....	289
Annexes.....	294
Index.....	296
Bibliographie	298

Liste des abréviations

Liste alphabétique des initiales utilisées pour désigner les romans de Dickens.

B.H : Bleak House

D.C : David Copperfield

D.S : Dombey and Son

G.E : Great Expectations

H.T : Hard Times

L.D : Little Dorrit

M.C : Martin Chuzzlewitz

N.N : Nicholas Nickleby

O.C.S : The Old Curiosity Shop

O.M.F : Our Mutual Friend

O.T : Oliver Twist

P.P : The Pickwick Papers

S.B : Sketches by Boz

T.T.C : A Tale of Two Cities

Introduction

D'une exceptionnelle fécondité, le dix-neuvième siècle est synonyme de corne d'abondance et d'excès. Sa profusion donne le vertige, et on en perdrait presque son souffle en lisant l'analyse de Michel De Pracontal :

« Le XIXe siècle a tout inventé : les transports rapides, la médecine, l'électricité, la police scientifique, le téléphone, la radio, la lutte des classes, l'économie libérale, la seringue, la morphine, le téléphone, l'algèbre de Boole [...], la machine à écrire, la radioactivité, la cigarette industrielle, la consommation de masse, les trusts pétroliers, le cinéma, le capitalisme sauvage, l'avion, le Coca-Cola, le réfrigérateur, l'ADN, le football, et même l'aspirine ! »¹

De cette liste époustouflante on peut dire qu'elle ressemble étrangement à celles des romans de Dickens ; c'est que ce siècle en aura inspiré plus d'un. Miroitant une société en plein essor, le roman, véritable industrie du mot et libéré des contraintes d'unités de temps ou de lieu, pose un œil un peu partout et livre ses objets qu'il déverse en quantité. « Livre torrent »², nous dit Mona Ozouf qui fait l'étude du roman du dix-neuvième. Egalement affranchi des lois empiriques, le roman dickensien offre un quotidien magnifié où tout est possible et dont le lecteur accepte sans réserve, dès le départ, l'exaltation et l'euphorie. L'objet peut alors faire son entrée. Ordonné de main de maître avec précision et contrôle, il fleurit à l'avant de la scène victorienne. Siècle de l'industrie triomphante, le dix-neuvième répète, reproduit et sert ses objets en masse, produisant plus qu'il ne crée. Dickens régule ce flot d'abondance et fait figure, selon Roger Navarri, d'« homme de rangement »³ qui contrôle l'espace diégétique. Cette pléthore d'objets, même ordonnée, n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'ère industrielle qui est son hôte, capitalisme et production

¹ Michel de PRACONTAL, « *La science conquérante – Louis Pasteur, Claude Bernard, Charles Darwin...* » in *Le Nouvel Observateur* spécial XIXe n°2250/:2251, décembre-janvier 2008, p.74.

² Mona OZOUF, « *Le sacre du roman – miroir d'une société bouleversée* » in *Le Nouvel Observateur* spécial XIXe n°2250/:2251, décembre-janvier 2008, p.105.

³ Roger NAVARRI (ed.), *Ecritures de l'objet* (Collection Modernités), Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p.59.

mécanisée favorisant à la fois accumulation et démultiplication, l'argent faisant référence. L'objet est aussi héritier du concept de la « magic lantern » qui, produite en large quantité, témoigne de l'impact d'une production de masse sur l'imaginaire populaire. Dickens, dieu grand horloger, manipule ses objets à la manière d'un « Dickens présente... », et met en scène une exhibition-spectacle où le simple objet de tous les jours devient merveille. La « Great Exhibition » londonienne de 1851, dont il est le contemporain, est le reflet de son œuvre qui met en lumière et exhausse la saveur des objets anciennement banals, devenus incontournables. Le lecteur, tout comme les visiteurs de ladite exhibition, est face à d'innombrables petites choses qui forment un tout, et qui clignoteraient presque, comme vues au travers du prisme d'une lanterne magique. Dickens a le sens du détail, et il en joue.

Le texte est une prise de vue du dix-neuvième siècle, « the eye/I of a 'kaleidoscope gifted with a consciousness' »¹, comme l'écrit Graham Smith. Exit l'objet unique. L'objet anciennement créé, façonné de main d'homme et qui prônait l'unicité, se voit détrôné par « l'objet du lot », brillant par sa multiplicité, fabriqué en masse et produit en usine. Ce faisant, et même si l'idée d'objet reste unique, l'objet – forme intelligible – se démultiplie. L'abondance est de mise. Si l'on différencie l'objet de l'œuvre, on peut alors dire que l'objet industriel signe la fin de l'œuvre unique. Pourtant, Dickens fait se mêler les rôles d'auteur et d'ouvrier, et les deux se fondent pour faire de son travail une œuvre unique et pourtant manufacturée, moulée, répétée et dont la recette est utilisée au fil des romans. Sorte de « fait main, en série », en somme. Dickens, que James définissait d'« usine à textes », jubile à la production, le tout à rythme industriel (condition *sine qua non* de la publication mensuelle, en « série »).

Les objets ne seront pas les seuls touchés par cette mode de l'industrie triomphante, les personnages étant les deuxièmes en ligne à en faire, eux, les frais. Les enfants dickensiens, tous héritiers de la Warren Blacking Factory, sont instrument d'une critique sociale. C'en est fini de l'enfant unique et choyé des poèmes du dix-huitième siècle, autrefois protégé par Mère Nature chez les romantiques ; l'enfant victorien se voit violemment projeté dans une usine sombre et sans espoir, asservi par la société utilitariste du dix-neuvième. « Cet enfant sans mère, à l'allure inquiète et au parcours erratique, c'est le XIX^e siècle. » dit Mona Ozouf². On ne compte plus les

¹ Graham SMITH, *Dickens and the dream of cinema*, Manchester University Press, 2003, p.170.

² Mona OZOUF, *Op. cit.*, P.104

orphelins des romans victoriens ; cependant, Dickens se fait novateur au moment précis où il fait de ces orphelins des objets, d'ailleurs souvent issus d'un lot. Les femmes, avant eux, sont les premières à subir la réification car, si le rôle de l'épouse du dix-huitième ou des siècles précédents a été de veiller au bon ordre de son foyer, le dix-neuvième siècle va plus loin et assimile la ménagère à ses objets. Au-delà des femmes, les mères sont les grandes absentes des romans dickensiens, condamnant par là même tous ces orphelins à la recherche d'objets vicariants, objet de la passion. Le récit se transforme donc régulièrement en une véritable quête de l'objet, ou « leçon des choses »¹ selon les mots de Laurent Lepaludier, faite d'espoirs de fortunes.

L'objet apparaît d'ailleurs d'un clignement d'œil : « [...] I don't know whether he thinks I grow them, or make them, or produce them by winking or what. But it gives him a notion that the world in general belongs to me »², dira Dickens lui-même, en parlant d'un ami aveugle. Les objets se trouvent en masse, des dizaines dans une seule phrase, la liste étant représentative de l'œuvre dickensienne et le langage permettant à l'auteur ses plus beaux excès. Le texte s'apparente alors au Crystal Palace qui accueillit la Grande Exhibition, « une vraie vitrine de grand-magasin à Noël »³, selon les mots de Claire Fleury. Le récit se fait vitrine. En toute transparence, « what was 'world' becomes 'language' »⁴, et le monde se fait mots. Le langage produit du sens palpable, comme la forge de Joe fabrique des objets au sein de *Great Expectations*. L'objet diégétique est malléable : repris et reformé, il dépend alors du bon vouloir de son auteur, les mots s'utilisant comme des objets. L'objet est aussi bien dit que touché ; d'ailleurs, dire l'objet c'est aussi un peu le « toucher » en quelque sorte, le rendre oral, présent. Le lecteur se trouve alors face à une polyphonie de voix, les protagonistes s'en donnant à cœur joie à l'instar de la famille Micawber, volubile à souhait et parsemant le texte de *David Copperfield* de ses élans oratoires. Tout cela tisse un réseau de points fixes, comme les objets. Ces « objets-voix » aident aussi au maintien de l'architecture

¹ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations* (collection « Prépa Capes – Agrégation »), Paris : Editions Messène, 1999, p. 113.

² Cité par John FORSTER, *The Life of Charles Dickens – Book 5 : London, Lausanne and Paris* (1845-7), Londres : Cecil Palmer, 1872-74.

³ Claire FLEURY, « *Crystal palace, temple du progrès – la première exposition universelle* », in *Le Nouvel Observateur* spécial XIXe n°2250/2251, décembre-janvier 2008, p.79.

⁴ René WELLECK & Austin WARREN cités par John ROMANO, *Dickens and reality*, New York : Columbia University Press, 1978, p. X.

diégétique, car « effervescents [...] mais circonscrits »¹, selon Nathalie Jaëck.

De plus, et au fil du temps, divers critiques se sont accordés à voir en Dickens un auteur versant dans la fiction industrialisée, comme par reproduction mécanique. Lynn Pyckett pointe donc du doigt le manque d'unité des romans dickensiens : « [...] lacking in unity, defective in organization and control, distorted by the demands of serial publication, full of caricatures, mechanical, formulaic, vulgar [...] »², tandis que John Gross insiste sur le fait que les personnages pourraient parfaitement être transplantés d'un roman à l'autre sans causer le moindre dommage, s'appuyant sur une célèbre phrase d'Orwell pour illustrer ses propos : « all fragments, all details – rotten architecture, but wonderful gargoyles »³. L'objet a alors un rôle de support non négligeable, venant à la rescousse d'une architecture diégétique fragile par endroits. Il aide à la linéarisation du récit là où personnages et événements peuvent faillir à leur rôle, il maintient le texte et évite que le récit ne se frange. L'œuvre dickensienne fait fi des outils traditionnels que sont personnages et histoires pour mettre ses objets à l'avant-plan. Ici l'objet est avant tout un objet repère, et apparaît comme salvateur d'un texte à l'architecture douteuse. Or, tout objet de l'œuvre se trouve pris dans un réseau discursif, retravaillé, sublimé, et rendu ostensible par une surmédiation elle-même permise par la double contemplation de l'objet : le narrateur adulte prêtant main forte à son jeune homologue, aussi bien dans *David Copperfield* que dans *Great Expectations*. La maturité de la voix adulte vient légitimer le regard que porte l'enfant sur les choses et remet certains objets au goût du jour, en appuyant leur présence une seconde fois et allant jusqu'à les assimiler à ces fameuses « gargouilles », véritables balises qui, grâce à leur récurrence au sein du texte via leurs narrateurs respectifs, confèrent au récit sa ligne de conduite. Et, si adulte et enfant s'accordent à poser le même regard sur le monde des objets, c'est que l'un aura saisi l'importance du potentiel créatif permis par l'imaginaire débridé de l'autre ; empreinte de merveilleux, la diégèse se laisse aller à l'anti-mimétisme et fait la

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 33.

² Lynn PYCKETT, *Charles Dickens (critical issues)*, Londres : Palgrave, 2002, p.5.

³ John GROSS & Gabriel PEARSON (ed.), *Dickens and the twentieth century* (1962), Londres : Routledge & Kegan paul, 1966, p.10.

part belle au romantisme où tout est possible. « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? »¹

La nourriture, qui fonctionne comme un pivot en ce qu'elle fait aussi bien allégeance à l'abondance qu'à ses limites, enclenche justement le processus de restriction. Le festin se doit de toucher à sa fin d'autant que la glotonnerie verbale a ses travers et en vient à poser le problème du sens. Une fois de plus, la quantité aura primé sur la qualité. Or, si certains personnages se doivent d'apprendre à contrôler leur flot de paroles, d'autres devront intégrer le fait que la maîtrise de soi passe aussi par la maîtrise de sa table. Le texte s'emploie alors à réguler le trop plein.

L'excès n'a qu'un temps, l'abondance est donc volontairement mise en péril. Ainsi survient l'appauvrissement langagier qui se retrouve à plusieurs niveaux, rend le texte opaque, et fait que le sens n'est plus directement consommable. Le langage est système, manière transcendante de *voir*. Or, quand l'objet n'est pas recouvert par le mot, il y a tromperie sur le signifiant qui ne correspond plus au signifié. Les objets ne transparaissant pas à travers les mots, le mot n'est plus fiable. Le substitut n'est plus : le langage ne joue plus son rôle d'accès à ce qui est absent. Le partage, tant de mots que d'objets, en est rendu aléatoire. De plus, et du fait de cette opacité, la mauvaise interprétation guette ; la dysphorie peut alors largement l'emporter sur l'euphorie initiale. La révolution industrielle, qui n'est pas sans faille, crée ses monstres, et ce aussi bien du côté des personnages que de celui des objets : les hommes sont limités par les taux et l'échange ou automatisés à l'intérieur de l'usine, tandis que les machines se révoltent contre l'horreur de l'industrie à la manière du monstre de Frankenstein. Car accorder aux objets l'autonomie technique, et par dérive l'autonomie d'intention, c'est se risquer à muter l'objet auxiliaire servile en véritable monstre annihilant les personnages. Le dix-neuvième siècle est aussi une période trouble, qui nous montre la présence d'une absence, quelle qu'elle soit. *Bleak House*, *Great Expectations* ou encore *David Copperfield* sont hantés de spectres en tous genres. L'idée de désastre, Sublime Urbain, débute dès le premier chapitre de *Bleak House* qui dénonce la perte du soleil : « Smoke lowering down from chimney-pots, making a soft black drizzle, with flakes of soot in it as big as full-grown snow-flakes – gone into mourning, one might

¹ Alphonse de LAMARTINE, *Harmonies poétiques et religieuses (livre III) – Milly ou la terre natale*, 1830.

imagine, for the death of the sun. » (B.H – chap.1, p.13.) Turner présente la nature dans un tumulte, pour Dickens le chaos est urbain et « man-made »¹. La ville chaotique fait office de caveau ouvert, ses ouvriers sont fantômes et sans plus aucune spontanéité humaine, ses pauvres sans-objets hantent ses sous-sols. Dickens nous plonge alors dans un univers déroutant en partant du réel (le connu) et nous poussant vers le fantastique : « upon the romantic side of familiar things » (*Bleak House* – préface, p.7.) La sorcière, sujet favori du peintre Fuseli, est aussi un archétype chéri de Dickens (Miss Havisham et ses objets-ruines, Mrs Clennam « half-dead », la métallique Miss Murdstone ; voire, pourquoi pas, Fagin, personnage clef d'*Oliver Twist* et qui correspond bien à ce modèle purement idéal), sublimant ainsi l'horreur. La Cour de la Chancellerie dépeinte dans *Bleak House* semble elle aussi jeter un mauvais sort à tous ceux qui s'approcheraient de trop près. Finis Fortune et Espoir, les objets s'y évanouissent comme par (dés)enchantement.

Dickens utilise le gothique comme un moyen de mêler deux notions « antipodiques » : une présence, postée sur le socle de l'absence. Les objets en deviennent incomplets, purs symboles d'eux-mêmes, à la fois « allégé et lourd de sens »², comme le dit G. Wajcman. Ils apparaissent aussi comme fantomatiques, puisque tout ne se recycle pas parfaitement, « ghosts are also the creatures of false or, at any rate, imperfect resurrection [...] »³, d'après J. Gross. Et voilà le lecteur face aux choses, anciennement objets, devenues ruines. Car si Dickens offre une âme à ses objets c'est pour mieux la leur retirer une fois le moment venu et leur heure sonnée. Le déchet, ni ruine ni objet, représente d'ailleurs ce vide à qui l'on n'a pas su réinsuffler une once de vitalité et laissé pour « mort » ; tout du moins jusqu'à nouvel ordre. Car, et comme le vide se travaille – « l'art d'accommoder les restes »⁴ selon les termes de Gérard Bertolini, certains déchets sont susceptibles d'être repensés, refaçonnés, combinés : ranimés, en somme. Certains de ces objets vides, ces spectres diaphanes et transparents, sont une présence qui ne fait que rappeler leur antérieure absence et au travers desquels les personnages regardent allègrement sans réellement les prendre en compte – « fenêtre sur... »

¹ Peter CONRAD, *The Victorian Treasure House*, Londres : Collins, 1973, p. 152.

² Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 25.

³ John GROSS in John GROSS & Gabriel PEARSON (ed.), *Dickens and the twentieth century* (1962), Londres : Routledge & Kegan paul, 1966, p.188.

⁴ Gérard BERTOLINI, *Art et Déchet – Le déchet, matière d'artiste* (APREDE), Angers : Le Polygraphe, 2002, p. 23.

L'objet, contemplé en transparence, permet de redorer le blason de l'inutilité, superflue mais ornementale et qui contient l'idée essentielle de l'objet, permettant aussi de créer certains temps de pause dans le récit. On se penche alors sur l'incomplétude des choses, cette fameuse résurrection ratée dont parle J. Gross, à cheval entre le familier et l'inquiétant. Les transformations radicales que connaît le dix-neuvième siècle sont l'occasion pour Dickens d'un audacieux mélange des genres. En effet, si les phénomènes sociétaux qu'il décrit sont bel et bien ancrés dans le réel, leur explication en revanche est, elle, empreinte de mystère et d'occulte. Les portes sont alors largement ouvertes à l'éсотérisme et au surnaturel, étirant le familier vers le fantastique et forçant ainsi son élasticité.

Vient le temps d'un tri drastique. Dickens, qui produisait du superflu avec jubilation, se sépare de ce trop plein et n'hésite alors pas à délester le texte de ses objets, autrefois surcharge ornementale limitant le vide, devenus trop subversifs. La relation à l'objet, pris dans l'engrenage consumériste, s'appauvrit ; une fois consommé, l'objet disparaît. Pour contrer le règne de l'utilitarisme à tout prix, Dickens avait réintroduit le superfétatoire et l'inutile, et redonné une fonction à ses objets, en glorifiant leur inutilité par le biais de la contemplation, de l'abstrait et du grotesque, s'appropriant la banalité, le déchet et la ruine. Le fait est que les objets superflus sont circonscrits, l'excès n'est pas gratuit. Il n'est donc pas question de clôturer le récit sans prendre la peine de s'en séparer au préalable. Les objets sont donc voués à une fin orchestrée, et ce, depuis le départ. Sans s'arrêter là, Dickens profite de cette occasion en or pour « jeter » certains personnages, trop peu disciplinés et qui alourdisent le récit, « avec l'eau du bain ». Le moraliste déconstruit alors ce que l'auteur a créé. A la manière d'une baignoire dont on laisserait couler l'eau, le texte se vide à une allure déroutante tout en dessinant des circonvolutions appuyant « le caractère clos »¹ de l'œuvre selon les termes de N. Jaëck.

La révolution industrielle crée l'abondance, mais aussi la frustration et le besoin. Le dix-neuvième siècle a *produit* en masse, Dickens *créera* en ses textes l'absence et le vide. Délictueux par sa disparition et par le manque qu'il crée, l'objet fait défaut et n'est pas remplacé, il n'y a pas d'équivalence. L'absence de l'objet est sublimée par l'auteur. Le

¹ Nathalie JAËCK, *Op. Cit.*, p. 69.

vide, merveilleusement traité, s'installe et perdure. « Approchez, y a rien à voir »¹.

¹ Gérard WAJCMAN, *Op. Cit.*, p. 96.

CHAPITRE 1 : Abondance

I Thing-dom

Symbole et symptôme de l'ère industrielle qui est son hôte, l'objet dickensien fascine par sa disponibilité. Capitalisme et production mécanisée post-révolution industrielle permettent une nouvelle organisation gravitant désormais autour de l'accumulation, de l'objet démultiplié à l'infini. Bonheur rime avec possession et profit, les espérances sont faites d'abondance et de fortune. L'objet du dix-neuvième siècle est un objet qui est *là*, infiniment désirable. Consacré, l'objet de masse fait triompher le matérialisme ce qui place de fait les personnages dans une position délicate : tour à tour à la recherche d'avantages matériels puis eux-mêmes instrumentalisés, ils subissent de plein fouet l'industrialisation.

Du capitalisme roi

Le plaisir est dans la consommation. Dans un tel cadre la pauvreté apparaît forcément aux victoriens comme pathologique et ses indigents comme « malades » faute d'avoir su s'élever à des conditions de vie matérielle, et donc spirituelle, suffisantes. Bien mal leur en a pris de ne pas verser, eux aussi, dans l'accumulation effrénée de capital ; les voilà donc relégués au rang de menace hautement contagieuse. Et pas toujours uniquement une simple menace d'ailleurs à en juger par l'expérience d'Esther Summerson, héroïne de *Bleak house*, attrapant la variole au contact du pauvre Jo, petit balayeur de rues. Autrement symbolique, la contagion peut se faire plus sournoise. Ainsi, Herbert, s'asseyant par mégarde sur le siège de Magwitch, se ravise aussitôt et le troque promptement pour un autre : pas question de partager les objets d'un ancien bagnard. D'ailleurs une fois assis, rien qu'un peu plus loin, Pip le considère comme plus en sécurité : « 'what,' said I to Herbert, when he was safe in another chair [...] » (G.E – chap. 41, p. 342). Prévoyants, certains personnages de l'œuvre dickensienne paraissent donc bien décidés à ne pas laisser la propagation se faire. Et c'est ainsi que Jagers donne libre cours à une petite manie saugrenue que Pip est

le premier à nous faire remarquer : « With those words, he released me – which I was glad of, for his hand smelt of scented soap [...] » (G.E – chap. 11, p. 83). Obsessionnelle, la manœuvre est toutefois habile, car se nettoyer les mains lui donne la ferme impression de pouvoir tenir éloignés les germes de la corruption criminelle. Avocat londonien, fréquemment en contact avec les prisonniers de Newgate, il lui faut répéter l'opération maintes fois, ce qui finit par transformer le banal lavage de mains en véritable décontamination :

« I embrace this opportunity of remarking that he washed his clients off, as if he were a surgeon or a dentist. He had a closet in his room fitted up for the purpose, which smelt of the scented soap [...], and he would wash his hands, and wipe them and dry them all over his towel, whenever he came in from a police-court or dismissed a client from his room [...] not only washing his hands, but laving his face and gargling his throat. And even when he had done that, and gone all round the jack-towel, he took out his penknife and scraped the case out of his nails [...] »
(G.E – chap. 21, p. 210)

Insuffisamment méfiant, Pip se retrouve imprégné des souillures de Newgate à chaque visite ; tandis que Jaggers, malin, se lave littéralement les mains de la misère du monde.

Corsetée par les préjugés, l'Angleterre victorienne et son modèle bourgeois célèbrent la norme qui veut que propriété et accumulation de capital soient de mise. Bien aise celui qui porte sa pierre à l'édifice du grand capital et peut se vanter de participer d'une manière ou d'une autre à l'accroissement du profit national. Le plaisir de la propriété est valorisé à outrance, il n'est donc plus question de se séparer de ses biens ; inspirée de cette idéologie, la tante de David Copperfield qui se trouve dans une assise confortable sur une quantité de bagages refusera le sofa qui lui est offert : « 'I prefer to sit upon my property.' » (D.C – chap. 34, p. 502). De même, la consommation ostentatoire est mise en avant, et les personnages, dont la prodigalité est exacerbée, s'en donnent à cœur joie. C'est donc tout naturellement que Richard Carstone s'adonne à l'achat frénétique d'objets dispendieux à l'utilité douteuse : « He immediately began to spend all the money he had, in buying the oddest little ornaments and luxuries for his lodging » (B.H – chap. 18, p. 282). Ne boudant pas son plaisir, il fait fi des remarques avisées d'Esther et Ada ou, tout au plus, les interprète selon son bon vouloir :

« [...] as often as Ada and I dissuaded him from making any purchase that he had in contemplation which was particularly unnecessary and expensive, he took credit for what it could have cost, and made out that to spend anything less on something else was to save the difference. »

(B.H – chap. 18, p. 282)

Richard dépense, et par là même met en forme l'argent qu'il possède, lui donnant ainsi un caractère plus tangible. « Digéré », l'argent se fait objet. Le capitalisme industriel n'offrant qu'une illusion de choix, les personnages font face à deux alternatives : amasser ou dépenser. Son camp choisi, Richard Carstone ne voit donc pas pourquoi il s'encombrerait de liquidités alors qu'il a la possibilité de jouir pleinement d'objets matériels, concrets et préhensibles.

Jean Baudrillard parle de « digest universel » placé sous le signe « de la disparition de l'argent "liquide", symbole encore trop visible de la fécalité *réelle* de la vie réelle, et des conditions économiques et sociales qui la hantaient jadis [...] ». Et de poursuivre : « la fécalité *contrôlée*, lubrifiée, *consommée*, est désormais passée dans les choses [...] »¹ Et, une fois passé dans les objets, l'argent les rend dynamiques et crée un monde d'échange circulaire. D'ailleurs certains ne sauraient que faire de leurs liquidités intangibles s'ils n'avaient pas la possibilité de les échanger : « I always want pounds ; not for myself, but because tradespeople always want them of me » (B.H – chap. 61, p. 932). Et cette fécalité dite *consommée* l'est parfois littéralement si on s'en réfère à Jo qui, recevant une pièce de monnaie offerte par Lady Dedlock, la place directement... dans sa bouche : « [...] put it in his mouth for safety [...] » (B.H – chap. 16, p. 264).

C'est qu'il faut savoir garder son capital en lieu sûr sous peine de le voir tomber entre d'autres mains, forcément moins bienveillantes. Ce sera le cas de Pip, régulièrement condamné à voir passer ses économies maigrettes au compte de pertes et profits, pour le plus grand bonheur de sa sœur qui a la mainmise sur l'argent de la maisonnée : « a money-box was kept on the kitchen mantelshelf, into which it was publicly made known that all my earnings were dropped. » (G.E – chap. 6, p. 43). La situation n'a, cela dit, pas vraiment de quoi le peiner puisqu'il n'a pas une franche idée de la valeur de l'argent qu'il perd – voire de l'argent qu'il gagne. En effet, lors d'une rencontre fortuite avec Magwitch, Pip reçoit des piécettes, nichées dans du « papier » – « a handful of small change, folded [...]

¹ Jean BEAUDRILLARD, *La Société de Consommation* (1970), Paris : Editions Denoël, 2008, p. 26.

in some crumpled paper » (G.E – chap. 10, p. 78) – et dont ledit papier froissé, aussitôt repéré par Mrs Joe qui a l'œil, se trouve être deux billets d'une Livre. Force est de constater que le pauvre Pip n'est clairement pas au fait de l'importance de cette fameuse « fécalité *consommée* » ; tandis que Mrs Joe, elle, n'en perd pas de vue l'intérêt : « 'But what's this?' said Mrs Joe, throwing down the shilling and catching up the paper. 'Two One-Pound notes?' » (G.E – *ibid.*) Pour l'enfant qu'est Pip ces billets représentent l'argent souillé ou oppressant et dont l'inimitié d'avec les marchés de bétail nationaux est peu reluisante. A l'inverse David gaspille ses pièces mais en conserve l'emballage (papier qui n'a, cependant, rien à voir avec les billets boudés par Pip) : « I feared it was a waste of my mother's two half-crowns – though I had preserved the piece of paper they were wrapped in », fier d'ajouter « which was a precious saving » (D.C – chap. 6, p. 96), précieux, certainement, mais d'une valeur financière nulle. De fait, nos deux héros se retrouvent placés hors du système capitaliste, et dans l'incapacité de se sentir partie intégrante de l'acquisition de richesses. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, Mr Dick – logé à la même enseigne que Pip et David – a un rapport étrange à l'argent, voire à la monnaie solide : « [...] he was only allowed to rattle his money, and not to spend it. » (D.C – chap. 17, p. 259) ; rapport étrange qui, du reste, lui est imposé par autrui – tante Betsey en l'occurrence : « [...] there was an agreement between him and my aunt that he should account to her for all his disbursements. » (D.C – *ibid.*)

Tragi-comique, l'argent fait référence au sein d'une société victorienne prônant l'acquisition. Selon les mots de Grahame Smith, « for Dickens [...] money is something both intensely serious and wildly funny. »¹ Teinté d'ironie, l'*argumentum ad crumenam*, aussi appelé *raison du plus riche*, profite aux uns au détriment des autres, tout en faisant sourire le lecteur : « [...] and as Mr. Pumblechook was very positive and drove his own chaise-cart – over everybody – it was agreed that it must be so. Mr Wopsle, indeed, wildly cried out 'No!' [...] but, as he had no theory, and no coat on, he was unanimously set at naught [...] » (G.E – chap. 6, p. 42). Et ce sophisme a la vie dure. « The old gentleman is rusty to look at, but is reputed to [...] be very rich. He is surrounded by a mysterious halo of family confidences [...] » (B.H – chap. 2, p. 23). Pour faire le poids, mieux

¹ Grahame SMITH, *Dickens, Money, and Society*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1968, p. 38.

vaut clairement avoir les poches bien remplies, car c'est le capital personnel qui aura raison de tout. Ainsi, les personnages sont jaugés, comparés, évalués, et se voient attribuer une valeur : « She's worth her weight in gold » (B.H – chap. 34, p. 544), « [...] as trustworthy as the Bank of England » (L.D – chap. 9, p. 117), voire un prix dans les cas les plus extrêmes : « '[...] and how's Sixpennorth of halfpence?' meaning [Pip] » (G.E – chap. 4, p. 25). L'argent sert à l'indexation du social et des personnages qui se retrouvent classés en fonction de ce qu'ils possèdent. Le jeune Pip ne tardera pas à le découvrir – à ses frais – aux côtés d'Estella avec qui il s'adonne au jeu « beggar my neighbour » où la fortune de l'un fait la misère de l'autre. Souvent la proie de moqueries dans le texte, les plus riches profitent tout de même d'un certain confort ; à l'instar de Mr Merdle ils s'en tirent à bon compte, loués avec humour et ironie : « That illustrious man, and great ornament, Mr Merdle [...] one who had done society the admirable service of making so much money out of it [...] » (L.D – chap. 24, p. 723). Mis au ban d'une société à forte culture monétaire, les autres subissent l'opprobre : « I had no hope of any personal participation in the treasure. » (G.E – chap. 7, p. 43), à l'instar de Pip, que sa sœur considère comme un fardeau. Toujours sur la sellette, les plus nantis doivent toutefois veiller à ne pas avoir « les yeux plus gros que le ventre » sous peine de littéralement s'étouffer avec leur trop plein d'argent, car il sait aussi se faire déléter : « [...] talking as indistinctly as if some of the money he plumed himself upon had got into his mouth and couldn't be got out [...] » (L.D – chap. 33, p. 837).

Pour Laurent Lepaludier, l'objet est symboliquement au cœur du système économique, car c'est l'argent qui est au centre de la réussite¹. L'impôt fait référence – « 'it was as true,' said Mr Barkis, 'as taxes is. And nothing's truer than them.' » (D.C – chap. 21, p. 316). C'est en effet sa récente fortune qui fait passer Pip de l'état de « small bundle of shivers » (G.E – chap. 1, p. 4) à celui de « sacred person » (p. 153) ; son auguste personne dépendant bien sûr du capital qu'il possède. Car l'argent, dynamique, régule le monde des échanges mais aussi les liens entre personnages. Ces liens sont alors pures transactions commerciales, à l'image de la relation qui a du mal à s'instaurer entre Esther et Mr Guppy : ce dernier ne réussissant à éveiller chez-elle que la curiosité, et non les sentiments. Cela dit, il est seul fautif, car au moment de l'introduction de son offre de

¹ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations* (collection « Prépa Capes – Agrégation »), Paris : Editions Messène, 1999, p. 121.

mariage et qui aurait due être une déclaration d'amour, voilà Esther face à une véritable déclaration de revenus : « My present salary, [...] is two pound a-week. When I first had the happiness of looking upon you, it was one-fifteen, and [...] a further rise of five is guaranteed at the expiration of a term not exceeding twelve months from the present date. » (B.H – chap. 9, p. 150). S'en suit une liste de ses propriétés ainsi que de celles de sa mère, censées faire rêver la potentielle fiancée. Ce n'est plus une demande en mariage, c'est un contrat, dont la conclusion rend hommage au pragmatisme du jeune amant : « Would you be so kind as to allow me (as I may say) to file a declaration – to make an offer! » Déconcertant par la même occasion Esther qui relate les faits et le lecteur qui les découvre. A n'en pas douter Esther déclinera l'offre. Dans un article consacré à *Great Expectations*, Keith Shelby remarque très justement que, de la même manière, Joe ne peut accepter que le relationnel soit régi par des principes économiques ou devienne simple transaction commerciale¹. Sans se résigner, Joe refuse donc d'adresser la parole à Miss Havisham qui, elle, ne voit Pip que comme un objet : « It was very aggravating; but, throughout the interview Joe persisted in addressing Me instead of Miss Havisham. » (G.E – chap. 13, p. 100). Moins scrupuleux, Jaggers précise à Pip, et ce dès leur rencontre, qu'il n'est pas à ses côtés par pure bonté d'âme : « I tell you at once, I am paid for my services, or I shouldn't render them. » (G.E – chap. 18, p. 139). Et lorsque Pip tend la main à Wemmick, pour la lui serrer en guise d'au revoir, ce dernier se demande ce qu'il peut bien lui vouloir : « I put out my hand, and Mr. Wemmick at first looked at it as if he thought I wanted something. » (G.E – chap. 21, p. 174), avant de se rendre compte que Pip agit simplement par correction et non par convoitise. Pip ne manquera d'ailleurs pas de se faire rappeler qu'il faut penser à payer Wemmick pour ses services : on n'a rien sans rien.

Pernicieux, l'argent s'invite au sein du foyer et financiarise la sphère familiale, entraînant avec lui son lot de tensions. Or, selon Nathalie Vanfasse, « Dickens critiqu[e] [...] les violations de la séparation des sphères »². Sage, Wemmick impose une démarcation franche entre son bureau et sa demeure, et va même jusqu'à y

¹ Keith SELBY, « *The Theme of Love and Money* » in Eldred J. WILDEN (ed.), *Readings on Great Expectations*, San Diego (CA) : The Greenhaven Literary Companion to British Literature, 1999, p. 37.

² Nathalie VANFASSE, *Charles Dickens, entre normes et déviances*, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 62.

installer un pont-levis : « After I have crossed this bridge, I hoist it up » (G.E – chap. 25, p. 206) et ainsi coupe toute communication possible entre ces deux mondes. Le foyer et les affaires ne font pas bon ménage. Par ailleurs le fait que Chesney Wold, propriété de Sir Leicester Dedlock, soit comparée à une usine ne peut que lui porter préjudice. Et il arrive que certaines maisons du paysage dickensien soient dirigées comme des entreprises. Or, sexué, le capitalisme condamne les personnages féminins à la portion congrue. Herbert déplore donc à juste titre que sa future épouse soit privée de son devoir de gérer les provisions, le patriarche ne laissant personne approcher du garde-manger, « he persists [...] in keeping all the provisions upstairs in his room, and serving them out. » (G.E – chap. 46, p. 375). Clara Copperfield qui voit l'intendance de sa propre maison confiée à la sœur de son nouvel époux, doit en abandonner les clefs et perd jusqu'au droit de se l'approprier : « 'It's very hard,' said my mother, 'that in my own house –' 'My own house?' repeated Mr Murdstone. 'Clara!' 'Our own house, I mean,' faltered my mother, evidently frightened [...] » (D.C – chap. 4, p. 60). Le passage de pouvoir est d'autant plus douloureux qu'elle perd aussi le droit de régner sur les provisions. Les personnages féminins (sauf exception) ne possèdent pas ; au mieux, ils transmettent. Et bien souvent la passation est forcée.

Comme le dit si bien Anny Sadrin, pas de « matronyme » ou autre « matrimoine » chez Dickens¹. Comme les jeunes enfants, la femme n'a aucune prétention quant à son poids dans l'économie ou les échanges. Le capitalisme semble être une notion que l'on s'échange de père en fils. Les tous premiers mots que le texte mettra dans la bouche du petit Paul Dombey seront « 'Papa! What's money?' » (D.S – chap. 8, p. 110). Son père aurait été bien tenté de lui parler de taux d'échanges, de cours et de devises, de métaux précieux ou encore de marchés, mais à tout cela il préférera le concret : « Gold, and silver, and copper. Guineas, shilling, half-pence [...] ». Le fils en redemande ? Le père en a en réserve : « 'Money, Paul, can do anything.' » (p. 111). A bon entendeur...

L'argent est prisé et célébré car il est la clef d'un accès à la propriété, elle-même *nec plus ultra* au sein d'une époque où l'être passe par l'avoir. D'ailleurs, lorsque Skimpole clame que l'argent ne

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 32.

représente rien pour lui et qu'il se verrait bien dans un monde où l'on n'en entendrait pas parler, son discours naïf est anéanti par l'inspecteur Bucket qui en relève l'incohérence avec pertinence : « 'No idea of money, [...] – 'He takes it thought!' » (B.H – chap. 57, p. 874). Ce dont Skimpole imagine pouvoir se passer n'est que matière brute, outil sans usage direct ; or, il lui faudrait voir plus loin. Car l'argent est vecteur, il sait aussi se faire langage puissant dans les ressources de l'imaginaire. A travers lui c'est l'objet qui se distingue, c'est la marchandise que l'on convoite.

Pris dans un engrenage consumériste, l'objet seul ne fait plus envie. On lui préfère alors l'abondance du lot, l'opulence de l'ensemble, et l'ivresse de la démesure.

Objet de masse

Les objets dickensiens sont héritiers du concept de la « magic lantern » et introduisent l'idée d'une perception visuelle dynamique ; ils prouvent l'impact d'une production de masse sur l'imaginaire populaire. Pour Francesca Orestano « [...] Dickens's notion that visual codes can operate within the realm of literature [...] seem[s] to originate within the magic box of the lantern and in the perceptual possibilities offered by the 'biunial'¹ and the 'dissolving views' [...] »². Ainsi, « page à page » l'objet prend vie ; prend forme, à la limite du saisissable. C'est que l'œuvre dickensienne est une véritable quête de l'objet ou leçon des choses, faite d'espairs de fortune et où l'objet apparaît d'un clignement d'œil : « I don't know whether he thinks I grow them, or make them, or produce them by winking or what. But it gives him a notion that the world in general belongs to me »³, dira Dickens lui-même, en parlant d'un ami aveugle à qui il offre des cigares. Au fil des pages, nous, lecteurs, nous retrouvons régulièrement dans la peau de cet ami aveugle en nous voyant servir avec merveille quantité d'objets venus d'on ne sait trop où. Corne d'abondance, le texte habitue ses personnages à la profusion de petits trésors inventoriés et laisse libre cours au fantasme de l'épicerie, lieu d'accumulation par excellence. En découvrant le magasin de Pumblechook, Pip imagine le grainetier en homme comblé

¹ Lanterne qui possède deux systèmes optiques indépendants permettant l'illusion de mouvement.

² Francesca ORESTANO, « *The Magic Lantern and the Cristal Palace: Dickens and the Landscape of Fiction* » in Rossana BONADEI, Clotilde DE STASIO, Carlo PAGETI, Alessandro VESCOVI (ed.s), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Milano : Unicopli, 2000, p. 252.

³ Cité par John FORSTER, *The Life of Charles Dickens – Book 5 : London, Lausanne and Paris (1845-7)*, Londres : Cecil Palmer, 1872-74.

par la multitude de petits tiroirs sur lesquels il règne : « It appeared to me that he must be a very happy man indeed, to have so many little drawers in his shop [...] » (G.E – chap. 8, p. 53). Pip ne peut alors s'empêcher d'y jeter un œil. Nombreux sont, comme Pip, les personnages qui inventorient les tiroirs d'autrui, l'envie les encourageant à fouiller un peu partout. Mais tous n'osent pas aller chercher l'objet jusque dans les recoins ; David se permet de regarder furtivement à l'intérieur de la chambre de Miss Murdstone, mais n'ira jamais jusqu'à ouvrir la mystérieuse malle qui semble imposer ses limites d'elle-même :

« [...] she begged the favor of being shewn to her room, which became to me from that time forth a place of awe and dread, wherein the two black boxes were never seen open or known to be left unlocked, and where (for I peeped in once or twice when she was out) numerous little steel fetters and rivets, with which Miss Murdstone embellished herself when she was dressed, generally hung upon the looking glass in formidable array. »
(D.C – chap. 4, p. 59)

Bondée de bijoux en tous genres, la chambre de Miss Murdstone fait penser à la succursale d'une usine de métallurgie. Pour Miss Murdstone le cloisonnement d'objets est systématique, le simple porte-monnaie devient alors prison – « a hard steel purse [...] in a very jail of a bag which hung up upon her arm by a heavy chain, and shut up like a bite. » (D.C – chap. 4, p. 58). Or, l'enfermement attise forcément la convoitise. Piqué de curiosité à son tour, Mr Bumble s'invite dans les placards de Mrs Corney : « He opened the closet, counted the teaspoons, weighted the sugar-tongs, closely inspected a silver milk pot that it was of genuine metal [...] » (O.T – livre 2, chap. 2, p. 192). Mr Bucket dont l'inspection des biens d'autrui est rendue plus légitime par sa fonction a toutefois la particularité d'être peu conventionnelle : « The room are in darkness now; and to see Mr Bucket with a wax-light in his hand [...] and taking a sharp mental inventory of the many delicate objects so curiously at variance with himself, would be a sight – which nobody *does* see, as he is particular to lock himself in. » (B.H – chap. 56, p. 861). Sorte d'inventaire intime de l'objet, dans la pénombre. Les personnages ont l'œil aiguisé, la curiosité facile, et aiment à fouiner dès lors qu'une commode, un tiroir ou une boîte close s'offrent à eux. Excités par la multitude, ils comptent. Esther suit le mouvement, « trying to remember the contents of each little store-room drawer, and cupboard; [...] making notes on a slate about jam, and pickles, and

preserves, and bottles, and glass, and china, and a great many other things [...] » (B.H – chap. 8, p. 115). Car il ne s'agit pas seulement d'entasser, il faut garder un semblant de contrôle sur les possessions démultipliées à outrance.

Ode au regard. L'objet sait aussi se faire admirer sans pour autant que, caché, il faille aller le chercher. Cet engouement – prise de vue instantanée – c'est le propre de la vitrine qui sert ses objets en nombre, comme un tout indissociable, à quiconque veut bien s'arrêter, et regarder. « *Au plaisir des yeux* »¹, dira Gérard Wajcman. La vitrine, dernier chaînon de l'industrie capitaliste, met en scène les objets que l'usine fabrique et crée l'envie chez le chaland qui prospecte. La vitrine, en somme, c'est tout avoir à portée de l'œil mais sans rien avoir encore sous la main. Et comme l'objet de masse ne se démultiplie pas pour tous, certains personnages n'ont d'autre alternative que de jouer les acquéreurs éconduits et qui rêvassent devant la vitre en attendant des jours plus prospères :

« [...] the streets abound in enjoyment for us. We look into the glittering windows of the jewellers' shops; and I show Sophie which of the diamonds-eyed serpents, coiled up on white satin rising grounds, I would give her if I could afford it; and Sophy shows me which of the gold watches [...] she would buy for me if *she* could afford it; and we pick out the spoons and forks, fish-slices, butter-knives, and sugar-tongs, we should both prefer if we could both afford it; and we really go away as if we had got them! » (D.C – chap. 61, p. 851-2)

Acheteurs par procuration, Herbert et Sophy ont accès – même s'il est limité – à l'objet de masse qui fait rêver les foules, et se promettent une opulence future. La vitrine atteindra son paroxysme lors de la « Great Exhibition » londonienne de 1851. Reflet de l'œuvre dickensienne au goût prononcé pour la surcharge, cette exhibition met en lumière et exhausse la saveur des objets dont l'union fait la force et le nombre la valeur. Au sein du lot, chaque petit trésor est merveille. Dickens a le sens du détail, et il en joue. Son texte est une prise de vue du dix-neuvième siècle, « the eye/I of a 'kaleidoscope gifted with a consciousness' »² comme l'écrit Graham Smith. Vu au travers de ce prisme, l'objet devient légion ; gourmand, le texte en foisonne.

¹ Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 216.

² Graham SMITH, *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester University Press, 2003, p. 170.

C'en est donc fini de l'objet unique. François Dagognet parle de « victoire moderne du nombre »¹, vulgarisée et imposée par l'usine et son rendement. Quasi-religieusement, Dickens rompt et multiplie les pains pour les servir au lecteur qui en redemande. La particularité de ce pain étant de se retrouver dans les endroits les plus incongrus. L'objet s'amonce alors partout, et surtout n'importe où : « covers on the floor [...], the melted butter in the arm-chair, the bread on the bookshelves, the cheese in the coal-scuttle, and the boiled fowl into my bed in the next room [...] » (G.E – chap. 22, p. 179). Venus en trop grand nombre, les objets donnent l'impression d'avoir été posés ça et là, à la va-vite et au gré de leur arrivage, sans que ne leur soit attribué une place de choix, de rigueur ou du moins plus rationnelle. S'en suit donc un rangement très aléatoire où le charbon se retrouve dans la soupière, les légumes et les liqueurs dans les bottes ; drôle de pagaille. Par manque d'espace le cirage, lui, trouvera sa place au milieu des livres : « It was his only room, I saw; for there was a sofa-bedstead in it, and his blacking-brushes and blacking were among his books – on the top shelf, behind a dictionary. His table was covered in papers [...] » (D.C – chap. 27, p. 410).

En quantité impressionnante, papier et articles de papeterie remplissent autant l'espace que la vie des personnages, pas mécontents d'approcher l'excès et de pouvoir toiser le vide que la société victorienne exècre. C'est donc volontairement que Pip et Herbert font le plein de paperasse, et de tout ce qui lui est contigüe ; « we produced a bundle of pens, a copious supply of ink, and goodly show of writing and blotting paper. For, there was something very comfortable in having plenty of stationery. » (G.E – chap. 34, p. 275), pour Pip et Herbert l'abondance de papeterie est clairement identifiée comme un accès direct à la prospérité. Plus que du confort, elle leur confère un statut : « [...] I would sit with his symmetrical bundle and my own on the table before me among the stationery, and feel like a bank of some sort, rather than a private individual. » (p. 277). L'obsession pour le papier peut prendre diverses formes. Mr Dick collectionne les pages avortées d'un mémoire personnel auquel il a beaucoup de mal à poser un point final dû à l'impromptue récurrence de l'intrusion du roi Charles Premier au beau milieu de pages d'où Mr Dick tente de le bannir sans succès. Et à chaque fois que Charles Premier vient troubler la rédaction de son mémoire, Mr Dick doit reprendre depuis le début, abandonnant quantité de pages.

¹ François DAGOGNET, *Eloge de l'objet – pour une philosophie de la marchandise*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1999, p. 215.

De même, Richard se laisse envahir par toutes les feuilles qu'il a noircies de ses obsessions : « Thus we came to Richard, poring over a table covered with dusty bundles of papers which seemed to me like dusty mirrors reflecting his own mind. Wherever I looked, I saw the ominous words that ran in it, repeated. » (B.H – chap. 51, p. 784). Le papier s'amoncèle donc, parfois jusqu'au débordement : « Uriah's blue bag lying down and vomiting papers » (D.C – chap. 17, p. 264). Il arrive aussi que les documents manuscrits s'empilent chez les personnages chez qui on s'y attendait le moins à l'instar de Krook qui, malgré son illettrisme, entasse dans sa boutique une pléthore d'objets éclectiques (bouteilles, chiffons, os, ustensiles de cuisine, ferraille, papiers, vêtements, ...) où papiers, livres de loi, lettres et parchemins ont su se faire une place : « 'You see I have so many things here, [...]. And I have so many old parchments and papers in my stock [...]' » (B.H – chap. 5, p. 70). Krook, qui se refuse à l'apprentissage de la lecture, est pourtant convaincu que parmi sa masse de papiers se trouve celui qui résoudra l'affaire « Jarndyce and Jarndyce ». J. Hillis Miller remarque très justement que *Bleak House* est très porté sur l'écriture et les documents rédigés :

« So many people in this novel are engaged in writing or in studying documents, in attempting to decipher what one chapter-title calls 'Signs and Tokens', in learning to read or write, in hiding documents or in seeking them out, there are so many references to letters, wills, parchments and scraps of paper [...] »¹

Miss Flite ne quitte jamais ses documents, la pauvre Caddy croule sous les lettres philanthropiques dictées par sa mère ; nombreuses sont les piles de papiers qui s'entassent dans les pages de *Bleak House*, véritable papeterie.

L'usine ouvre ses portes à la littérature. Sonnant ainsi le glas de la rareté, pourtant brillante par son unicité. Si on différencie l'objet de l'œuvre on peut alors dire que l'objet industriel signe la fin de l'œuvre unique. Pourtant, Dickens fait figure d'artisan dans une usine ; en effet, il tire aussi bien parti du rôle d'auteur que de celui d'ouvrier et les deux se fondent pour faire de son travail une œuvre unique et pourtant manufacturée, moulée et répétée, dont la recette est utilisée au fil des romans. Sorte de « fait main, en série », en somme. Dickens, que James définissait « d'usine à textes », jubile à la

¹ J. Hillis MILLER, « *Interpretation in Bleak House* », in Jeremy TAMBLING (ed.), *Bleak House* (Contemporary Critical Essays), New York : St. Martin's Press, Inc., 1998, p. 35.

production, le tout à rythme industriel – condition *sine qua non* de la publication mensuelle, en « série ». Pour Nathalie Jaëck, Dickens est l'auteur victorien « d'un système langagier que certains ont qualifié de "mécanique" » et qui, bien que rejetant le productivisme de l'époque, se trouve lui-même pris dans une conception productiviste du texte¹. On peut aussi voir en cette industrie de la fiction l'emblème du flot incontrôlé et sans discontinu qui verse dans l'excès, comme Steven Connor se référant à l'image de G. K. Chesterton : « Dickens's novels as the product of an unsupervised texture mill. »² La machine s'emballe, et produit donc plus que de besoin. Au sein de ce « livre torrent »³, comme l'appelle Mona Ozouf, l'objet superfétatoire peut alors être collectionné puisqu'il n'a plus l'obligation d'être usuel. Le texte déverse donc hordes de « bouquets » d'objets. De ce fait Peggotty se voit offrir un bien étrange cadeau de mariage : « a double set of pig's trotters, a huge pin-cushion, half a bushel or so of apples, a pair of jet earrings, some Spanish onions, a box of dominoes, a canary bird and cage, and a leg of pickled pork » (D.C – chap.10, p.154). Cet assemblage éclectique, où nourriture, animal vivant et objets se mélangent sans complexe, nous laisse penser que la quantité a peut être primé sur la qualité. Toutefois, la curieuse collection de Wemmick n'a rien à envier à celle de Peggotty, « [...] comprising the pen with which a celebrated forgery had been committed, a distinguished razor or two, some locks of hair, and several manuscript confessions written under condemnation » ; et se retrouve mise en abîme dans un autre lot : « [...] small specimens of china and glass, various neat trifles [...] and some tobacco-stoppers [...] » (G.E – chap. 25, p. 209).

Au bout de la chaîne de production apparaissent les objets non plus palpables mais purs produits de l'esprit, créés de toutes pièces : ainsi « blue flag » « little gold stars » « swords » « pistols » « jam – and pills » (G.E – chap. 9, p. 68-9) affluent de l'imagination de Pip comme ils sortiraient tout droit d'une usine à grand rendement. Aux objets réels, tangibles (ou même inventés) s'ajoutent les hallucinations de Mrs Joe : « she saw objects multiplied, and grasped at visionary teacups and wine-glasses instead of the reality » (G.E – chap.16, p.122). En multipliant elle-même ses objets (bien qu'illusoire) elle se fait digne d'une fabrique, elle personnifie la

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 18.

² Steven CONNOR (ed.), *Charles Dickens*, New York : Addison Wesley Longman Inc., 1996, p. 8.

³ Mona OZOUF, « *Le sacre du roman – miroir d'une société bouleversée* » in *Le Nouvel Observateur* spécial 19^{ème} siècle n°2250/:2251, décembre-janvier 2008, p. 105.

révolution industrielle qui crée, assemble et produit des objets de masse, mais « home made » en ce qui la concerne.

La prolifération d'objets, usuels ou collectionnés mais bien souvent servis en masse, pose la question de la nécessité. Où commence le désir, et où s'arrête le besoin ?

« C'est un conte : "Il était une fois un Homme qui vivait dans la Rareté. Après beaucoup d'aventures et un long voyage à travers la Science Economique, il rencontra le Société d'Abondance. Ils se marièrent et ils eurent beaucoup de besoins." »

(Jean Baudrillard)¹

C'est la société qui impose l'objet en lui conférant une valeur qu'il n'a pas toujours eue ; et la révolution industrielle se prêtant au jeu, les personnages se mettent à dépendre dès lors de ce dont ils se passaient jadis. Ils font alors preuve d'une faculté remarquable à vouloir disposer de tous les objets dont ils n'avaient pas besoin. Ainsi, Barkis « a le vouloir » comme il le dit si bien, mais il a aussi un besoin. Par conséquent il n'a jamais offert à David le cadeau qui lui revenait, faute d'avoir pu s'en séparer : « an imitation lemon, full of minute cups and saucers, which I have some idea Mr. Barkis must have purchased to present to me when I was a child, and afterwards found himself unable to part with [...] » (D.C – chap.30, p.453). La vie sans l'objet ne se conçoit plus, un lien particulier se tisse alors entre objets et personnages, pire encore, ils en dépendent dangereusement. Prenons pour exemple Mr Omer qui trouve en sa pipe un souffle nécessaire à son existence : « [...] gasping at his pipe as if it contained a supply of that necessary, without which he must perish. » (D.C – chap.30, p.444), bien qu'ayant déjà du mal à respirer... Moins délétère, le lien unissant Joe à sa forge fait tout de même qu'il se retrouve perdu dès lors qu'il doit s'en absenter au profit d'un endroit qui ne lui est pas familier. Il s'accroche alors à ce qu'il peut – son chapeau en l'occurrence : « [...] taking it carefully with both hands, like a bird's nest with eggs in it, wouldn't hear of parting with that piece of property [...] » (G.E – chap. 27, p. 219). Mr Dick dépend lui aussi d'un objet pourtant né d'une envie. Le mémoire qu'il s'évertue à vouloir écrire sans pour autant réussir à le conclure, forcé régulièrement de le reprendre depuis le départ, a fini par devenir une petite manie. Mais le fait est que ces rédactions, bien

¹ Jean BEAUDRILLARD, *La Société de Consommation* (1970), Paris : Editions Denoël, 2008, p. 93.

qu'interminables, ont pour fonction d'occuper son esprit pour qu'il ne divague pas : il en est clairement dépendant. De plus, l'abondance de toutes ces feuilles finit par créer un nouvel objet – un cerf-volant, et de ce fait Mr Dick possède sa propre chaîne de production puisqu'il fabrique cet objet de part en part. Son cerf-volant est l'assemblage des dites feuilles qu'il n'a pu utiliser pour son mémoire, et qu'il se plaît à voir virevolter pour se tranquilliser. Feuilles et pensées ne font alors plus qu'un : « it lift[s] his mind out of its confusion, and bore it [...] into the skies. [...] until it fluttered to the ground, [...] as if they had both come down together » (D.C – chap.15, p.226). C'est donc d'une judicieuse entreprise dont fait preuve Mr Dick puisqu'il assemble pour mieux produire, entre envie et dépendance.

Oscillant entre le monde des objets – « animal domestique parfait »¹, – et celui des êtres vivants, les oiseaux de Miss Flite sont « une espèce intermédiaire entre les êtres et les objets »² qui symbolise bien le trouble jeté par l'industrialisation outrancière. Synecdotique, chacun représente le lot indivisible. Héritiers de l'objet de masse, ces oiseaux-là sont assignés à une fonction, et sont bien plus que de simples animaux de compagnie : allégoriques, ils pointent les travers d'une société matérialiste profondément utilitariste, et qui n'hésite pas à instrumentaliser objets, animaux et personnages.

Matérialisme

Tournés vers la recherche d'avantages matériels et non contents de dépendre de leurs objets, les personnages se laissent enliser dans une confusion qui fait qu'êtres et objets ne sont plus toujours bien dissociables. Les limites sont flouées, et, peu regardants, les personnages ne voient pas encore poindre le désavantage qui les guette. Pourtant, l'objet de masse est un danger potentiel, car en surnombre. Objets et personnages se retrouvent donc au beau milieu d'un imbroglio qui tend à favoriser les premiers aux dépens des seconds. Et David, qui distingue très difficilement ses amis sous les mouchoirs qui s'agitent, ne sait plus trop à qui se vouer. L'objet crée le doute en dissimulant les personnages qui se

¹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 126.

² *Ibid.*, p. 125.

retrouvent comme « voilés », cachés derrière le tissu : « [...] I could hardly see the family for the handkerchiefs they waved. » (D.C – chap.12, p.186). Masqués par l'objet, les personnages disparaissent presque. D'ailleurs, David avait auparavant déjà confondu une vieille femme d'avec un ballot de vêtements : « [...] another old woman in a large chair by the fire, who was such a bundle of clothes that I feel grateful to this hour for not having sat upon her by mistake. » (D.C – chap.5, p.85). Se crée alors une connexion entre les objets et les êtres qui les utilisent : « 'I never had an idea of a foreign female, except as being formerly connected with a bunch of brooms [...] » (B.H – chap. 42, p. 663) ; jusqu'à inséparabilité : « At last, the old woman and the niece came in – the latter with a head not easily distinguishable from her dusty broom [...] » (G.E – chap. 40, p. 329). L'objet s'attache au corps. Il s'intègre au personnage, en parfaite symbiose, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent imbriqués l'un et l'autre : « Round his neck he wore a crimson travelling shawl, which merged into his chin by such imperceptible gradations, that it was difficult to distinguish the folds of the one, from the folds of the other. » (P.P – chap. 23, p. 306).

De cette confusion naît l'ambiguïté des rôles, et quand finalement hommes et objets sont perçus comme deux entités séparables et séparées, c'est pour que l'objet s'impose davantage. Il se distingue grâce aux personnages qui continuent de les mettre en avant malgré tout. Il arrive même que la relation à l'objet soit forcée par un tiers : « 'How do you do, ma'am', I said to Miss Murdstone. 'Ah, dear me!' Sighed Miss Murdstone, giving me the tea-caddy scoop instead of her fingers. » (D.C – chap. 8, p. 127). Dans ce cas précis Miss Murdstone refuse catégoriquement de tendre les doigts à David qui s'apprêtait pourtant à lui serrer la main, préférant de loin que le contact se fasse à travers l'ustensile, qui tire donc son épingle du jeu et s'impose. En redirigeant David vers la pince à sucre Miss Murdstone place elle-même l'objet dans une position supérieure et à laquelle il n'aurait pas dû accéder. Le contact direct entre personnages semble désuet, voire proscrit dans certains cas : on ne se touche plus. Pip qui provoque Drummle ne posera jamais la main sur lui, et ils en arrivent à faire prendre la relève à leurs bottes ; « Here Mr. Drummle looked at his boots, and I looked at mine, and then Mr. Drummle looked at my boots, and I looked at his. » (G.E – chap. 43, p. 355) : duel gêné, par bottes interposées. Ces deux avatars sur talonnettes remplacent leurs propriétaires qui leur ont donné le champ libre pour agir à leur place ; Pip et Drummle se mettant volontairement en retrait. De même,

Barkis, dans l'incapacité de faire autrement, offrira à David de secouer le pompon de son bonnet de nuit en guise de poignée de main : « He was too rheumatic to be shaken hands with, but he begged me to shake the tassel on the top of his nightcap, which I did cordially. » (D.C – chap. 21, p. 315). Ici c'est un objet-prothèse qui épaula Barkis, à bon escient. Mais, bien que plus subtilement, le bonnet de nuit finit tout de même par estomper la présence de son détenteur, car c'est par lui que se fait le contact avec David. Or, se faire remplacer par l'objet n'est pas sans péril pour les personnages qui vont rapidement se voir relégués au second plan, littéralement « balayés » par les objets : « [...] the mop came into the schoolroom before long, and turned out Mr Mell and me, who lived where we could, and got on how we could, for some days, during which we were always in the way [...] » (D.C – chap.6, p.92). De la même manière Joe est mis à la porte par le balai, un poil trop vigoureux, de sa femme – « [...] Joe has been put upon the kitchen door-step to keep him out of the dust-pan [...] » (G.E – chap. 4, p. 21-2) – et ainsi pouvoir se protéger autant de la poussière que des coups de balais. Dorénavant, l'objet passe avant les hommes. L'enfant prend donc place à bord du cabriolet après que les paniers aient trouvé la leur et en devient secondaire, quasi-négligeable : « The chaise soon came round to the front of the shop, and the baskets being put in first, I was put in next, [...] » (D.C – chap.9, p.139).

Les objets sont mis à l'avant-scène ; ce sont eux que l'on remarque les premiers, valorisés aux dépens des personnages. Ainsi, la jeune fille qui vient faire le ménage chez Pip (et dont la tête se distingue à peine du balais auquel elle est « collée ») n'est perçue que comme un sac de linge sale ambulant. Elle accuse ainsi sa fonction de femme de chambre, et à travers elle c'est l'objet que Pip perçoit (« an animated rag-bag whom she called her niece » ; G.E – chap. 40, p. 327). Au même titre que le sac de linge, Compeyson, noyé, n'est plus reconnaissable qu'au contenu de ses poches et se résume donc à ce qu'il possède. D'ailleurs, le matelot préposé au repêchage du corps donne l'air d'être bien moins intéressé par ledit corps lui-même que par ses chaussettes – « His interest in its recovery seemed to me to be much heightened when he heard that it had stockings on. » (G.E – chap. 54, p. 446) – c'est toujours l'objet qui prime. Ce n'est donc pas Pip, alité, qui est déplacé, mais bien le lit ; et qu'il y soit allongé importe peu, il n'est plus qu'une valeur ajoutée au mobilier qui s'en sortirait aussi bien seul. C'est finalement Pip qui s'est vu intégré à l'objet, et non plus l'inverse : « My bedstead, divested of its curtains,

had been removed, with me upon it, into the sitting-room [...] » (G.E – chap. 57, p. 464). En effet, les objets dans leur solitude ont toute leur raison d'être. C'en est fini du temps où ils n'étaient que simples ustensiles voués à une fonction prédéfinie et circonscrite par l'homme, car la société matérialiste leur offre généreusement une nouvelle vie, empreinte d'autonomie. Les vivants se sentant régulièrement négligés par leurs congénères (à l'instar de Lady Dedlock – « [...] no affection could come near her, and no human creature could render her any aid. » B.H – chap. 36, p. 580), de guerre lasse ils finissent par préférer la relation qu'ils ont avec les objets, les élevant ainsi dangereusement à leur niveau. Et voilà rendue possible la conversation avec l'objet. Ainsi, les deux moulages sur le mur du bureau de Jaggars tentent de prendre part à la discussion : « The two ghastly casts on the shelf [...] were making a stupid apoplectic attempt to attend the conversation. » (G.E – chap. 36, p. 286) ; mais Jaggars préfère s'entretenir avec ses bottes. Le rapport au matériel étant devenu plus évident que celui qui devrait avoir lieu entre les vivants, les personnages finissent par être plus tentés de s'adresser directement aux objets qui les entourent : « He looked at the back of the seat, as if he were addressing himself to that [...] » (D.C – chap.46, p.675) – Mr Littimer en est donc réduit à s'adresser au dos du siège plutôt qu'à Miss Dartle elle-même ; puisque qu'elle refuse qu'il lui parle directement, il ne lui reste plus que l'objet sur lequel elle se trouve, il ruse et lui parle à travers l'objet comme on parlerait par personne interposée. Les meubles, plus que les personnes, prouvent être de fidèles interlocuteurs en toutes circonstances. Ils sont même invités à interférer, presque à donner leur avis : « [...] he would ask me to read to him [...] and I would see him [...] appealing in dumb show to the furniture to take notice of my proficiency. » (G.E – chap. 40, p. 339). De manière comparable, Caddy s'appuie sur la lassitude que doit, certainement – du moins selon sa conviction propre, endurer le trottoir pavé d'en face ; témoin, lui aussi, des agissements maternels. De cette manière elle se sent moins seule à s'indigner du comportement philanthrope de sa mère. L'objet n'attendait plus qu'un « supplément d'âme »¹, selon François Dagognet ; c'est chose faite. Le risque, à leur conférer cette autonomie d'intention trop vaste, est de devoir se soumettre à leur regard – « they look[...] you out of countenance [...] » (B.H – chap. 18, p. 283). « Pourquoi ne pas leur

¹ François DAGOGNET, *Eloge de l'objet – Pour une philosophie de la marchandise*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1989, p. 62.

accorder l'esprit ? »¹ Qu'à cela ne tienne. Pris à parti, les objets se permettent de porter un jugement, et se font garants d'une critique acerbe. La simple eau de rasage devient alors liquide accusateur – « reproachful shaving-water » – face à David aussi glabre que décontenancé. Les objets se laissent aller à l'appréciation et se forgent des opinions ; les personnages alentour n'ont qu'à bien se tenir.

L'objet se passe bien des hommes, et les personnages en abusent. Avec leur accord, les choses les remplacent : « As soon as I arrived, I sent a penitential codfish and barrel of oysters to Joe (as reparation for not having gone myself) [...] » (G.E – chap. 30, p. 246). Pourquoi se déplacer, les choses font très bien l'affaire. Qui sait même si elles ne connaissent pas meilleur accueil ? Forts de tout ce que les vivants ont investi et placé en eux, les objets acquièrent finalement la capacité de se passer d'eux. Ainsi surinvestis, « Surfonctionnalisés », ils laissent les personnages dans l'ombre. Les petits panneaux qui annoncent l'arrivée de Miss Skiffins et de son escorte avant même qu'ils aient eu le temps de poser un pied sur le seuil de la maison réduisent l'impact de leur venue, puisqu'ils n'ont pas l'occasion de s'annoncer eux-mêmes. L'objet est là pour ça, et il n'est pas en reste ; il s'anime et par là même se place sous les projecteurs, fonctionnant selon son bon vouloir mais surtout sans la main de l'homme dont le petit coup de pouce n'est plus nécessaire :

« [...] I was startled by a sudden click in the wall on one side of the chimney, and the ghostly tumbling open of a little flap with "JOHN" upon it. The old man, following my eyes, cried with triumph, "My son's come home!" [...] Presently another click came, and another little door tumbled open with "Miss Skiffins" on it; then Miss Skiffins shut up and John tumbled open; then Miss Skiffins and John tumbled open together, and finally shut up together. »

(G.E – chap. 37, p. 294)

L'arrivée de Wemmick et Miss Skiffins est mécanisée et ne laisse plus place à l'improvisation ; devancés, trahis par les petits panneaux, les deux arrivants ont déjà été annoncés en amont. L'objet anticipe. Leur entrée est sans surprise. L'objet, qui fonctionne seul, brise l'enchantement d'une présence humaine naturelle et déresponsabilise nos deux protagonistes devenus quasiment spectateurs de leur propre arrivée. De plus, il y a une véritable déférence pour ces

¹ *Op. Cit.*, p. 149.

objets : Pip félicite Wemmick de sa trouvaille tandis que Miss Skiffins vante l'ingéniosité de son compagnon. Dans ces petits panneaux Wemmick a mis beaucoup de lui-même. Bien plus que son geste ou son énergie, il a osé y mettre l'autonomie, son pouvoir de contrôle, sa propre individualité ; plus encore : son identité. L'objet fascine. Il échappe un peu aussi. Car, en agissant de la sorte, l'objet devient un « être » quasi-humain avec qui il faut compter, et qu'il faut concerter ; il est cet « autre », imprenable et sur qui le personnage n'a plus la mainmise.

Les objets assument cette nouvelle autonomie sans rougir, éclipsant les personnages jusqu'à leur complète disparition. Peu, voire pas inquiétés, ils vivent dorénavant pour et par eux-mêmes. Apparemment le monde continue de tourner hors du regard des personnages, et sans doute même sans eux. Il existe bel et bien un « mode d'existence autarcique des choses »¹, que certains personnages, à l'instar de Mr Jarndyce, encouragent : « 'Aye, my dear! Bleak House', he returned, 'must learn to take care of itself.' » (B.H – chap. 60, p. 916). Les maisons dickensiennes observent la règle et s'y soumettent allègrement : « After several varieties of experiment, we had given up the housekeeping as a bad job. The house kept itself, and we kept a page. » (D.C – chap. 48, p. 697). Souveraines, les maisons se débrouillent donc seules et, à l'intérieur, les objets s'en donnent à cœur joie. Les pendules se permettent un bruit plus soutenu, rehaussé par le silence des hommes, et tictaquent à tout va. Plus sagement, d'autres meubles attendent leurs propriétaires – « [...] where his chair and table seemed to wait for him [...] » (D.C – chap. 38, p. 564) – c'est donc qu'il y a une vie avant le retour à la maison des personnages. Toutefois, on ne saura pas ce que font les meubles une fois seuls maîtres des lieux, car ces instants affranchis de la présence de l'homme savent garder une part de secret. La relation homme-objet, à l'image de vases communicants, fait que l'éveil de l'un dépend du sommeil de l'autre. Une fois les personnages assoupis, les objets prennent la relève – à leur tour de scruter les vivants. Le portrait de Mrs Steerforth veille donc le sommeil de son fils : « [...] her handsome features looked down on her darling from a portrait on the wall [...] » (D.C – chap. 20, p. 306).

¹ Marie-Christine LEMARDELEY, André TOPIA (ed.s), *L'empreinte des choses*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, préface p. 7.

Nicolas Tredell met en avant, par le biais d'une citation de Jeremy Tambling, l'idée que, plus que l'individu, la société célèbre la raison du plus fort : « [...] *Great Expectations* comes close to suggesting that in an understanding of a society, the concept of the individuals is unhelpful, that what is important are the total manipulations of power and language by whatever group has the power of definition and control. »¹ Or, devancés par les objets qu'ils ont surinvestis, les hommes doivent désormais régler leur pas sur celui desdits objets. Le matériel a su s'imposer en valeur sûre ; le capitalisme libéral ayant valorisé la propriété, en toute logique la société, profondément matérialiste, aime ses objets. Ce sont donc ces derniers qui mènent la danse. Tentant de suivre le mouvement, les personnages n'hésitent plus à instrumentaliser leurs homologues ; les uns deviennent donc la propriété des autres, et ne s'en plaignent pas : « 'Now, Copperfield,' said Steerforth, [...] I feel as if you were my property.' » (D.C – chap. 20, p. 299), redécouvrant l'intérêt qu'il suscite chez son camarade, David irradie de bonheur. Steerforth le traite en jouet, pour son plus grand plaisir ; et David, petit objet personnel de Steerforth, n'aurait pas rêvé meilleure position. Il reproduira ce même lien avec sa femme Dora, poupée parfaite pour le rôle et qui peut être regardée, mais pas touchée : comme un objet sous verre – « [...] Dora is only to be looked at, and on no account to be touched. So Dora stands in a delightful state of confusion for a minute or two, to be admired. » (D.C – chap. 21, p. 636). Judy, qui a elle un peu moins de chance que Dora, se trouve être un objet qu'il est permis de toucher, de valeur moindre sans doute. Pour tout dire, il est même permis de la jeter ; son grand père, ne se faisant pas prier, la saisit dans un accès de colère et la projette contre sa grand-mère, faute d'avoir eu autre chose à saisir sur l'instant : « [...] looking helplessly about him, and finding no missile within his reach » (B.H – chap. 33, p. 530). Objet sans valeur, Pip connaît exactement le même sort : « She concluded by throwing me – I often served as a connubial missile – at Joe [...] » (G.E – chap. 2, p. 9). Ils peuvent cependant s'estimer heureux du peu de valeur que leur confèrent leurs proches, car d'autres sont encore moins bien lotis et deviennent la possession de personnes moins scrupuleuses – « wanting to sell everybody [...] for Rum » (B.H – chap. 67, p. 987). Chez les Smallweed c'est d'ailleurs devenu monnaie courante : « Lord! There ain't one of the family that wouldn't sell the other for a pound or two,

¹ Nicolas TREDELL, *Charles Dickens – Great Expectations*, New York : Columbia University Press, 1998, p. 141.

except the old lady – and she's only out of it because she's too weak in her mind to drive a bargain.' » (B.H – chap. 62, p. 947). Gaffer Hexam (O.M.F), lui, transforme les corps sans vie en capital, en repêchant les victimes de noyade pour leur faire les poches et revendre ses trouvailles. L'homme est aussi productible, simple objet industriel. Wemmick récolte donc ses prisonniers comme des plantes en serre : « Wemmick walked among the prisoners, much as a gardener might walk among his plants. » (G.E – chap.32, p.260). Dickens s'amuse de ces personnages devenus instruments des autres, et leur colle un prix ; les voilà qui parlent alors le langage des objets : tout s'échange, tout se troque. Et, bien calés sur le mode opératoire des objets, certains se voient attribuer une sacrée valeur d'échange : « I heard that one boy, who was a coal-merchant's son, came as a set-off against the coal-bill, and was called on that account 'Exchange or Barter' [...] » (D.C – chap. 7, p. 98).

Il n'apparaît pas compliqué de faire passer les personnages pour objets. La recette fonctionne bien, alors on se l'échange ; et chacun met la main à la pâte pour façonner la glaise, et modeler sa chose. Car, toujours selon les citations de N. Tredell, « [...] women like Estella are not born but made. »¹ Anny Sadrin nous rappelle que, selon la Genèse, le premier être humain fut simple glaise². Et, effectivement, Estella c'est avant tout l'argile native dans laquelle Miss Havisham a insufflé l'air de façon à créer la première « poupée sans cœur » : « [...] she had done a grievous thing in taking an impressionable child to mould into the form that her wild resentment, spurned affection, and wounded pride, found vengeance in [...] » (G.E – chap. 49, p. 399). Pip, lui, se complaît donc dans celui de gentleman fabriqué de toutes pièces par un bienfaiteur dont il ignore l'identité durant une généreuse partie du roman. Mis bout à bout, éducation et argent – comme l'eau et l'argile – créent un gentleman de pacotille qui ne sait même pas à qui il doit ce formatage. Proie facile, il ne saurait être uniquement l'objet de Magwitch, il est donc aussi l'objet mécanique bien huilé de Miss Havisham : « [...] I only suffered in Satis House as a convenience, a sting for the greedy relations, a model with a mechanical heart to practise on when no other practice was at hand [...] » (G.E – chap. 39, p. 323). Amer de sa récente découverte, Pip aura appris aux côtés du couple Magwitch-Miss Havisham, qui emploient la manière forte, que pasticher le rôle

¹ *Op. Cit.*, p. 162.

² Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 466.

des objets a un prix. En effet, il y a laissé des plumes : sa liberté. Car il a été manipulé de part et d'autres par ces deux personnages aux intentions douteuses.

De même, les femmes chez Dickens sont bien souvent sujettes à l'instrumentalisation, régulièrement mises au service de leurs époux. Elles tombent, doucement mais sûrement, dans le rôle d'un objet de luxe qu'on s'approprie pour parader, et surtout sur lequel on exhibe sa fortune. Ces femmes-objets se font donc meubles, et Nathalie Vanfasse remarque à juste titre que « M. Dombey comme M. Merdle souhaitent que les parures de leurs épouses reflètent la position sociale qu'ils occupent. »¹ Vitrine de luxe, la poitrine de ces femmes donne à voir et prouve, à travers parures et bijoux, la richesse de l'époux. Sans toutefois aller jusqu'à faire d'Esther une devanture de bijouterie, Mr Jarndyce trouve un autre moyen de se l'approprier en lui attribuant une pléthore de surnoms. Elle est alors tour à tour « old woman », « Cobweb », « Mrs Shipton », « Mother Hubbard », « Dame Durden » ; « [...] and so many names of that sort, that [her] own name soon became quite lost among them. » (B.H – chap. 8, p. 121). Et, comme le souligne J. Hillis Miller, « to give someone a nickname is to force on him a metaphorical translation and to appropriate him especially to oneself. »² Voilà qui explique aussi que David se soit laissé appeler « Daisy » par Steerforth.

A l'instrumentalisation des personnages par les personnages succède aussi l'instrumentalisation des personnages par l'auteur. En effet Dickens leur assigne une fonction précise ne leur laissant pas le loisir de déborder des lignes qui leur sont assignées. Ainsi, et alors que Pip ou David n'ont qu'à se soucier de leur propre survie ou de leur ascension sociale, la petite Nell pousse la magnanimité à l'extrême. Instrument d'une critique sociale, Nell subit un rôle bien précis : selon Lynn Pyckett, « Nell's retreat from London and her mendicant wanderings in the countryside can be read as figuring a retreat from the cash nexus of Capitalism. »³ Utilisée de la sorte, elle se retrouve sacrifiée sur l'autel social. De même Mr Dick obtient le rôle de double de l'auteur, « sorte de Hyde intempestif de Dickens »⁴ matérialisant la duplicité du texte, comme le dit Nathalie Jaëck ; il n'est là que pour

¹ Nathalie VANFASSE, *Charles Dickens, entre normes et déviances*, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 59-60.

² J. Hillis MILLER, « *Dickens's Bleak House* », in Steven CONNOR (ed.), *Charles Dickens*, New York : Addison Wesley Longman Inc., 1996, p. 69.

³ Lynn PYCKETT, *Charles Dickens (Critical Issues)*, London : Palgrave, 2002, p. 62.

⁴ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008 ; p. 8.

matérialiser le gaspillage et l'excès au sein d'un texte qui prône un idéal de complétude. D'ailleurs, nombre de personnages secondaires ne sont là que comme détails d'un texte où ils stagnent entre deux lignes avant d'en être évacués.

Conséquence du rôle utilitaire qui leur est donné, les personnages n'étant pas eux-mêmes devenus l'objet d'un autre se mettent à envier leurs propres objets, et c'est le cas de Mme Fibbitson qui, près du feu et dépendante de la chaleur qu'il dégage, jalouse la casserole qui s'y trouve suspendue : « she seemed to think of nothing but the fire. I fancied she was jealous even of the saucepan on it [...] » (D.C – chap.5, p.87) La jalousie des hommes pour les objets n'aura cependant pas à être de mise bien longtemps. Les personnages subissant de plein fouet la révolution industrielle, ils sont suspectés d'être défectueux, comme une machine : « [I] sobbed as if there were a flaw in my own breast, and it were in danger of bursting. » (D.C – chap.10, p.166). A force de réification, David menace d'éclater, comme une des bouteilles qu'il manipule à l'usine, et qu'on aurait trop chauffée. Car l'usine est la nouvelle place attitrée de l'enfant ; c'en est fini de l'enfant unique et choyé des poèmes du dix-huitième siècle. Autrefois protégé par Mère Nature chez les romantiques, l'enfant victorien se voit violemment projeté dans une usine sombre et sans espoir, asservi par la société utilitariste du dix-neuvième. « Cet enfant sans mère, à l'allure inquiète et au parcours erratique, c'est le XIX^e siècle. » dit Mona Ozouf¹. On ne compte plus les orphelins des romans victoriens, cependant, Dickens se fait novateur au moment précis où il fait de ces orphelins des objets. L'enfant-objet se démultiplie. Ainsi Oliver Twist est « badged and ticketed », nommé selon une liste précise de patronymes qui se suivent, assignés aux enfants de l'orphelinat de manière à ce qu'ils s'accordent alphabétiquement selon ordre d'arrivée. De même les enfants de l'école de Thomas Gradgrind (H.T) sont numérotés, chapitrés depuis l'âge le plus tendre : « 'Girl number twenty' said Mr. Gradgrind » (chap. 2, p. 10). Louisa et son frère Tom sont des *produits* du royaume des faits (H.T).

A la manière dont Arcimboldo peignait ses tableaux, subtiles assemblages de choses et d'objets dont le tout forme un visage, Dickens nous propose des personnages en kit : « [...] with a small face that might have been made of walnut-shells [...] » (G.E – chap.

¹ Mona OZOUF, « Le sacre du roman – miroir d'une société bouleversée » in *Le Nouvel Observateur* spécial 19^{ème} siècle n°2250/:2251, décembre-janvier 2008, p. 104.

11, p. 87), « [...] and whiskers like the fibre of a cocoanut [...] » (B.H – chap. 27, p. 441) – presque à monter soi-même : « Mr Gusher, being a flabby gentleman with a moist surface, and eyes so much too small for his moon of a face that they seemed to have been originally made for somebody else [...] » (B.H – chap. 15, p. 238). La bouche de Wemmick est une fente de boîte aux lettres, son bras est amovible : « Miss Skiffins [...] unwound his arm again as if it were an article of dress, and with the greatest deliberation laid it on the table before her. » (D.C – chap. 38, p. 298). Facile à désassembler, il arrive que Magwitch ait à se remettre en place – « clasping himself, as if to hold himself together » (G.E – chap. 5, p. 6) – et maintenir le tout. De même le grand-père Smallweed a besoin d'être régulièrement « remonté » comme un automate et tonne « shake me up, Judy! » : « Grandfather Smallweed has been gradually sliding down in his chair since the last adjustment, and is now a bundle of clothes, with a voice in it calling for Judy. » (B.H – chap. 21, p. 346). Et quand la « machine » se grippe – « Something clicked in his throat, as if he had work in him like a clock, and was going to strike. » (G.E – chap. 3, p. 19) – il faut lui huiler les rouages, et ainsi obtenir : « [...] a large yellow man, with a fat smile, and a general appearance of having a good deal of train oil in his system. » (B.H – chap. 19, p. 304). Anny Sadrin note que le schéma, premièrement rencontré dans la Genèse, est aggravé chez Dickens qui « réduit l'homme à l'argile première »¹ qui l'immobilise, et nous fait aussi remarquer que cela évoque « la précarité de l'existence humaine »². Les humains seraient donc peut être moins résistants que les choses. Rigidifiés et s'appropriant des qualités dont par définition seuls les objets étaient capables, ils rouillent ou menacent de se briser, et meurent petit bout par petit bout : « [he] had died by inches from the ankles upward. » (G.E – chap. 31, p. 255). Plus grave encore que la réification, une autre menace s'abat sur les personnages dont les désirs ont été pervertis. Ainsi Pip, sent s'enrouler autour de lui une longue chaîne dont il ne sait si elle est de fer ou d'or, d'épines ou de fleurs. Il tentera le tout pour le tout, en continuant de croire en ses espérances, vendant son âme à Satis House contre fortune et amour. Or, « l'invasion de l'être par l'avoir n'est-elle pas déjà le prélude à la plus fatale des métamorphose : la chosification de l'âme ? »³ Et voilà

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 466.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 17.

que le lecteur se promène au fil des pages dans les dédales du désir coupable de Pip. Il est lié à ses chaînes.

Les personnages n'étant plus seuls à subir la révolution industrielle, la « chosification » atteint son point d'orgue lorsque Edmund Wilson remarque que, par la force des choses, Dickens lui-même s'est fait objet. Réifié, il trône sur les étagères de bibliothèques, sous forme de livres. Par assimilation poussée il s'est matérialisé et est devenu l'objet de son travail. Or, pour apprécier son œuvre, Wilson nous conseille vivement de faire marche arrière – « It is necessary to see him as a man in order to appreciate him as an artist – to exorcise the spell which has bewitched him into a stuffy piece of household furniture [...] »¹

Comme leur auteur, les mots sont eux-mêmes pris dans l'engrenage capitaliste et deviennent objets, placés sous le signe des échanges. Ils deviennent donc choses remplaçables et amovibles. Il arrive qu'un mot soit stigmatisé, accentué ; et ce, non plus pour le symbole dont il est porteur, mais en tant que mot, objet diégétique, simple chose qui se voit.

¹ Edmund WILSON, « *Dickens; the Two Scrooges* » in *The Wound and the Bow – Seven Studies in Literature* (1939), Athens : Ohio University Press, 1997, p. 9.

II Modalités de l'objet littéraire

L'objet diégétique est chose malléable, repris et reformé, et qui dépend du bon vouloir de son auteur. Les mots ainsi « chosifiés » s'utilisent comme des objets et abondent dans le texte. Dickens et sa passion pour les séries, les listes, les objets inventoriés ou collectionnés, fait du langage une collection de plus. L'accumulation est en effet due aux mots, fréquemment organisés en liste de mots-objets ; comme si Dickens, n'ayant pu choisir, les avait « enfilés » les uns à la suite des autres comme des perles sur le fil diégétique. La chose est aussi bien dite que touchée, ce qui la rend présente en somme, les personnages s'adonnent alors, et selon Catherine Lanone, « à la jouissance exaltée de la grandiloquence et aux vertiges de la logorrhée »¹.

Mots-objets

La matérialité du signe instaure la primauté du visuel. Le mot est avant tout quelque chose de visible, qui s'appréhende grâce à l'œil et qui joue de son apparence ; n'étant plus porteur de signification, il faut alors se focaliser sur sa représentation physique. Après mise au point, il est transformé en une chose qui se voit mais qui ne signifie pas encore. Et certains personnages, à l'instar de Krook qui est illettré, prouvent que le mot peut très bien rester un assemblage de signes graphiques au travers desquels on ne « voit » rien. Néanmoins, fascinés par l'apparence du mot écrit, les personnages savent apprécier le tactile du mot, le sensuel de la lettre, tout autant que Michael Hollington qui met en avant cette « quintessential thick materiality »². L'émerveillement suscité par la découverte de l'alphabet donne la part belle aux lettres qui le composent et l'animent de leurs rondeur et bonhomie :

¹ Catherine LANONE, « *“Books”, “cooks”, et “rooks” : le goût de l'autobiographie dans David Copperfield* » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1996, p. 76.

² Michael HOLLINGTON, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition – CNED, 1996, p. 120.

« I can faintly remember learning the alphabet at her knee. To this day, when I look upon the fat black letters in the primer, the puzzling novelty of their shapes, and the easy goo-nature of O and Q and S, seem to present themselves again before me as they used to do. »

(D.C – chap. 4, p. 64)

Les lettres viennent à la rencontre du personnage et, selon John P. McGowan, cessent d'être de simples signes arbitraires¹. En effet, David ne prend en compte que leur apparence physique, comme si formes et couleurs étaient de précieux indices quant à leur signification potentielle. La lettre devient alors pur objet, ce qui permet à Bidy d'offrir à Pip « a large old English D » – afin qu'il puisse apprendre à le dessiner – « [...] which [Pip] supposed, until she told [him] what it was, to be a design for a buckle. » (G.E – chap. 10, p. 74).

Le mot n'est plus porteur de signification, il faut le prendre au « pied de la lettre », essence d'un symbole. C'est le cas du « T » dessiné par Mrs Joe et qui représente en fait un marteau, et donc par extension Orlick, employé à la forge de Joe. La lettre n'est plus donnée pour ce qu'elle est, ce « T » n'a finalement plus grand-chose à voir avec le T d'origine, et il devient marteau par sa forme spécifique. Et ce symbole du marteau n'est qu'un début puisque ce n'est pas tout à fait ce que le « T » représente ; le marteau caractérise la violence du personnage. Le signifié (final) est Orlick : d'une simple lettre on en vient à identifier un personnage. Selon Laurent Bury, ce n'est plus une lettre « mais un idéogramme »², elle n'a en effet aucune équivalence sonore mais possède bien un système proche du rébus et « signifie par métonymie l'individu qui [...] manipule [le marteau] quotidiennement »³ : « Orlick, without a doubt! She has lost his name, and could only signify him by his hammer. » (G.E – chap.16, p.124). Le langage apparaît ici comme « incarnation » matérielle dans l'écriture. En effet, c'est Mrs Joe qui invente ce langage idéogrammatique pour pouvoir se faire comprendre, elle crée via le langage un « objet » utilitaire, une lettre-objet : « Again and again and again, my sister had traced upon the slate, a character that looks like a curious T [...] » ; Pip cherche : « I had in vain tried everything producible that began with a T, from tar to toast and tub. », et trouve

¹ John P. MCGOWAN, « David Copperfield: *The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 151.

² Laurent BURY, « « Portable property » : prestige des choses dans *Great Expectations* » in Jean-Pierre NAUGRETTE, *Great expectations – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1999, p. 70.

³ *Ibid.*

: « At length it had come into my head that the sign looked like a hammer. » (G.E – chap.16, p.123). Cette matérialité de la lettre en fait un objet concret, appréhendé en tant que tel, presque comme n'importe quel autre objet malléable.

Le mot, qui pourtant est l'enveloppe transparente à travers laquelle on aperçoit l'objet qu'il représente, comme une première étape nécessaire vers l'objet en question, devient ce même objet sans que l'on n'ait plus recours au substitut qu'est le mot. Pour ce faire, Dickens use alors de plusieurs stratégies. Il répète et nous ressert indéfiniment ce même mot pour en accentuer sa prégnance, et c'est ainsi que la lime et les fers du forçat sont mis en lumière dans *Great expectations*, tant et si bien que le narrateur enfant finit par en faire des cauchemars. Lime et fers le hantent comme ils prennent possession du texte pour presque le hanter à son tour tant ils sont récurrents. On assiste donc au désarroi du jeune Pip devant des objets qui viennent le défier. La lime et les fers de Magwitch l'obsèdent tant et si bien qu'ensuite il ne verra plus des « rows » de soldats mais bien des « files » (littéralement des « limes », le contraste, nettement moins frappant en français, est clair dans la langue originale de l'œuvre) : « The apparition of a file of soldiers ringing down the butt-ends of their loaded muskets on our door-step [...] » (G.E – chap. 5, p.30). Le mot n'est pas choisi au hasard puisque Pip, rongé de culpabilité d'avoir volé la lime dans la forge de Joe, appréhende qu'ils viennent le chercher. Ces mots-objets sont bien plus objets que mots, et malgré cela, restent purs objets diégétiques. Il n'y a pas d'objets à proprement dit dans un texte littéraire, et Mallarmé avait coutume de dire que sinon les « pages se refermeraient mal ». Nos mots-objets restent donc des objets textuels. Pour en accentuer certains plus que d'autres l'auteur a recours à l'italique, et, sans nous étonner, c'est la lime qui en ressort : « And he stirred and tasted it : not with a spoon that was brought to him, but *with a file* » (G.E – chap.10, p.77). D'après J.P Saïdah¹, Le recours au procédé de la mise en italique du mot fait qu'il est privé de son statut de signe qui informe, il a pour valeur sa spécificité visuelle, ou, toujours selon J.P Saïdah, son poids phonique ; il accède au statut d'objet du discours. Présenté à contre-emploi, sa mise en abîme renforce sa condition de mot-objet.

¹ J.P SAÏDAH, « *la canne, la pantoufle et le parapluie* » in Roger NAVARRI (ed.) *Ecritures de l'objet* (collection Modernités), Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

Le texte regorge de cette trouvaille d'une ingéniosité aussi bien matérielle que littéraire, les mots-objets prolifèrent donc, entre mots et objets. Dès lors, ils sont palpables, malléables, on peut même les essayer, les choisir ou les modifier : « Recommendation is not the word, Mr. Pip. Try another. » (G.E – chap.18, p.140). On peut trouver nécessaire un certain temps d'adaptation, comme David qui, recevant une épître, a un réel besoin de se familiariser avec l'objet avant même d'oser aller au devant des mots qu'il trouvera à l'intérieur : « [...] in such a nervous state that I was fain to lay the letter down on my breakfast-table, and familiarise myself with the outside of it a little, before I could resolve to break the seal. » (D.C – chap. 25, p. 372). Ainsi matérialisé, le mot « s'essaie » ou s'apprivoise, se laisse toucher du bout de la lettre. D'ailleurs ils sont aussi bien touchés, avalés ou même crachés : « [...] not speaking but pouring out the words [...] » (O.T – chap.16, livre 1, p.133). Les mots étant appréhendés tels de véritables objets, David acquiert la possibilité de se vautrer dedans : « I wallow in words. » (D.C – chap. 43, p. 632). Les personnages donnent l'impression de jouer avec les mots, d'en avoir aussi bien plein les pages que plein les poches. Le texte fait de ses mots de véritables trésors, qui permettent plusieurs expériences aux personnages, que ce soit pour les lire ou les toucher. David, dont les mots de ses leçons lui échappent, matérialise les mots et a l'impression qu'ils prennent forme pour sortir des pages où ils se trouvaient : « [...] slipping off, not one by one, or line by line, but by the entire page. I tried to lay hold of them; but they seemed, if I may express it, to have put skates on, and to skim away from me with a smoothness there was no checking. » (D.C – chap. 4, p. 68). On conçoit aisément qu'un enfant puisse avoir l'impression que l'énoncé de ses leçons lui échappe, mais la magie dickensienne intervient au moment où les mots s'enfuient littéralement des pages et que les pages se libèrent des livres pour enfile des patins et glisser sur le plancher... Les mots ainsi « chosifiés » s'utilisent comme de simples objets, et c'est la nourrice de David Copperfield qui en est l'instauratrice. David, enfant, est enfermé dans sa chambre et n'a plus que l'alternative du trou de la serrure pour communiquer avec l'extérieur, vient alors Peggotty qui lui glisse (littéralement) des mots dans cette même serrure. D'ailleurs, lorsque David pose sa bouche contre la porte plutôt que son oreille, il avale (toujours littéralement) les mots que Peggotty lui offre :

« I was obliged to get her repeat it, for she spoke it the first time quite down my throat, in consequence of my having forgotten to

take my mouth away from the keyhole and put my ear there; and though her words tickled me a good deal, I didn't hear them. »
(D.C – chap. 4, p. 71)

Ce sont bien plus que de simples mots que Peggotty souffle à travers la serrure. En effet, ils possèdent la matérialité de n'importe quel autre objet mais ont aussi l'avantage de représenter autre chose. Bien que David prenne les mots que Peggotty lui apporte en les considérant comme chose solide, il n'en oublie pas pour autant qu'ils sont là avant tout pour signifier et renvoient à une autre réalité. Avant de pouvoir être touchés, voire avalés, ils sont d'abord dits ; car Peggotty a en effet la nécessité de lui transmettre une information. Ils ont donc la double fonction d'être dits et donnés, à la fois signifiés malléables et signifiants.

La voix, qui porte les mots, se matérialise donc elle aussi et va jusqu'à porter des lunettes : « [...] demonstrative, loud, hard tone [...] as if it had a sort of spectacles on too [...] » (B.H – chap. 8, p. 125). Le son se fait matériau épais – « thick crowd of sounds » (B.H – chap. 58, p. 892), ou ferreux – « Babel of iron sounds » (B.H – chap. 63, p. 952). Et les personnages acquièrent le pouvoir de rire par syllabe – « The otherwise immovable Miss Murdstone laughed contemptuously in one short syllable. » (D.C – chap. 38, p. 558) – point trop n'en faut. Une seule syllabe, oui, mais qui se trouve être un condensé de moqueries, d'ironie voire de malveillance. Du « tout en un » en somme. Bien loin de la syllabe sèche de Miss Murdstone, Mr Bagnet se retrouve sous un flot torrentiel de mots liquéfiés :

« So Mr Tulkinghorn, putting on his spectacles, sits down and writes the undertaking; which he slowly reads and explains to Bagnet, who has all this time been staring at the ceiling, and who puts his hand on his bald head again, under this new verbal shower-bath [...] »
(B.H – chap. 34, p. 553)

Parfois il arrive aussi aux personnages de perdre le contrôle de leurs mots devenus belliqueux ou durs à mettre en bouche : « '[...] The words are not quite under my command, in the manner of pronouncing them.' » (B.H – chap. 58, p. 894) ; les mots s'émancipent. Lourds, ils savent aussi se faire plus douloureux encore que les coups. Pip se retrouve sonné sous le poids des mots d'Herbert qui se demande ce qu'il a bien pu faire – « '[...] Did I hurt you?' » – et

Pip de nous éclairer : « I had started, but not under his touch. His words had given me a start. » (G.E – chap. 50, p. 405). Pourtant les mots sont aussi garants d'un partage, à la manière de quelque chose qui s'offre (ou se monnaie, comme dans *Oliver Twist* : « Add five pounds to the sum you have named [...] and I'll tell you all I know [...] » ; O.T – chap.1, livre 3, p.310). Un partage donc, auquel le texte nous fait prendre part ; et nous voilà face à des mots parfois tellement improbables qu'on ne saurait les prendre pour autre chose que de véritables objets textuels. Anny Sadrin parle de Dickens comme d'un « [...] homme "divers et ondoyant", aimant les mots, leurs polices, leurs malices et leurs milices [...] »¹. Elle souligne, à travers David, « Peggotty's militia of words » (D.C – chap. 3, p. 54). En effet, « Mawther » et autre « azackly » sont venus renforcer les rangs des mots réguliers ; et c'est souvent le cas des mots que le texte met dans la bouche de Mr Peggotty, et que David déchiffre. Quand Peggotty parle de « bachelidore » immédiatement David corrige « 'A bachelor!' » (*Ibid.*, p. 45). Commence alors un jeu avec les mots auquel David se plie avec le sourire, car il voit au-delà des mots mal dits, ou erronés, et en saisit toute la portée et le sens, pour nous les livrer : « 'Like two young mavishes', Mr Peggotty said. I knew this meant, in our local dialect, like two young thrushes, and received it as a compliment. » (*Ibid.*, p. 49). Le mot se partage donc même dans son inexactitude.

John P. McGowan s'intéresse à ce que l'imagination ajoute à la description. En effet, la magie des mots sert à représenter autrement. Si le réel se construit par le langage, John P. McGowan insiste sur la différence entre réel et fantaisie : « [...] fancy focuses on the difference between the world of objects and a linguistic world, thus emphasizing what imagination adds when it undertakes to describe the world "out there" [...] »². La magie des mots c'est donc aussi de donner une valeur ajoutée à ceux de Pip qui, en décrivant la tombe familiale, enrichit considérablement les faits bruts en les détournant à l'aide d'une imagination fertile. Eloignant notre regard d'une tombe rigide et sans perspective, il nous mène ainsi à une autre vision des choses : « As I never saw my father or my mother [...] my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived from their tombstones. » Et de poursuivre :

¹ Préface d'Anny SADRIN, in Jean-Pierre NAUGRETTE, *David Copperfield – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1996, p. 5.

² John P. MCGOWAN, « *David Copperfield: The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 145.

« The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man, with curly hair. » Des gravures tombales il s'extrait un père, ou du moins son image ; et il en va de même pour la figure maternelle : « From the character and turn of the inscription, "Also Georgiana Wife of the Above", I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. » (G.E – chap. 1, p. 3). La calligraphie laissant libre cours à des merveilles de fantaisie, Pip s'autorise une interprétation très littérale du texte tombal. Pour Pip, le visuel des inscriptions est autant d'indices fiables quant à ce qu'auraient dû être ses parents de leur vivant, et la mise en mots de ses impressions tel qu'il le fait nous conduit à un monde textuel bien plus riche et qui transcende celui que nous connaissons.

Enfin, les mots sont aussi le fondement sur lequel repose l'identité des personnages ; objets de mots. D'ailleurs Pip naît littéralement d'un assemblage de lettres : « My father's family name being Pirrip, and my christian name Philip [...] I called myself Pip, and came to be called Pip. », voire d'un assemblage de sons : « [...] my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. » (G.E – chap. 1, p. 3). Les petits « pépins » sachant se ramifier, on en trouve un autre transplanté dans *Bleak House* : « Peepy (so self-named) was the unfortunate child who had fallen down-stairs [...] » (B.H – chap. 4, p. 54). Pour Anny Sadrin, Pip accouche oralement de lui-même et « par le verbe se fait chair »¹, l'être passe donc aussi par le dire – avant l'avoir. Par le mot donc. Car Pip crée son identité à partir d'un sobriquet devenu nom usuel et trouvant sa source dans une difficulté de prononciation. A ce propos, Christopher D. Morris désavoue l'idée d'un engendrement complet de Pip par lui-même et à partir de rien, lui préférant celle de sa malhonnêteté quant à son autodénomination. Selon Morris cet acte n'est absolument pas libre puisque partant d'une préexistence, des nom et prénom qui lui ont été donnés au départ : « Rightly considered, then, Pip's action is a trope, a syncope, a substitution of one group of signifiers for another through the omission of mediate letters. »² Personnage de papier, Esther Summerson, elle aussi, trouve ses origines dans le langage. Dès lors, elle est et reste ce qu'elle s'accorde à dire d'elle-même, ou ce que les autres en disent. Cantonnée à ses chapitres, à ses mots, elle nous sert une vision très

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 193.

² Christopher D. MORRIS, « *The Bad Faith of Pip's Bad Faith: Deconstructing Great Expectations* » in Steven CONNOR (ed.), *Charles Dickens*, New York : Addison Wesley Longman Inc., 1996, p. 79.

réduite de ce qu'elle pourrait être : « I have a great deal of difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I'm not clever. » (B.H – chap. 3, p. 27). Voilà qui ne nous aide pas.

Le recours à l'onomastique vient donc à notre rescousse et nous en dit bien plus long sur ce qu'on peut attendre des personnages. A l'intérieur de *Bleak House* les noms des personnages sont ouvertement métaphoriques (Dedlock, Smallweed ou Summerson, pour ne citer qu'eux) et correspondent à l'essence de ce qu'ils nomment, nous dit J. Hillis Miller, « [the] metaphors in their names reveal the fact that [...] [they] exist only in language. »¹ Car le mot, est aussi une représentation de tout ce qui est signifié et imaginé à travers et par lui, les noms et prénoms des personnages sont donc de véritables cartes d'identité. Alliés à la physionomie et à l'hérédité, ils forment tous trois les aspects signifiants d'un dessin donné, selon M. Hollington, et auquel le personnage n'échappe pas. De ce fait, le nom onomastique « indicates a degree of "play" or elasticity in the relation between name and fate »². Tout ceci forme une relation particulière entre un prénom et celui qui le porte, on imagine alors l'idée d'un dictionnaire des noms de personnages et dont les définitions de ce qu'ils sont seraient données en fonction du nom qui leur est attribué. Noms et prénoms sont de simples enveloppes transparentes ; ces désignateurs réfiabiles, ayant une simple fonction référentielle, sans signification, voient leur statut se modifier par ce qu'en fait Dickens qui fait ressortir leur signification : on passe alors d'un signifiant vide à quelque chose de plein, et qui regorge de signification. David n'a alors aucun mal à imaginer ce que sont ses camarades rien qu'en voyant leur nom gravés sur une porte. Le nom et la façon dont il a été gravé trahissent l'enfant qui le porte. Exactement comme Pip s'imaginait ses parents depuis leurs inscriptions tombales, David conclut que, parce qu'il l'écrit de manière profonde et de nombreuses fois, Steerforth doit avoir une voix qui porte et une forte personnalité. Il va même jusqu'à planifier la façon dont se comporteront ces enfants avec lui en arrivant à la pension : « Tommy Traddles, [...] would [...] pretend to be dreadfully frightened of me » (D.C – chap.5, p.91). Il imagine déjà l'un d'entre eux chanter, sans même l'avoir jamais vu. Signifié et signifiant ne forment plus qu'une seule et même chose, un personnage. Noms et hommes se confondent, le mot qui représente le personnage devient

¹ J. Hillis MILLER, « Interpretation in Bleak House » in Jeremy TAMBLING (ed.), *Bleak House* (Contemporary Critical Essays), New York : St. Martin's Press, Inc., 1998, p. 40.

² Michael HOLLINGTON, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition – CNED, 1996, p. 73.

ce même personnage. Ce qui vaut pour les personnages vaut aussi pour les choses, puisque la logique veut que rien ne soit l'apanage de l'homme, et que tout soit rendu possible pour les objets aussi. Les noms conférés aux choses obtiennent alors autant d'importance que les choses elles-mêmes, et révèlent ce qu'elles sont vraiment. Ainsi le manoir de Miss Havisham est nommé Satis House, « which is Greek, or Latin, or Hebrew, or all three – or all one to me – for "enough" » (G.E – chap.8, p.56). Satis House, rien que par son nom, transpire le trop plein. Et en y pénétrant Pip va effectivement y découvrir l'abondance, le surplus, car la surcharge est de mise dans cette demeure gothique. Elle regorge en effet d'objets et de victuailles diverses et variées, et ce, jusqu'à outrance. De plus, objet et personnage sont parfois appelés à porter le même nom, et cette homonymie entraîne une confusion entre l'homme et la chose, thème récurrent de l'œuvre. Mr Dick et son tabouret sont donc pareillement nommés : « He always sat in a particular corner, on a particular stool, which was called 'Dick', after him; here he would sit [...] » (D.C – chap. 17, p.262). Et parce qu'ils ont le même référent il est d'autant plus délicat de démêler le protagoniste de son objet.

Le langage, et donc les mots, jouent un rôle éminent dans l'œuvre, et ce, qu'ils soient purement littéraires ou objets véritables, diégétiques ou chose tangible. D'ailleurs, comme ses objets, le personnage est fait de lettres et de mots. Le langage est aussi ce qui permet à l'auteur les plus beaux excès, à l'instar de ses listes et autres kyrielles qui viennent renforcer l'idée que l'accumulation passe avant tout par les mots.

Collections, listes et séries

La collection participe de la saturation de l'espace à ce détail près qu'elle a le mérite d'être tout en ordonnance. L'objet soustrait à son usage et inséré au sein d'une collection est bien moins valorisé pour son utilité que pour sa subjectivité. Selon Jean Baudrillard l'objet a ainsi deux fonctions, « l'une qui est d'être pratiqué, l'autre qui est d'être possédé. »¹ L'objet de collection est donc un « objet pur » et qui se prête au regard ; il est choisi et assemblé à ses pairs, participant ainsi à l'accumulation. Ainsi, Krook entasse bon nombre

¹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 121.

de bouteilles dans son magasin, ce qui nous laisse penser que ce qu'il y achète n'est finalement jamais revendu – « Everything seemed to be bought, and nothing to be sold there. » (B.H – chap. 5, p. 67) : « In all parts of the window, were quantities of dirty bottles: blacking bottles, medicines bottles, ginger-beer and soda-water bottles, pickle bottles, wine bottles, ink bottles [...] » (*Ibid.*) Les bouteilles restent donc en vitrine, inutilisées mais faisant partie d'un tout et satisfaisant le plaisir (ou du moins la curiosité) des yeux. Collectionnées, ces bouteilles ont perdu leur fonction première : être attribuées à la vente, et Krook le reconnaît : « [...] all's fish that comes to my net. And I can't abear to part with anything I once lay hold of [...] ». L'objet est d'ailleurs devenu sacré, plus question de récurer ni de dégraisser, ou même d'épousseter, et encore moins de réparer ; il s'agit de laisser l'objet en l'état, de le frôler le moins possible : il n'appelle pas le contact, il est là pour être vu.

Il en va de même des curieux objets de Jaggars, rassemblés pour ce qu'ils représentent, pour leur essence pure : « [...] there were some odd objects about, that I should not have expected to see – such as an old rusty pistol, a sword in a scabbard, several strange-looking boxes and packages, and two dreadful casts on a shelf [...] » (G.E – chap. 20, p. 164). Pour André Topia le bureau de Jaggars se fait vitrine : « une espèce de magasin qui met fièrement en vitrine les échantillons des affaires criminelles traitées [...] »¹. Cette collection étrange d'objets, symboles de jugements passés, assoit la logique dominante célébrée par Jaggars ; ses possessions sont intouchables, il en est seul maître et en assure la sécurité. Il n'hésite donc pas à faire savoir à qui veut l'entendre qu'aucun verrou n'est scellé : « "he never lets a door or window be fastened at night." "Is he ever robbed?" "That's it!" returned Wemmick. "He says, and gives it out publicly, 'I want to see the man who'll rob me'. [...]" » (G.E – chap. 25, p. 205). Jaggars a la mainmise sur une foule d'objets qui le placent hiérarchiquement au dessus de ses congénères, « with an air of authority not to be disputed » (G.E – chap. 18, p. 136). D'ailleurs, Jaggars est le seul à être « bien dans ses bottes » : « [...] poising and swaying himself on his well-polished boots [...] » (G.E – chap. 51, p. 409, ce qui n'est pas anecdotique du tout, car les autres bottes de l'œuvre dickensienne sont bien moins reluisantes et rares sont les personnages à l'aise dans leurs vêtements. Les bottes de Pip sont communes et peu onéreuses, celles de Bidy gagneraient à être

¹ André TOPIA, « La trace de l'embrayage : de Dickens à Joyce » in Marie-Christine LEMARDELEY, André TOPIA (ed.s), *L'empreinte des choses*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 87.

rapiécées, celles de David Copperfield sont trop étroites et le serrent, et Miss Havisham, quant à elle, ne porte qu'une chaussure, se condamnant à boitiller. Bien loin de ces tracas matériels, Mr Jarndyce s'adonne à sa passion pour le rangement et la collection : « [...] Mr Jarndyce called me into a small room next his bedchamber, and in part quite a little library of books and papers, and in part quite a little museum of his boots and shoes, and hat-boxes. » (B.H – chap. 8, p. 117). Véritable exposition, sa rétention d'objets rend compte du multiple par un étalage du délire d'objet. Le nombre fait la force.

Car la collection d'objets est synonyme de confort ; voire de réconfort, dans certains cas. Une fois Emily disparue seuls ses objets restent, et Mr Peggotty les inscrit dans une collection d'où il les soustrait à leur fonction : « I couldn't see one of 'em rough used for a purpose – not fur the whole wureld. » (D.C – chap. 31, p. 457), la chambre d'Emily se fait alors musée, véritable lieu saint lui étant dédié et où ses objets font acte de présence pour combler son départ. Mrs Steerforth, endeuillée par la perte de son fils, se réfugie elle aussi dans la chambre qu'il occupait pour être ainsi entourée d'objets qui la ramèneront toujours à lui :

« She was in his room; not in her own. I felt, of course, that she had taken to occupy it, in remembrance of him; and that the many tokens of his old sports and accomplishments, by which she was surrounded, remained there, just as he had left them, for the same reason. » (D.C – chap. 56, p. 803)

Se faisant, elle s'approprié une myriade d'objets autrefois accumulés par Steerforth et réitère le processus – déjà objets de collection, ils se retrouvent collectionnés une deuxième fois, seul le motif change. Autre collection remarquable, celle des d'oiseaux de Miss Flite est impressionnante, tant par sa nature que par son imposante composition : pas moins de vingt-six volatiles au total.

« 'hope, Joy, Youth, Peace, Rest, Life, Dust, Ashes, Waste, Want, Ruin, Despair, Madness, Death, Cunning, Folly, Words, Wigs, Rags, Sheepskin, Plunder, Precedent, Jargon, Gammon, and Spinach. That's the whole collection' [...] »
(B.H – chap. 14, p. 235)

Auxquels viendront s'ajouter deux autres, Wards et Jarndyce, quelques quarante-sept chapitres plus tard. Véritables cassandres allégoriques, ils imagent et annoncent les augures peu favorables du procès « Jarndyce and Jarndyce », ainsi que ce qu'il en coûtera, ou encore ce qui compose la tant décriée Cour de la Chancellerie. Pris

dans l'engrenage de la collection, ses compagnons d'infortune ne sont jamais nommés individuellement par Miss Flite. Et lorsqu'elle raconte à Esther avoir étendu sa collection, nommant ainsi les deux petits nouveaux – « '[...] I have added to my collection of birds. [...] Two more. I call them the Wards in Jarndyce. They are caged up with all the others. » (B.H – chap. 60, p. 922) – elle se retrouve face à l'obligation de parcourir la liste des noms de tous les autres, « running over the names of her birds » (*Ibid.*). Sériels, ils se réclament les uns les autres, l'un entraînant le suivant dans une suite indissociable, et sont nommés sans omission possible. C'est d'ailleurs bien là leur plus grand intérêt, car c'est ensemble qu'ils font sens. Collection « vivante », ces oiseaux sont promis à une libération sujette à caution, « on the day of judgement ». Et autant dire que l'attente est longue : « Their lives, poor silly things, are so short in comparison with Chancery proceedings, that, one by one, the whole collection has died over and over again. » (B.H – chap. 5, p. 74). A l'image du phénix dont elle a la longévité légendaire, la collection renaît toujours de ses cendres, et ouvre ses portes à de nouveaux captifs venus remplacer les trépassés et voués eux aussi à l'attente d'un jugement. Or, « The court of Chancery, like all dignified bodies, is never in a hurry [...] »¹. Le premier chapitre prévient même que les chevaux de bois ont plusieurs fois eu le temps de se transformer en véritable équidés, sans pour autant que le jugement soit passé : « The little plaintiff or defendant, who was promised a new rocking-horse when Jarndyce and Jarndyce should be settled, has grown up, possessed himself of a real horse, and trotted away into the other world. » (B.H – chap. 1, p. 16). Si les chevaux de bois ont eu le temps de se faire chair puis poussière, les oiseaux de Miss Flite ont, eux, bien le temps de finir empaillés, réifiant ainsi définitivement la collection. A moins que l'auspice leur soit favorable, sait on jamais. En attendant ils se font objets d'une passion, objets de l'accumulation ; et, plus que nuls autres, objets de séquestration. Car contrairement à la ribambelle d'objets collectionnés dans l'œuvre à l'instar des bouteilles de Krook, qu'ils côtoient, ces oiseaux là seraient à même d'apprécier la liberté que Miss Flite leur a ôtée. C'est dire s'ils prouvent l'asservissement de l'objet de collection.

En effet, l'objet collectionné, ce « bel objet » comme dit Baudrillard, est pour son propriétaire « [...] une régression vers le

¹ A.E DYSON (ed.), *Dickens' Bleak House – A Casebook* (1969), Nashville : Aurora Publishers Inc., 1970, p. 43.

stade anal, qui se traduit par des conduites d'accumulation, d'ordre, de rétention agressive, etc. »¹, et tire son charme de sa claustration. C'est soi qu'on garde et qu'on surveille. Car, toujours selon Jean Baudrillard, l'objet de collection est l'équivalent narcissique du moi, qui se doit d'être jalousement gardé et qu'il ne faut surtout pas perdre, sous peine de castration. « On ne prête pas son phallus, voilà le fond de l'affaire. »² En toute logique les objets sont alors cloisonnés, séquestrés, retirés à la convoitise d'autrui, en somme. « [E]verything that can have a lock has got one » (B.H – chap. 10, p. 159). Plus que jamais l'enfermement est protecteur, pour l'enfermé comme l'« enfermeur ». Régulièrement mis sous clefs, pour les crimes qu'il a commis, Magwitch se compare donc à un objet de valeur et qu'il faut confiner pour sa sécurité (contrairement au bagnard, qu'il faut cloîtrer pour la sécurité des autres) : « I've been locked up, as much as a silver tea-kettle. » (G.E – chap. 42, p. 346), se réclamant ainsi d'une certaine préciosité. Mais on peut effectivement voir le prisonnier comme un être « mis de côté » pour un temps donné ; et Magwitch ressortira de son exil amendé et valorisé, ayant fait fortune entre temps. L'objet enfermé est aussi celui que l'on soustrait au temps, pour ne le ressortir qu'à l'occasion. Chez les Gargery Noël est prétexte à rehausser leur intérieur : « Mrs Joe put clean white curtains up [...] », à dévoiler des objets d'ordinaire cachés, littéralement mis entre parenthèses : « [...] uncovered the little state parlour across the passage, which was never uncovered at any other time, but passes the rest of the year in a cool haze of silver paper [...] », dévoilée, elle aussi, la collection de bibelots – « white crockery poodles on the mantelshelf » – qui passe sinon l'année couverte ; de même, les vêtements de fêtes sortent de leur placard et retrouvent une nouvelle jeunesse (G.E – chap. 4, p. 22-3). L'objet tombé en désuétude, admiré mais plus utilisé, sort de sa collection l'espace d'un instant, pour être refunctionalisé avant de se voir enfermé, couvert et mis de côté à nouveau.

Certains objets sont confinés à un espace donné pour des raisons purement pratiques : il faut pouvoir les déplacer. Porte-monnaie, sacs, malles et valises se dévouent alors, grands princes, au transport d'objets en tous genres. Miss Murdstone mise sur la roideur et utilise des malles hermétiques au possible, « never seen open or known to be left unlocked [...] » (D.C – chap. 4, p. 59), s'assurant de l'« étanchéité » de sa collection ; personne n'y peut glisser un doigt,

¹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 123.

² *Ibid.*, p. 139.

rien n'en sort. Pour Miss Mowcher, c'est une autre histoire. Elle apparaît comme de nulle part, et bien souvent sous un parapluie trop grand, comme transportée, en lévitation, par la pluie et au gré des vents. Si David la compare à une pie c'est bien qu'elle a la main sur tout ce qui brille, et pour transporter ses trésors elle possède un sac comme seule Mary Poppins en a eu après elle :

« She had by this time drawn the chair to her side, and was busily engaged in producing from the bag (plunging in her short arm to the shoulder, at every dive) a number of small bottles, sponges, combs, brushes, bits of flannel, little pair of curling irons, and other instruments, which she tumbled in a heap upon the chair. »

(D.C – chap. 22, p. 336)

On en serait déçu tant on s'attendait presque à ce qu'elle extirpe de son sac une immense lampe et autres meubles du genre. Reste que ce sac « à malices » est digne des plus belles collections d'objets de l'œuvre, farfêlu à souhait. A l'opposé, Wemmick n'a nul besoin de valise, pour lui la collection se porte près du corps : « "these are all gifts of that kind. One brings another [...] I always take 'em. They're curiosities [...] they're property and portable [...]" » (G.E – chap. 24, p. 201), ses bijoux ne le quittent donc sous aucun prétexte. Par ailleurs, certains personnages se targuent du pouvoir d'enfermer ce qui leur appartient, de le soustraire ainsi même au regard, ou la connaissance, de possibles badauds : « His satisfaction in which happy imposition on us, and in having preserved the impenetrable secret of the box [...] » (D.C – chap. 21, p. 317). L'objet phare se trouve donc être la clef, qui permet le verrouillage des biens, voire des vivres ; et qui devient objet de toutes les convoitises : « You want to keep the keys yourself, and give out all the things, I suppose? » (D.C – chap. 8, p. 125). Et c'est une grande fierté, pour celui qui en détient les clefs, d'être maître d'une foule de trésors scellés : « [...] trying to remember the contents of each little store-room drawer, and cupboard [...] making notes on a slate about jams, and pickles, and preserve, and bottle, and glass, and china, and a great many other things [...] » (B.H – chap. 8, p. 115). Tout naturellement, Esther, qui règne sur les portes et placards, vivres et objets de la maison, bichonne ses clefs : « I rang my housekeeping keys and gave them a kiss [...] » (B.H – chap. 44, p. 692). Mr Tulkinghorn préfère quant à lui dissimuler les siennes – « [...] no key is visible. » (B.H – chap. 10, p. 159), sans doute de peur qu'elles mènent au loquet et à ce qu'il verrouille.

La collection est une affaire d'objet, là où l'inventaire est une affaire de mots. Car, si le visuel n'est pas une fenêtre sur la signification du mot, l'écrit garantit quant à lui un accès direct à l'objet. Il est donc l'allié non négligeable du collectionneur qui voudrait mettre en mots sa pléthore d'objets, car, pour ne rien perdre il faut nécessairement savoir ce que l'on a accumulé. C'est cela même qui aide Esther à garder le contrôle, à gérer ses objets et à en assurer l'intendance – « making notes on a slate » ; concis, l'inventaire permet d'un regard l'accès à toute la possession. L'inventaire est indispensable aussi à la grand-tante de Mr Wopsle, elle qui n'a pas idée de ce qui compose son petit magasin, de ses stocks ou encore de la valeur des biens qui y sont mis en vente. Heureusement pour elle, Bidy veille : « [...] there was a little greasy memorandum-book kept in a drawer, which served as a Catalogue of Prices, and by this oracle Bidy arranged all the shop transactions. » (G.E – chap. 7, p. 45). Infaillible, divin, le catalogue est régulateur d'un flot d'objets et évite la noyade symbolique à son détenteur. A travers l'inventaire c'est la liste qui apparaît être le point de mire. C'est d'ailleurs très régulièrement que les objets dickensiens se retrouvent listés, qu'il s'agisse de décrire la place d'un marché, les bords de la Tamise, ou l'intérieur des maisons, pour ne citer qu'eux ; tout est sujet à l'excès et à la liste. Dans son introduction François Rouget se réfère à Madeline Jeay qui note que « dès le douzième siècle et jusqu'au seizième, une pratique systématique de la liste – de la nomination des objets – a été précisément un des modes d'articulation du faire poétique. »¹ En poète des objets, Dickens n'hésite pas à faire s'étaler ses longues listes sur nombre de lignes, les fondant dans le texte :

« [...] Mr Snagsby has dealt in all sorts of blank forms of legal process; in skins and rolls of parchment; in paper – foolscap, brief, draft, brown, white, whitey-brown, and blotting; in stamps; in office-quills, pens, ink, India-rubber, pounce, pins, pencils, sealing-wax, and wafers; in red tape, and green ferret; in pocket-books, almanacks, diaries, and law lists; in string boxes, rulers, inkstands – glass and leaden, penknives, scissors, bodkins, and other small office-cutlery; in short, in articles too numerous to mention [...] »
(B.H – chap. 10, p. 154)

¹ François ROUGET, John STOUT (ed.s), *Poétiques de l'objet – L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au XXème siècle*, Actes du colloque international de Queen's University (mai 1999), Paris : Editions Champion, 2001, p. 11.

C'est à en s'en couper le souffle : trente-quatre objets, au coude à coude, dans une seule phrase. Pareillement, Esther qui raconte sa découverte de Chesney Wold et de ses « garden, terrace, green slopes, water, old oaks, fern, moss, wood » n'inventorie pas moins de dix arbres fruitiers sur le chemin de sa description – « vegetable treasury » (B.H – chap. 18, p. 287-8). Le compte rendu de l'intérieur de la famille Jellyby passe lui aussi par la liste ; bouteilles, lettres, couverts et couvercles de casseroles, bottes et chaussures, repose-pieds, brosses, pain, livres beurrés, têtes et queues de crevettes, sets de table, gants, parapluies... La liste n'est pas exhaustive. Selon André Topia l'énumération par laquelle nous est livré le mobilier n'a rien à envier à un inventaire d'huissier¹. Le lecteur se fait un tantinet voyeur, en ce que la liste lui offre un coup d'œil méthodique et qui ne perd rien de l'intérieur pourtant privé des personnages. Tout est passé au crible, la liste ciblant ce qu'elle nomme avec finesse.

Premiers concernés, les personnages eux-mêmes, et en particulier ceux qui ont connu et subi le manque d'objet, se délectent ensuite d'un trop plein d'objets, et de leur énumération. Pip et Herbert ne manquent pas d'apprécier le confort de se retrouver entourés d'« ink-jar, a hat-peg, a coal-box, a string-box, an almanack, a desk and stool, and a ruler » (G.E – chap. 34, p. 274). Pip aurait pu se contenter de parler d'un bureau et on aurait tout aussi bien compris et imaginé de quoi il était rempli, mais l'envie d'énumérer est plus forte, et il s'attarde avec grande fierté sur chaque détail de ce dit bureau. Après tout, cela ne va pas de soi, pour celui qui jadis ne possédait rien, et le fait de citer chacun de ces objets est comme se les réapproprier une deuxième fois. La peur de les perdre (puisqu'il n'a pas toujours vécu avec) y est sans doute aussi pour beaucoup, et Pip admet « there was something very comfortable in having plenty of stationery » (p. 275). Listes et séries attisent l'imagination des personnages, et la curiosité de Pip et Herbert est mise à l'épreuve par cette volupté énumérative : « I think I shall trade, [...] to the East Indies, for silks, shawls, spices, dyes, drugs, and precious woods. [...] to the West Indies, for sugar, tobacco, and rum. Also to Ceylon, specially for elephants' tusks. » (G.E – chap. 22, p. 184). Il est très plaisant pour Herbert de déclamer avec force et conviction la liste de tous ces objets qu'il n'a pas encore en main mais dont l'énumération

¹ André TOPIA, « La trace de l'embrayage : de Dickens à Joyce » in Marie-Christine LEMARDELEY, André TOPIA (ed.s), *L'empreinte des choses*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 95.

tend à rendre presque présents, car les dire c'est presque comme les avoir déjà. Et s'il s'avérait qu'il ne les possède jamais, il aura néanmoins eu le droit à l'accumulation lui aussi, quand bien même elle reste faite d'objets fictifs. Collection réelle ou fantasmée, le tout est d'entasser à tout prix, et ces kyrielles d'objets oniriques ont le mérite de faire rêver.

Le mot est donc tout aussi important que la chose même puisqu'il agit comme une fenêtre grande ouverte sur une possession future. Avant d'être acquise la chose est alors dite et redite, afin que se mette en place le processus d'accumulation. L'avoir passe aussi et avant tout par le dire.

Polyphonie

Etres de désir, de grandes espérances, les personnages ont bien souvent recours à un stratagème qui consiste à mettre en mots l'objet de leur envie, quel qu'il soit. Certains verbalisent alors à outrance, et se voient offrir un espace diégétique prépondérant, voué à absorber leur verbe et à leur faire de la place. Car, comme le note Anny Sadrin, désirer « c'est posséder en imagination, c'est s'approprier le monde par anticipation, ou, par défaut, s'enrichir de l'inaccessible ; "c'est, en quelque manière", dit Gabriel Marcel, "avoir en n'ayant pas". »¹ A. Sadrin insiste aussi très justement sur le fait que cette propriété là, « cette forme de possession purement cérébrale »², est tout ce qu'il y a de plus fascinant car, pour Dickens, elle est source de spéculations, de découvertes et d'étonnement. Le langage est donc la première étape à l'appropriation d'un objet, parfois même la seule. Il n'y a qu'à le dire pour que l'objet « apparaisse », et il est facile de le partager alors. Ethéré, l'objet crée une nouvelle forme de partage et passe de bouche en bouche ; onirique, il passe directement d'un esprit à l'autre. C'en est fini du principe qui voulait que le partage fasse passer l'objet de mains en mains.

Démesurément « généreux », Skimpole partage ses désirs, et n'hésite pas à y revenir, page à page. Son verbe est imposant, et il est impossible d'y échapper. Il clame donc ses envies de liberté, son

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 243.

² *Ibid.*

désir fourbe d'être un « sans objets », lui qui aime à n'avoir rien dans les poches – « nothing to live upon but love » (B.H – chap. 6, p. 90). Car ce qu'il met en avant, lui qui prétend n'avoir aucune idée de la valeur de l'argent, c'est n'avoir aucun désir, à celui près que la société le laisse vivre comme il l'entend, c'est-à-dire autrement que dans le désir d'objet ou de fortune : « let Harold Skimpole live! » (B.H – *Ibid.*) ; il s'en égosillerait presque, et son bon ami Mr Jarndyce vient de surcroît apporter de l'eau à son moulin et appuyer ses propos, « let him live ». Skimpole sait parfaitement nous entraîner dans les sinuosités de son discours tronqué et faire que le texte n'inscrive que ce qu'il veut bien en dire. Ce qui en ressort à première vue, c'est un personnage atypique et qui refuse de se conformer aux désirs d'autrui, curieux oiseau qui ne chantera donc aucun air imposé. A la surface de la diégèse on perçoit sa méconnaissance des valeurs de temps ou d'argent, on reconnaît son refus de prendre part au commerce, son quasi-dégoût du capitalisme ; mais aussi son authentique simplicité : « I can admire [...] without envy. » (B.H – chap. 6, p. 91). Il se gargarise de lui-même des pages durant, et, sans gêne aucune, martèle ses envies peu conformes.

Et nous, lecteurs, étions à deux doigts de le croire. Sauf qu'en deçà de son verbe considérable et qui inonde le texte, se profile une autre réalité. Car ce n'est pas tant la possession qu'il refuse que les responsabilités qui en incombent. N'avoir aucune notion du temps ou de l'argent le place du côté des enfants : de ceux dont la société n'attend rien (en termes de transactions, d'imputabilité, de charges ou de services.) Se faisant, il se dédouane d'une foule de devoirs, prétendant la confusion (« not exactly understanding », p. 90) et il n'y a pas plus borné que celui qui ne souhaite pas comprendre. Pire, au-delà du personnage sympathique qu'il s'essaie à façonner dans les lignes de la diégèse, on en découvre un bien plus intellectuellement malhonnête qu'il n'y paraît. Harold Skimpole c'est avant tout un parasite tirant allègrement bénéfice des biens d'autrui ; chose bien plus facile que d'avoir ses propres biens à gérer lui-même. Refusant la propriété, il profite donc de celle de Mr Jarndyce : « 'Possession is nothing to me. Here is my friend Jarndyce's excellent house. I feel obliged to him for possessing it. I can sketch it and alter it. I can set it to music. When I am here, I have sufficient possession of it [...]' » (p.91). Cet amateur d'art sait se mettre à son aise et user de ce qui ne lui appartient pas. Aucun loyer, et donc ni coûts, ni frais, et sans responsabilité aucune ; il fallait y penser. Clamant sa liberté, Skimpole fait fi des contraintes matérielles, des obligations d'une vie

d'adulte, s'enfermant ainsi dans un rôle confortable, celui de l'enfant qu'il faut assister. « '[...] Responsibility is a thing that has always been above me – or below me [...] I am hopeless of understanding it' » dit-il, et d'ajouter, « 'I can't be bribed' » (B.H – chap. 61, p. 933). Sa voix se fait entendre des pages durant, très convaincu mais peu convaincant, il est intarissable d'explications toutes équivoques. Toutefois, cette « pierre qui roule » sans jamais vouloir rien amasser dévale le texte avec grandiloquence – dupant certains au passage mais s'assurant la sympathie car prêtant à sourire – pour finir sa course en fin de roman, et être finalement évacuée.

On retrouve dans *David Copperfield* un proche cousin du fameux Harold Skimpole en la figure de Wilkins Micawber ; le premier clamant ses droits à la liberté, le second réclamant son dû à une société faisant la sourde oreille. Cela dit, tous deux se retrouvent sur la méthode et savent se faire entendre. Micawber, l'exalté, est sans doute celui que l'on entend le plus, car lui aussi a su se faire une place confortable au sein du récit. Il faut voir en Micawber la concrétion d'une explosion verbale, d'un dynamisme langagier incroyable dont il joue souvent – « enjoyment of his epistolary powers » (D.C – chap. 52, p. 756), mais qui le dépasse aussi. En effet, cet excès dénote un besoin irrépessible de parler, de tout mettre en mots ; à tel point que la tante de David est certaine qu'il ne sait rêver que par lettres. Et ces dites missives abondent dans un texte qui se plie encore une fois à ce trop plein et qu'il faut bien absorber tout de même. En plus de cette pléthore de lettres dont il parsème la diégèse, Mr Micawber parle haut et fort, multipliant les plaisirs verbaux : « Mr Micawber was so very much struck by this happy rounding off with a quotation, that he indulged himself, and us, with a second reading of the sentence, under pretence of having lost his place. » (*Ibid.*) ; véritable frénésie orale. Il se permet donc d'entasser dans les lignes ses formules, lettres et mots. Orateur démesuré, Wilkins Micawber « aussi volubile que gourmand, s'adonne à la jouissance exaltée de la grandiloquence et aux vertiges de la logorrhée. »¹ Mais il est aussi, toujours selon Catherine Lanone, l'image du mauvais écrivain, « celui qui ne sait pas juguler le flux de paroles. »²

¹ Catherine LANONE, « "Books, "cooks" et "rooks": le goût de l'autobiographie dans David Copperfield » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1996, p. 76.

² *Ibid.*, p. 77

Néanmoins, et bien qu'il s'y essaie excessivement, le mot ne lui donnera jamais accès à la chose, et on s'agace alors de sa rhétorique outrancière qui ne lui apporte rien de concret, sinon des pages et des pages durant lesquelles il s'écoute déclamer avec un plaisir non dissimulé. Comme son homologue Skimpole, Micawber est un enfant de la conjoncture et qui attend qu'on lui donne (du temps, de l'argent, de quoi vivre aussi). Le voilà vivotant au gré des circonstances et entraînant avec lui toute la famille Micawber. Sa demande, pourtant fortement oralisée, ne peut jamais aboutir car il apparaît lui-même comme déjà « en trop » dans une société qui n'a ni réponse ni objets à lui donner. Il est « ce trop plein que [la société victorienne] ne peut digérer »¹, et qui de même donne du fil à retordre au texte.

Pip est quant à lui la voix de la détermination, plus encore que du désir. Ces grandes espérances à lui sont clairement faites de fortune ; contrairement à Skimpole, Pip assied son désir d'objets, et contrairement à Micawber n'attend pas toujours qu'on vienne les lui servir. Son désir intime est de sublimer sa condition de « common labouring boy » afin de devenir gentleman fortuné et lettré. La fortune viendra sans encombre, presque trop facilement – lui-même n'en connaissant pas la provenance mais n'hésitant pas à en jouir pleinement – le savoir, en revanche, est plus difficile à maîtriser. Le voilà donc parti dans une quête du quasi-insaisissable, mené par une faim de savoir et bien décidé à dompter les lettres, puis les mots et la signification qui en découle. Son désir d'enrichissement personnel est présent et palpable, il le répète sans cesse : « [...] I struggled through the alphabet as if it had been a bramble-bush; getting considerably worried and scratched by every letter. » (G.E – chap. 7, p. 44). Eraflé par les lettres, égratignant les mots, à ce stade le chemin qui mène Pip à la connaissance est parsemé d'embûches. Perfides, les lettres semblent se déguiser puis se mélanger à leur guise pour le perdre encore un peu plus. Loin de s'y résigner, il avance : « What a scholar [...] I should like to be » (p. 45), bien décidé à extirper de Bidy tout ce qu'elle sait des lettres. Néanmoins il reste réaliste : « It appeared to me that it would take time, to become uncommon [...] » (G.E – chap. 10, p. 74), sans pour autant perdre de vue son but : « – still, in my desire to be wiser, I got this composition by heart with the utmost gravity [...] » (G.E – chap. 15, p. 109). On ne plaisante pas avec le savoir. Et pourtant, derrière ça

¹ *Op. Cit.* p. 76.

se cache – à peine – son but ultime : faire reconnaître à Estella qu’il est digne de l’amour qu’elle devrait lui porter. C’est elle, épaulée par sa tutrice Miss Havisham, qui la première fait remarquer à Pip ses mains disgracieuses et ses bottes trop épaisses, c’est d’elle que partent les envies de réussite et d’opulence du jeune Pip, elle encore qui infiltre en Pip un dégoût de sa condition d’apprenti : « I was haunted by the fear that she would, sooner or later, find me out, with a black face and hands, doing the coarsest part of my work, and would exult over me and despise me. » (G.E – chap. 14, p. 108). Estella est instigatrice d’un changement radical, d’envies jusque là ignorées et soudainement vocalisées à tue-tête. Pip chante les louanges de la connaissance et de la richesse (symbolique mais aussi bien concrète) qui en découlent et qui lui permettront d’atteindre le cœur de sa promise. Car il se laisse croire qu’il sera le preux chevalier servant qui délivrera le château, et épousera la princesse : « [...] restore the desolate house, admit the sunshine into the dark rooms, set the clock a going and the cold hearts a blazing, tear down the cobwebs, destroy the vermin [...] » (G.E – chap. 10, p. 231). Prenant le lecteur à parti, Pip met en mots ce conte de fée dont il rêve les yeux ouverts et la parole facile.

L’objet est donc au cœur de la représentation. Tantôt mot chosifié, ou partie d’une collection insolite et époustouflante, ou encore voix prépondérante. La chose est alors aussi bien vue que dite ou touchée. De quelque nature qu’il soit, l’objet se fraie un chemin en rhizome dans le texte, et finit par s’imposer. Prédominant, l’objet va aussi prouver qu’il sait s’inventer un rôle de personnage et finir d’asseoir la primauté de l’abondance. Il est alors repère diégétique et, selon Nathalie Jaëck, « tisse un réseau de points fixes »¹ tout au long du texte.

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « L’écriture comme pouvoir, l’écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 33.

III Abondance et architecture

L'abondance n'est pas gratuite. En effet, l'œuvre dickensienne est composée d'objets dont le symbole est précis ; l'apparat signifie, le décor symbolise. Le roulement de l'action est donc marqué par la présence de divers objets, ou diverses voix, revenant périodiquement et que l'on retrouve tout au long de l'œuvre marquant ainsi l'esprit du lecteur. Ils ne sont pas uniquement là pour être contemplés comme de jolis objets pléthoriques, ou encore pour ajouter un poids à l'abondance phonique ; un rôle précis leur est assigné. Certains objets servent de points d'ancrage dans la diégèse, ils sont alors dotés d'une charge affective particulière.

Euphonie euphorique

Distribuées en petites touches, comme par à-coups, les voix des personnages secondaires s'« objectifient », deviennent des supports identificatoires qui prennent la place du sujet de l'énonciation et cristallisées de la sorte en deviennent facilement repérables, abondant dans un texte qui se fait peinture, le temps d'un tableau. Dickens les instille ça et là et réussit à les rendre familières au lecteur qui en perçoit l'écho. Passés les premiers chapitres ces voix n'ont souvent plus rien de nouveau et on se plaît à retrouver pages après pages ces paroles familières et qui ont pris place aux confins de notre mémoire, de notre esprit. Chaque nouvelle rencontre ne l'est donc pas. Et il faut distiller ces voix pour en apprécier toute l'ampleur ; car une fois reconnues et séparées du texte qui les héberge, l'ensemble qu'elles forment se fait plus évident. Nathalie Jaëck parle d'une « délégation de voix » qui « assied le texte bien plus qu'elle ne l'ébranle » : « elle tisse un réseau de points fixes, effervescents certes, mais circonscrits, que le texte peut rallier pour un temps lorsqu'il veut s'intensifier ou s'encanailler. »¹

Eurythmique, cette euphonie sait souvent se mettre en avant et se faire remarquer par divers artifices, notamment le visuel. Ainsi les diverses lettres lues tour à tour par Mr Micawber tout au long du

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « L'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 33.

roman sont faites pour être vues, repérables très facilement par la forme qu'il leur donne. Les paroles et les écrits de Mr Micawber prennent littéralement trop de place dans la diégèse, il s'étale autant que faire se peut, et cela prend des proportions inespérées :

« 'After premising thus much, it would be a work of
supererogation to add, that dust and ashes are for ever scattered
 'On
 'The
 'Head
 'Of
 'WILKINS MICAWBER.' »
(D.C – chap. 29, p. 437)

Ses propos envahissent le texte tant sur le fond que sur la forme, et là encore il en abuse :

« [...] 'On
 'One
 'Who
 'Is
 'Ever yours,
 'WILKINS MICAWBER.' » (D.C – chap. 36, p. 537)

Incapable de faire dans la simplicité ou la discrétion, Mr Micawber fait fi de toute parcimonie pour verser dans l'excès. Ainsi théâtralisée, la simple lettre devient scène des pulsions outrancières de son auteur ; non seulement lue, il faut qu'elle soit rendue bien visible, bien démarquée du reste de la diégèse. C'est donc pari gagné pour Micawber qui a réussi à en imposer. D'ailleurs, même le paraphe est boudé à la faveur d'une signature qui s'étend sur plusieurs « étages ». La signature de Mr Micawber transcrit à elle seule l'exagération, et trahit ses envies démesurées d'être entendu dans ses réclamations, de se donner un certain poids. Cet espace qu'il se donne et dans lequel il s'impose rend sa lettre subversive, car prolixe et ostensible, et fait de son discours écrit un art visuel.

Autre construction langagière hybride, les nombreux « Gargerismes » arpentent le texte et prouvent la tension existant entre un usage central du langage (dont Pip se fait l'emblème) confronté à celui bien plus marginal de Joe. Tandis que Pip apprend à maîtriser la langue, son système, Joe doit constituer la sienne, parfois de toute pièce. En effet, d'après Nathalie Jaëck, Joe se sert de son illettrisme comme d'une force de création : « il ne s'agit plus de

“fautes” qui stigmatisent celui qui est étranger au système, mais de vitalité linguistique, de pouvoir créateur [...] »¹. Joe, à la manière dont il travaille les objets à l’intérieur de sa forge, tire parti de la malléabilité du mot et de son orthographe. Comme Peggotty, Joe forme sa propre « milice de mots », moins conventionnels que ceux qu’utilise Pip, mais aussi tellement plus souples et empreints de singularité : « “You are oncommon in some things. You’re oncommon small. Likewise you’re a oncommon scholar.” » (G.E – chap. 9, p. 71) ; ces objets littéraires hybrides sont aussi plus ronds, plus aisés à mettre en bouche pour Joe qui ne maîtrise pas toujours les mots réguliers, ou qui ne semble pas les affectionner davantage. Sous couvert de son illettrisme – « “How do you spell Gargery, Joe?” [...] “I don’t spell it at all,” said Joe. » (G.E – chap. 7, p. 45) – Joe se donne à l’occasion le droit au silence ; « speechless [...] his mouth open » (G.E – chap. 13, p. 100), puis quand soudain les mots lui viennent, il choisit son interlocuteur, ne se sentant pas pressé par la question. Surviennent alors foule de « meantersay » et autres « betwixt » et « partick’ler » (p.100-3). Ces mots là accrochent forcément l’oreille différemment, tout comme leur visuel permet de les repérer aisément : « “Pip, I do assure *you* this is as-TON-ishing!” » (p. 102), italiques, gras, scindés, ces mots là savent se rendre visibles. Néanmoins l’usage de ces dits mots achève de rendre Pip honteux de ses origines, de ses proches ; car ce n’est pas tant leur originalité qui frappe Pip que leur caractère commun voire vulgaire. L’idée de « differentspeechness » avancée par Bakhtin n’est pas du goût de Pip qui lui préfère une unité langagière à laquelle Joe devrait faire l’effort de prendre part : « I wanted to make Joe less ignorant and common [...] » (G.E – chap. 15, p. 109) dit il, et son envie d’instruire Joe, de lui faire perdre ses mots rebelles, émane bien sûr d’un désir de l’élever de son rang social. La tension est palpable – « It is a most miserable thing to feel ashamed of home. » (G.E – chap. 14, p. 106). Toutefois, la rigidité du langage de Pip se doit de faire allégeance à ces mots sortis de l’esprit créateur de Joe et qui savent aussi s’attirer la sympathie du lecteur qui les reconnaîtra au fil du texte. Car on les retrouve effectivement page après page ; et Pip de se résigner aux nombreux « meantersay » que Joe opposera au trop violent « speak out » de Jaggers (G.E – chap. 18, p. 142). Et tant pis pour les railleries (« Mr. Jaggers [...] as one who recognised in Joe the village idiot, and in [Pip] his keeper. »), Joe s’accroche à

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « L’écriture comme pouvoir, l’écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 77.

ses créations, à ces mots en marge du langage consensuel, comme à son chapeau « taking it up carefully with both hands, like a bird's nest with eggs in it, wouldn't hear of parting with [it] » (G.E – chap. 27, p. 219). Et les deux s'accordent à former la plus aventureuse des créations :

« [...] which I meantersay," added Joe, in an explanatory manner, "as it is there drawd too architectooralooral."

I really believe Joe would have prolonged this word (mightily expressive to my mind of some architecture that I know) into a perfect Chorus, but for his attention being providentially attracted by his hat, which was toppling. »

(G.E – chap. 27, p. 221-2)

Joe se pose en souverain de la variété linguistique, et à travers lui se profile l'idée d'un conflit social dont le langage est symptôme.

Il n'est d'ailleurs pas seul derrière cette bannière. L'œuvre dickensienne regorge de ces personnages secondaires à la langue indomptée et aux mots tape-à-l'œil. Anny Sadrin nous fait part du cas de Wegg que Dickens, en dieu janséniste de la création littéraire, à réifié par l'onomastie et monosyllabiquement confondu avec sa prothèse (Wooden IEG), et qui à son tour ampute les mots¹ : « On with fi [...Delity] » (O.M.F – chap. 5, p. 52) ; et alambique la langue : « "Was-it-Ev-verajail?" asked Wegg, holding on » (p. 61). Autre drôlerie textuelle, le langage abrupt et haché de Jingle, qui crache ses mots comme ils lui viennent, sans conjonction aucune :

« 'Heads, heads, take care of your heads,' [...] 'Terrible place – dangerous work – other day – five children – mother – tall lady' eating sandwiches – forgot the arch – crash – knock – children look round – mother's head off – sandwich in her hand – no mouth to put it in – head of a family off – shocking, shocking. [...]" » (P.P – chap. 2, p. 25-6)

Ces phrases morcelées sont une collection de termes assemblés les uns aux autres ; la langue de Jingle est prédécoupée, mais certes pas liée. Ses mots sont comme des objets : visuels, ils se suffisent et ne nécessitent pas d'être coordonnés à ceux qui suivent ou précèdent, c'est l'ensemble qui signifie.

Dans un autre genre, les mots de Sleary sont de véritables éponges imbibées du trop plein d'alcool coupé à l'eau : « 'Thquire! Thith ith a bad piethe of bithnith, thith ith. [...]' » (H.T – chap. 6, p. 40). Il

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 663-5

reconnaît lui-même qu'il n'est pas donné à tout un chacun d'en saisir la portée : « My voithe ith a little huthky, Thquire, and not eathy heard by the math don't know me [...] » (p. 41). On se noierait presque dans son discours si on n'y prenait pas garde.

Repère diégétique non-négligeable, le discours circonscrit des personnages secondaires est fait d'une multitude de points fixes, forme un réseau grâce auquel le lecteur s'y retrouve. Toutefois ce discours se fait bègue, contraignant ainsi les personnages à la répétition. Nathalie Jaëck parle d'un discours enrayé et qui fait invariablement trébucher ces personnages¹.

Miss Flite n'a donc de cesse de répéter ses attentes concernant la Cour de la Chancellerie ; elle s'en explique dès le départ : « I expect a judgment. Shortly. On the Day of Judgment. » (B.H – chap. 3, p. 47), et y revient avec une régularité sans faille, à la manière d'un disque éraflé : « I expect a judgment. Shortly. On the Day of Judgment. This is a good omen for you. Accept my blessing! » (p. 49). Et comme ledit jugement ne vient pas, l'attente se fait longue, très longue. Miss Flite dépérit donc lentement, toujours à l'affût des faits et gestes de la Cour de la Chancellerie. Ce verdict est l'objet de toutes ses attentions, et semble être devenu au fil du temps son unique raison de vivre. Elle passe ses journées à la Chancellerie, ne donne aucune importance à ses nuits ; passivement, Miss Flite guette : « When my judgment should be given. » (*Ibid.*) Tout gravite autour des conséquences qu'aura le verdict, une fois prononcé : « I am sorry I cannot offer chocolate. I expect a judgment shortly, and shall then place my establishment on a superior footing. » (B.H – chap. 5, p. 73) ; « In consequence of the judgment I expect being shortly given. » (p. 74), d'ici là tout est en suspens. Elle n'en perd donc pas une miette : « [...] for [the Chancellor] might mention my case the first thing » et entonne régulièrement la même rengaine : « 'I expect a judgment. On the day of Judgment. And shall then confer estates.' » (B.H – chap. 14, p. 233). On remarquera la perte de la majuscule qui introduisait le tant attendu « Day of Judgment », signe, peut être, que son discours s'essouffle malgré tout.

Autre disque rayé à force de nous resservir sans cesse la même chanson, Uriah Heep fait figure d'imposteur à la redite facile. La palingénésie de son discours soulève la méfiance des personnages qui l'entourent, ainsi que celle du lecteur. « I am well aware that I am

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « L'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 34.

the umblest person going », clame-t-il, en toute modestie, « [m]y mother is likewise a very umble person. », « [...] it is so true! Umble as I am, I know it is so true! » (D.C – chap. 16, p. 244-5). D'entrée de jeu on se laisse à penser que la palabre d'Uriah ne va pas de soi, « ça ne tourne pas rond » ; et c'est pourtant bien le sens que tout cela prend : cyclique, son discours fonctionne sur le mode d'un éternel retour périodique. Le point d'orgue de son récit est l'humilité, qu'il met en avant avec force et propos. Et il sait tenir la note. Car, non seulement ce discours là revient invariablement, mais son orateur arrive à en faire une allocution ennuyeuse et qui traîne en longueur dans le texte :

« Father and me was both brought up at a foundation school for boys; and mother, she was likewise brought up at a public, sort of charitable, establishment. They taught us all a deal of umbleness –not much else that I know of [...] We was to be umble to this person, and umble to that; and to pull off our caps here, and to make our bows there; [...] Father got the monitor-medal by being umble. So did I. [...] "Be umble, Uriah," says father to me, "[...] Be umble," says father [...] I got to know what umbleness did, and I took it. I ate umble pie with an appetite. I stopped at the umble point of my learning [...] I am very umble to the present moment [...] »
(D.C – chap. 39, p. 581)

Chaque allocution d'Uriah Heep le contraint à un retour forcé aux origines, et donc à l'instillation de son humilité par la figure paternelle. Visiblement Uriah se plaît à rabâcher et se repait de cette humilité : « 'If I may umbly make the remark [...] with my umble powers to express what it is [...] raising up the umble [...] when I was an umble clerk [...] and leave my umble respects [...] » (D.C – chap. 35, p. 523-5). Tombé très tôt dans la notion d'humilité, le petit Uriah y aura sans doute bu la tasse, en avalant ainsi une bonne dose qu'il n'a ensuite cessé de « recracher » à tout va. Tout est donc affaire d'humilité en ce qui concerne les Heep. Et chacune des apparitions du fils dans le roman en est ponctuée : « 'Ah! But you know we're so very umble' » (D.C – chap. 39, p. 579). La manœuvre est habile, du moins suffisamment pour qu'il se voit couplé à cette vertu qu'il traîne partout avec lui : « 'It is humble,' said Mr Micawber, ' – to quote a favourite expression of my friend Heep [...] » (p. 571). Habile donc, et pourtant cela ne prend pas ; on a senti venir l'aigrefin depuis le début. En effet, Uriah en fait trop et par là même décrédibilise sa démarche. Non content de répéter son humilité avec outrecuidance, il s'amuse d'une prétendue soumission en rythmant le dialogue qu'il a

avec David de « Master Copperfield » : « 'Oh indeed, Master Copperfield,' [...] I hope you have, too, Master Copperfield,' [...] 'Oh, thank you, Master Copperfield,' [...] 'Thank you, Master Copperfield, [...]' » (D.C – chap. 16, p. 243-5). Obséquieux, en un seul échange il réussira à le scander vingt-cinq fois, achevant ainsi le vraisemblable de ce qu'il dit. Uriah est retors mais trop peu crédible ; surtout qu'après avoir déversé bonne quantité de ces « Master Copperfield » il quitte la pièce en éteignant la lumière par manque d'élégance, laissant ainsi « Master Copperfield » dans la pénombre : « leaving [David] to grope [his] way back into the house: which caused [him] some trouble and a fall over [Uriah's] stool. » (p. 246). Sa malhonnêteté est avérée et dévoilée peu avant le dénouement de ses tribulations, ce qui achève de balayer son humilité : « 'be umble and make terms [...]' » lui conseille sa mère, mais il est trop tard, les ficelles du décor apparaissent déjà : « It was singular to see how the mother still held to the old trick, when the son had abandoned it as useless. » (D.C – chap. 52, p. 760). Le rideau tombe alors sur l'échec de la famille Heep à s'ancrer durablement dans la diégèse, le leurre ne faisant plus effet. Pétri d'humilité douteuse, Uriah Heep se voit forcé d'abandonner cet artifice cousu de fils blancs.

Si dans son ensemble le discours du Grand-père Smallweed n'est pas si borné, il en revient tout de même cycliquement à la même demande : « shake me up, Judy! », qu'il tonne à sa petite-fille avec une régularité quasi-mécanique. Le voilà donc secoué au gré de ses réclamations, de chapitre en chapitre – « [...] Mr Smallweed requiring to be shaken up like a large black draught. » (B.H – chap. 21, p. 337), « [...] with a voice calling for Judy. » (p. 346). Judy se fait alors l'attentante de son grand-père qu'elle ne lâche pas d'une semelle (« as body-guard », chap. 26, p. 423), « having shaken him up as usual » (p. 425). C'est que le grand-père Smallweed a la mécanique capricieuse, il faut alors le remonter comme une horloge, sous peine que le tout ne s'affaisse, « [...] and so [Judy] shakes him up, and pats and pokes him in divers parts of his body [...] » (p. 427). Attitrée à la besogne, Judy n'y manque jamais ; mais quand elle en vient à se faire attendre, son grand-père glisse habilement sa requête au beau milieu de la conversation : « 'My dear friend,' returns the old man, 'I was applied – Judy shake me up a little! – I was applied to, yesterday, about the captain [...]' » (p. 429). La demande a été tant et si bien répétée et entendue qu'elle finit par être pleinement intégrée et n'a plus besoin d'être oralisée, Judy s'y applique d'elle-même en avançant la demande de son grand-père, qui n'aurait

certainement su tarder dans le cas contraire: « [...] he slips away out of his chair, [...] until he is arrested by Judy, and well shaken. » (B.H – chap. 27, p. 437). En effet, à force de répétition, le discours restreint des personnages secondaires leur colle à la peau.

Ainsi, Mrs Micawber ne peut se défaire du serment qu'elle professe à tout bout de champ : « 'I will never desert Mr Micawber. [...] I will never do it! It's of no use asking me! [...] I never will desert Mr Micawber!' » (D.C – chap. 12, p. 182). Elle en fait trop, s'invente des détracteurs, et brandit sa ritournelle à grands cris. Une chose est sûre, cette oratrice ne ménage pas son public – David ne peut alors que timidement nous faire part de son inconfort : « I felt quite uncomfortable – as if Mrs Micawber supposed I had asked her to do anything of the sort! – and sat looking at her in alarm. » (*Ibid.*), le tout en une seule phrase, qui plus est noyée dans l'allocution criarde de ladite Mrs Micawber. Ne s'arrêtant pas pour si peu (si tant est qu'elle ait pris le temps de remarquer les désagréments infligés à l'auditoire), elle prend à parti l'époux en question : « 'I never will desert you, Micawber!' », et renchérit : « 'and I ne – ver – will – desert Mr Micawber!' » (p. 183). Son leitmotiv revient dans la conversation avec une régularité sans faille : « I say "we", Master Copperfield; for I never will,' said Mrs Micawber with emotion, 'I never will desert Mr Micawber.' » (D.C – chap. 17, p. 271) ; et elle semble souvent, malgré le temps passant, éprouver le besoin de refaire ce serment à son époux : « I, who never have deserted you; who never *will* desert you, Micawber! » (D.C – chap. 27, p. 419). Cette assertion trouve aussi un écho à l'écrit. Fidèle épouse de Mr Micawber il n'eut surtout pas fallu qu'elle omette le passage obligé par la lettre, et c'est à David qu'elle sera adressée : « You may be aware, my dear Mr Copperfield, that between myself and Mr Micawber (whom I will never desert), there has always been preserved a spirit of mutual confidence. » (D.C – chap. 42, p. 630). D'ailleurs, et c'est bien dommage, on en oublierait presque de la croire tant elle le répète à outrance, jusqu'à ce que le refrain devienne une habitude ou une comptine qui sonne « vide », à laquelle l'oreille s'habitue et finit par en masquer le sens, en oublier la signification. Pourtant cette fervente épouse s'accroche à sa chansonnette qui, par la force des choses, prend corps et fait partie intégrante de tout son être. En effet, jamais, jamais, elle ne quittera Mr Micawber ; on l'aura compris.

Au-delà de l'euphonie plaisante, la polyphonie sert de structure diégétique fiable et par laquelle le texte se solidifie. Accolés aux voix, les objets qui ornent le texte sont donc eux aussi mis en valeur. Il s'agit d'un véritable système d'objets qui, en tant qu'objets littéraires, font passer leur fonctionnalité technique au deuxième plan. De ce fait ils ne répondent pas toujours à leur utilité première, mais œuvrent pour le bon déroulement de la diégèse.

Ancrage anaphorique

Orwell avait coutume de dire que l'architecture des romans dickensiens est branlante, mais qu'on y trouve de merveilleuses gargouilles : « 'all fragments, all details – rotten architecture, but wonderful gargoyles' »¹. Bien souvent transplantables d'un roman à l'autre, sans grand dommage pour ces derniers, les personnages ne jouent pas parfaitement leur rôle de balises et ne permettent pas de rendre compte de l'unicité d'une œuvre. Rien ne différencie les tribulations des enfants Jellyby de celles des enfants Pocket, et un même vocabulaire est attribué à leur description : « tumbling up » – les culbutes des petits Jellyby (« The children tumbled about [...] scattered over the surface [...] » B.H – chap. 5, p. 79) n'ayant rien à envier à celles de petits Pocket (« alternately tumbling up and lying down » G.E – chap. 22, p. 188). Les enfants d'une famille font écho à ceux de l'autre, ils se confondent à s'y méprendre et forment une sorte de fratrie géante et au sein de laquelle les enfants sont interchangeables. De même « le lecteur apprécie d'autant mieux Miss Havisham qu'il reconnaît en elle une vieille connaissance, une cousine germaine plus radicale de Betsey Trotwood [...] »², nous dit Nathalie Jaëck. La récurrence des références « intratextuelles » est telle qu'il nous fallait trouver autre chose à quoi nous raccrocher avec plus de sûreté. Ce sont donc les objets qui, dotés d'une charge affective particulière, nous servent de repère ; on peut d'ailleurs d'autant plus compter sur les objets qu'ils surpassent les personnages en nombre et en force. Ces objets-structure rythment la diégèse à l'instar du « trésor » d'Oliver Twist qui lui est dérobé à la naissance par une vieille femme peu scrupuleuse mais qui reviendra finalement à son

¹ George ORWELL cité par John GROSS, « *Dickens: some recent approaches* » in John GROSS, Gabriel PEARSON (ed.s), *Dickens and the Twentieth Century* (1962), Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966, p. x.

² Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « L'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 12.

propriétaire. Ce « gold locket and ring » fait donc le tour de l'œuvre et revient à qui de droit. Nombreux sont les objets dickensiens qui marquent les tournants du roman.

Peggotty compte indirectement parmi les premiers objets dont David Copperfield se souvient. Ainsi rappelée à la mémoire de David, Peggotty ne vient pas seule, elle entraîne avec elle son cortège d'objets. La rugosité de ses doigts, « being roughened by needlework » (D.C – chap. 2, p. 24), appelle l'idée de la râpe à muscade à poche, détail pivot si cher à Michael Hollington¹. Ce dernier souligne que ce n'est pas par hasard si c'est le souvenir de Peggotty qui prévaut, car elle est bien plus génératrice de langage et discours² que ne l'est la mère. En partie responsable des doigts rugueux de Peggotty, sa boîte à ouvrage semble ne la quitter jamais : « [a] work-box with a sliding lid, with a view of Saint Paul's Cathedral (with a pink dome) painted on the top [...] » (p. 28). L'objet repère s'impose dès les premiers chapitres, ce qui renforce sa légitimité, et s'inscrit dans la lignée des objets familiers de l'œuvre car David l'associe à des moments intimes partagés avec Peggotty. Cet objet précieux est central, plus encore que la maison d'enfance de David car, transportable, il sait se faire une place à divers endroits du texte et c'est lui qui recrée le confort d'un intérieur douillettement familial : « Mrs. Peggotty with the white apron, was knitting on the opposite side of the fire. Peggotty at her needle-work was as much at home with Saint Paul's and the bit of wax-candle, as if they had never known any other roof. » (D.C – chap.3, p.43). La boîte à ouvrage, ainsi que la cohorte d'aiguilles ou autres objets qui la composent, refait régulièrement surface dans la diégèse et, l'espace d'un instant, nous renvoie aux balbutiements des débuts où elle n'était encore que responsable des doigts rêches de Peggotty. Cette boîte est l'essence même de la fiabilité, une présence familière et stable, ce vers quoi on revient irrémédiablement : « She had fallen back, already, on the society of the work-box with Saint Paul's upon the lid, the yard-measure in the cottage, and the bit of wax candle: and they all were, just as if they had never been disturbed. » (D.C – chap. 31, p. 455). Indice de la constance de cet objet, David se sent chez-lui partout où il retrouve Peggotty et sa boîte. Ubique, la boîte à ouvrage infuse sa substance dans le roman ; et David finit par la trouver là même où elle ne se trouve pas. Lors d'une promenade

¹ Michael HOLLINGTON, « Reflection on a Pocket nutmeg-grater » in Sara THORNTON (ed.), *Lecture d'une oeuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 94-107.

² *Ibid.*, p. 106.

londonienne David est confronté à la cire (« perspiring Wax-work, in Fleet Street »), aux aiguilles (« Miss Linwood's Exhibition [...] a Mausoleum of needlework »), et bien sûr le dôme de la cathédrale Saint Paul (« going to the top of St Paul's »), tout lui rappelle la boîte de Peggotty (D.C – chap. 33, p. 481). Il n'omettra pas de rapporter cet événement à l'intéressée, et elle se verra troublée par la révélation que la peinture du couvercle de sa boîte à ouvrage ne correspond pas tout à fait à la cathédrale originale, dont le dôme n'est pas rose : « [...] which, from her long attachment to her workbox, became a rival of the picture on the lid, and was, in some particulars, vanquished, she considered, by that work of art. » (p. 482). Bien que perdant son trait d'union pour un temps, l'objet perdure. La réminiscence de cette boîte crée un parallèle de plusieurs séquences, cette boîte à couture est une redondance essentielle qui semble se bonifier le temps passant : « Peggotty was quietly assisting, with the old insensible work-box, yard measure, and bit of wax-candle before her, that had now outlived so much. » (D.C – chap. 57, p. 809). C'est donc tout naturellement que David, adulte, refait allusion à cet objet, écho textuel, dans une dernière rétrospective : « [...] here comes Peggotty, my good old nurse, likewise in spectacles, accustomed to do needlework at night very close to the lamp, but never sitting down to it without a bit of wax-candle, a yard measure in a little house, and a work-box with a picture of St Paul's upon the lid. » (D.C – chap. 64, p. 878). Bien que Peggotty vieillisse, l'objet semble rester intact, c'est sa propriétaire qui subit les affres du temps, sans pour autant que l'objet ne s'en trouve, lui, affecté. Cette boîte à ouvrage est un objet hors-temps, que l'on pourrait classer parmi les objets proustiens tant il est chéri de la mémoire de David Copperfield.

Autre objet cher à David, le livre – « crocodile-book »¹, qui plaît particulièrement à sa nourrice, est un objet rituel qui reviendra souvent lui aussi dans le texte : « [...] reading to Peggotty about crocodiles. » (D.C – chap. 2, p. 28). On retrouve ce repère diégétique dans plusieurs des endroits où vit David, « [...] in a little room in the roof (with the crocodile-book on a shelf by the bed's head) which was to be always mine [...] » (D.C – chap. 10, p. 159). Le livre a trouvé sa place dans cette chambre bien avant David, il le précède, et fait le confort du jeune garçon tant il lui rappelle son agréable enfance. Rapporté à chaque fois par Peggotty, qui s'efforce sans doute de recréer une atmosphère chaleureuse à l'aide de certains objets

¹ Adapté de Thomas DAY, *The History of Sandford and Merton*.

partout où doit vivre David une fois plus âgé, et le livre ne faillit pas à son rôle : « [...] she lighted me to a little chamber where the Crocodile book was lying ready for me on the table [...] » (D.C – chap. 51, p. 741). L'objet prend de l'importance, et acquiert le droit à la majuscule. D'ailleurs Peggotty l'aura encore avec elle à la fin de l'œuvre : « There is something bulky in Peggotty's pocket. It is nothing smaller than the Crocodile-Book, which is in rather a dilapidated condition by this time [...] » (D.C – chap. 64, p. 879). On remarquera que, bien que le livre vieillisse, cette précieuse relique qu'il est devenu a acquis une certaine valeur au fil des chapitres puisqu'il finit par récupérer son trait d'union et s'écrire avec deux majuscules.

La râpe à muscade à poche¹ reviendra elle aussi avant la clôture du texte, pas en tant qu'objet mais pour son concept : « [Peggotty's] rough forefinger, which I once associated with a pocket nutmeg grater, is just the same [...] » (*Ibid.*) ; perdant au passage son trait d'union comme les « crocodile book » et « work box » tour à tour avant elle.

Autre objet dont la récurrence est sans faille mais dont la représentation orthographique oscille, le catalogue de prix de Bidy va et vient dans la diégèse et fait figure d'oracle. C'est l'objet infallible et divinisé qui sait se rendre utile à plus d'un : indispensable à la grand-tante de Mr Wopsle le catalogue permet l'inventaire des petits trésors éparpillés dans le magasin, instrumentalisé par Bidy il ouvre les portes des négoce et du transfert des marchandises, enfin pour Pip le catalogue fait œuvre de livre de lecture et gagne ses lettres de noblesse. Ce « Catalogue of Prices » (G.E – chap. 7, p. 44), si particulier, et dont les majuscules l'éloigne et l'élève du commun des objets, est magnifié par la multiplicité de son usage. Affairé au déchiffrement des lettres, Pip les pioche dans ledit catalogue, c'est l'objet phare censé rendre le garçonnet moins commun par le biais de l'acquisition d'un savoir. Pourtant, à peine trois chapitres plus loin, le catalogue a déjà perdu une de ses majuscules : « catalogue of Prices » (G.E – chap. 10, p. 74). Sa gourmandise de savoir assouvie et soudainement pétri d'ingratitude, Pip sonne le glas du catalogue dans lequel il a puisé sa maîtrise des mots en le rangeant parmi les

¹ Et non « de poche », insiste Michael Hollington dans son article « *Reflection on a Pocket nutmeg-grater* » in Sara THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 94-107. Car selon lui l'objet se trouve être une petite râpe pourvue d'une poche, et non une râpe à muscade à mettre dans sa poche, comme le précisait Sylvère Monod, qu'il cite : « [...] the improbability of Peggotty's [...] having carried a nutmeg-grater in [her] pockets, considering that the urge to grate nutmeg does not come upon us with extraordinary urgency, does it? » (p.94)

objets usuels, mais quelconques. Autrefois célébré, le simple « catalogue of prices » (G.E – chap. 15, p. 109) ne se démarque plus par ses majuscules et sombre dans l’anonymat, catalogue à tout faire désanctifié.

Aux côtés des objets de la différenciation et qui marquent le tournant et balisent les méandres de chaque roman se trouvent des objets résonnants. Ceux sont ces derniers qui permettent l’unité d’une œuvre typiquement dickensienne dont les mêmes points fixes se retrouvent de récit en récit. Dickens, qui se plaît à soigner les pieds de ses personnages, fait de la botte un objet de choix. On ne compte plus les bottes, bottines et diverses chaussures abondant à l’intérieur de l’œuvre, et dans *Great Expectations* Pip arrêtera souvent la narration autour des siennes. Stigmatisées et objet de moquerie de prime abord (« what thick boots! » G.E – chap. 8, p. 60), les bottes de Pip évoluent au fil du récit pour en ressortir immaculées et acclamées par Magwitch : « “I mustn’t see my gentleman a footing it in the mire of the streets; there mustn’t be no mud on *his* boots.” » (G.E – chap. 40, p. 331). Les bottines de Bidy suivront la même évolution ; pas assez hautes, mal arrangées et ayant besoin de quelque rapiècement, elles se transformeront par la suite jusqu’à atteindre enfin la hauteur des chevilles, signe d’une amélioration. Le fait est que ce sont les mêmes objets que l’on retrouve infiniment : transformés, évolués, changés ; ils appellent la comparaison. Indice fiable, on reconnaît les personnages grâce à l’habillement de leurs pieds : celles de David Copperfield sont parfois trop étroites, celles de Joe Gargery sont trop grandes et lui donne l’air malhabile, Miss Havisham n’en a qu’une seule, Jaggers converse avec les siennes, même l’exécrable domestique de Pip et Herbert, the Avenger, est décrit par le bas : « like a booted Cupid » (G.E – chap. 34, p. 275). Utilisées à des fins étranges (« wine and spirits in your Wellington boots » G.E – chap. 57, p. 467) ces bottes-là pointent le chaos domestique, la profusion mal canalisée.

Enfin, le lancé de vieilles chaussures est un rituel récurrent de l’œuvre de Dickens : « [...] I heard a scuffle behind me, and looking back, saw Joe throwing an old shoe after me and Bidy throwing another old shoe. » (G.E – chap. 19, p. 159). Chaque départ est rythmé par ce jeté de chaussures et à chaque fois bonheur et prospérité sont souhaités à celui qui s’en va : « [...] I found that Mr Peggotty was prepared with an old shoe, which was to be thrown after us for luck [...] » (D.C – chap. 10, p. 155). Quand dans le texte apparaît ce

fameux lancé de vieilles chaussures on sait qu'un changement est amené à survenir dans la vie du protagoniste pour qui elles sont lancées. Ces chaussures sont donc un bon repère pour appréhender un tournant dans le récit. Bottes et chaussures font partie des objets-clef de l'œuvre dickensienne, loin d'être des objets innocents, elles ne sont pas là par simple plaisir descriptif mais jouent un vrai rôle dans la vie des personnages et à fortiori dans le texte ; ces objets renforcent de fait la création, selon Laurent Bury, d'un « univers spécifiquement dickensien »¹.

Autre objet choyé de l'œuvre, le mouchoir semble se retrouver partout. Il est aussi l'allié des départs, et les personnages l'agitent le moment venu : « I had barely time to get down again before the coach started, and could hardly see the family for the handkerchiefs they waved. It was gone in a minute. » (D.C – chap. 12, p. 186), ce sont les mouchoirs qui accaparent l'attention de David, et la nôtre. Objets de mise en scène, on les retrouve aux moments clés de la diégèse. C'est encore la présence des mouchoirs qui se démarque de la séquence des funérailles de Mrs Joe tant ils sont outrancièrement déployés : « "Pocket-handkerchiefs out, all!" cried Mr. Trabb at this point, in a depressed business-like voice. "Pocket-handkerchiefs out! We are ready!" So we all put out our pocket-handkerchiefs to our faces, as if our noses were bleeding [...]" » (G.E – chap. 35, p. 280). Ici le mouchoir est instrumentalisé pour le service funéraire mis en place par Mr. Trabb qui en fait un objet-reflexe. Et comme la mécanique semble parfaitement huilée, la procession avance en cadence, ses mouchoirs ostensibles sous le nez pour la forme.

Le mouchoir sait aussi s'associer aux scènes de blessures, lors desquelles cet objet se fait coton ou pansement. Objet de réconfort, c'est lui qui vient adoucir les séquences de sévices infligés au pensionnat de Mr Creakle : « [...] another victim whose hands have just been flattened by [the] ruler, and who is trying to wipe the sting out with a pocket-handkerchief. » (D.C – chap. 7, p. 101). C'est grâce à leurs mouchoirs qu'Herbert et Trabb Junior peuvent pourvoir aux premiers soins de Pip : « [...] I could scarcely endure to have [my arm] touched. But, they tore up their handkerchiefs to make fresh bandages [...] » (G.E – chap. 53, p. 430).

Du côté d'Esther, le mouchoir se fait linceul. En effet, assistant démunie à la mort du bébé de Jenny, elle n'aura d'autre recours que

¹ Laurent BURY, « "Portable property" : prestige des choses dans *Great Expectations* » in Jean-Pierre NAUGRETTE, *Great expectations – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1999, p. 61.

de recouvrir le petit corps inerte de son propre mouchoir : « Presently I took the light burden from her lap ; did what I could to make the baby's rest the prettier and gentler ; laid it on a shelf, and covered it with my own handkerchief. » (B.H – chap. 8, p. 134). Pour Carolyn Dever, « [...] the dead baby is quite literally labelled Esther Summerson »¹. Esther sera d'ailleurs la première à remarquer la mort du bébé ce qui, toujours selon Carolyn Dever, est signe qu'Esther revit la scène primitive de sa propre mort (ou du moins de sa prétendue mort, celle annoncée à sa mère) à laquelle elle n'avait pas pu assister alors². D'ailleurs, le mouchoir frappé de ses initiales et qu'elle pose sur l'enfant qui vient de mourir rappelle le châle entourant sa poupée jadis enterrée par ses soins (« I had wrapped the dear old doll in her own shawl [...] » B.H – chap. 3, p. 36), rapportant toujours cet objet à l'idée de la mort.

L'usage qu'en fait Jaggars est radicalement différent. Il promène toujours avec lui cet objet d'importante proportion, et qui semble indispensable à sa profession d'avocat. Nulle question de panser ou de reconforter, au contraire, chaque sortie de mouchoir vise à impressionner ou mettre mal à l'aise, voire terrifier. Jaggars joue de ce pouvoir et abuse ses clients grâce à cet effet de mouchoir :

« I have seen him so terrify a client or a witness by ceremoniously unfolding this pocket-handkerchief as if he were immediately going to blow his nose, and then pausing, as if he knew he should not have time to do it before such client or witness committed himself, that the self-committal has followed directly, quite as a matter of course. »
(G.E – chap. 29, p. 240)

C'est le mouchoir qui fait le travail, et cela fonctionne si bien que Jaggars a depuis longtemps adopté ce « pocket-handkerchief-point » (p. 244) qui ne montre aucune faille.

D'ailleurs, et malgré la régularité cyclique de cet objet, il est amusant de constater que certains personnages n'aient pas trouvé mieux que de se moucher dans leur manche : « Mike, the client with the fur cap and the habit of wiping his nose on his sleeve [...] » (G.E – chap. 51, p. 415).

¹ Carolyn DEVER, *Death and the Mother from Dickens to Freud – Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*, Cambridge University Press, 1998, p. 94.

² *Ibid.*, p. 93.

Qu'il s'agisse de David, Esther ou Pip, la voix narrative est toujours secondée d'une multitude de voix secondaires venant s'y agglutiner et créant par là même une déclinaison allant de la polyphonie entêtante à l'euphonie plus douce. Cette eurythmie donne une cadence harmonieuse au texte dont on sent battre le pouls à la mesure de ces rencontres vocales. Sur le principe de ce roulement régulier, les objets viennent se greffer à des endroits stratégiques du texte marquant ainsi clairement l'évolution diégétique.

Démultipliée par endroits, la narration connaît aussi la plénitude de la maîtrise, s'autorisant alors un dédoublement canalisé. Le texte rend compte de cette duplicité et le narrateur a alors tout le loisir d'entraîner le lecteur à la découverte des diverses représentations de son imagination débridée. Là où le narrateur adulte accordait une importance justifiée à la voix, l'enfant appréhende ce qui l'entoure par le regard, réinstaurant ainsi la primauté du visuel et de la fantaisie qui en découle. La magie peut alors opérer.

IV 'Imaginary gardens with real toads in them'¹

Narré à la première personne, le récit permet l'immédiateté. En effet, la focalisation interne offre un prisme à travers lequel sont perçus les objets. On suit alors le regard de l'enfant : prise de vue instantanée et amenant à divers détails, souvent démultipliés comme vus d'un kaléidoscope offrant une multitude de possibilités optiques. Magnifiés, les objets fascinent et captivent le lecteur lui-même forcé de constater l'alchimie émanant d'une narration redoublée. Car le narrateur adulte n'est jamais loin et épaulé son jeune homologue. Ainsi, enfant et adulte retravaillent l'objet, ensemble, et le subliment en le rendant ostensible. L'objet est alors pris dans un réseau romantique où sont privilégiés sensibilité, imagination, et grotesque, et où l'objet est émancipé des lois empiriques et permet le merveilleux.

Double contemplation

Tout objet de l'œuvre est pris dans un réseau discursif, et est donc un objet dit. Il passe donc obligatoirement à travers le regard d'un narrateur qui se délecte de sa rencontre avec l'objet en même temps qu'il nous le raconte. Le narrateur nous donne à voir. Décrire c'est comprendre, le narrateur explique donc sa vérité des choses, sa vision de la chose ; il arrive d'ailleurs souvent que ses explications soient des plus invraisemblables, ce qui prête à rire. On assiste à une surmédiation de l'objet qui passe à travers plus d'un seul filtre avant de nous être « donné » – car le narrateur adulte appuie souvent la description première du personnage enfant dans une double contemplation de l'objet qui étonne, intrigue et fait sourire. Une fois l'objet présenté, s'en suit son décodage ; on assiste donc régulièrement à un « retour sur objet », comme on assisterait à un retour sur image.

David Copperfield raconte avec tendresse la bien curieuse histoire des boutons de Peggotty : les vêtements de sa nourrice rondelette souffrent de ses nombreuses étreintes, car à chaque fois quelques

¹ Formule empruntée à Marianne MOORE, elle-même citée par John ROMANO, *Dickens and Reality*, New York : Columbia University Press, 1978, p. 113.

uns de ses boutons explosent et s'envolent du dos de sa blouse, selon l'ampleur de ses émotions. Une bonne étreinte vaut alors bien deux boutons qui sautent. C'est donc au bouton près que David mesure la qualité de l'embrassade – « I know it was a good squeeze [...] » (D.C – chap. 2, p. 29) : « And I recollect two bursting to the opposite side of the parlor, while she was hugging me. » (p. 30). Perdu dans des pensées où il laisse aller son imagination, l'enfant remet en question l'utilité de ces boutons qui parsèment régulièrement le sol, et cherche à leur assigner une fonction : « I sat looking at Peggotty for some time, in a reverie on this supposititious case: whether [...] I should be able to track my way home again by the buttons she would shed. » (p. 39) – le petit David s'improvise Poucet. Cela dit, et en dehors de l'imaginaire du conte, ces boutons n'ont pas encore embrassé un rôle crucial. On ne sait d'ailleurs pas s'ils sauraient indiquer le chemin de la maison familiale, toutefois, ils ont retracé celui des souvenirs de David à merveille. C'est donc bien plus tard que, devenu adulte, David reconnaît et révèle l'importance de ces « sauts de boutons ». Il comprend alors, en revenant sur ces épisodes, le trésor de symboles que sont ces petits objets qu'il n'a pas toujours pris la peine de ramasser à l'époque. Ce qui passe au travers du regard du protagoniste enfant est mis en mots par le narrateur adulte qui remanie très subtilement cette vision pour la retranscrire sans l'altérer jamais. Les deux points de vue sont alors assimilés, sans avoir à se contredire. Mieux encore, la maturité de la voix adulte vient légitimer le regard que porte l'enfant sur les choses. La voix narrative se fait alors l'interprète des diverses expériences de l'enfant qui, dans le cas précis des étreintes de Peggotty, est dans l'immédiateté et n'a pas le recul nécessaire lui permettant d'apprécier l'instant. Alors que Peggotty l'enserme amoureusement, pour le petit David tout n'est que pression, écrasement et inconfort ; David adulte y voit la tendresse et la douceur insoupçonnées à l'époque :

« She took me in both her arms, and squeezed me to her stays until the pressure on my nose was extremely painful, though I never thought of that till afterwards when I found it very tender. [...] After another and a final squeeze with both arms, she got down from the cart and ran away; and, my belief is, and always has been, without a solitary button on her gown. »
(D.C – chap. 5, p. 73)

Il est amusant de constater combien ce qui lui est « extremely painful » à une époque devient « very tender » quand il y repense

des années plus tard. L'enfant s'arrêtait sur la douleur provoquée par l'étreinte, l'adulte reconsidère tout l'amour et la douceur du geste. Il comprend la beauté de tous ces boutons, qui, parce qu'ils ont tous sauté de la blouse de Peggotty jusqu'au dernier, sont symbole de tout son amour pour lui. Les boutons explosent en lieu et place des mots, qu'elle ne trouve sans doute pas, tant la séparation est délicate ; « Not a single word did Peggotty speak » (p. 73). Des objets sont donc substitués aux mots qui ne viennent pas : « [...] some paper bags of cakes which she crammed into my pockets, and a purse which she put into my hand, but not one word did she say. » (*Ibid.*) ; on sent alors David tout encombré de ces objets qu'il n'a pas forcément voulu ni demandé et dont ses poches se voient fourrées, quasi-gavées, à la limite du débordement. Pourtant, encore une fois, ces objets qui congestionnent ses poches et embarrassent l'enfant sont preuve de toute l'affection de sa nourrice, elle qui va les chercher au plus profond de ses propres poches comme elle aurait trouvé les mots au plus profond de son cœur : « Releasing one of her arm, she put it down in her pocket to the elbow [...] » (*Ibid.*). David, adulte, sait donc redonner une juste place à ces objets qu'il a côtoyés, enfant.

Spontanée, l'approche de l'enfant est surtout immédiate et par là même manque d'une distance nécessaire à la juste appréciation. Ce qu'il perçoit est placé sous le signe du présent, à la limite de l'intemporalité, l'enfant est comme baigné dans un présent permanent. « Realism wants to restore the child's world [...] in which all there is is completely present »¹, selon John P. McGowan. Cette éternité offerte aux enfants est prise du monde adulte, qui l'a perdue en chemin et qui ne peut plus faire que de circonscrive retours en arrière. L'enfant, lui, a une vision bornée au présent et qui l'empêche de « pré-voir », d'envisager une suite. L'injustice de la situation n'est donc perçue que des adultes, qui en sont conscients :

« As to any sense of inequality, or youthfulness, or other difficulty in our way, little Em'ly and I had no such trouble, because we had no future. We made no more provision for growing older, than we did for growing younger.

¹ John P. MCGOWAN, « David Copperfield: *The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 153.

We were the admiration of Mrs Gummidge and Peggotty, who used to whisper of an evening when we sat, lovingly, on our little locker side by side, 'Lor! Wasn't it beautiful!' [...] »
(D.C – chap. 3, p. 49)

L'enfant ne fait de lui-même aucune provision (ce qui est une autre facette de l'encombrement ressenti par David qui s'en voyait remplir les poches par Peggotty qui, elle, prévoyait – pour lui.) C'est pourquoi l'enfant se retrouve vite embarrassé des objets qui n'ont pas d'utilité immédiate, ou dont l'utilité n'est pas évidente au moment où il les découvre. C'est donc tout naturellement que David rechignera à porter un pantalon qu'il juge bien trop rêche : « a pair of hard stiff corduroy trousers » (D.C – chap. 10, p. 164) ; harnaché de la sorte, il se voit mis à la porte de chez-lui par les Murdstone, ainsi affligé d'une double peine. Et pourtant, bien qu'il ne s'en rende pas encore compte, cet attirail va s'avérer bien pratique. Il était déjà considéré par Miss Murdstone – sans doute plus expérimentée en termes d'habillement et rodée par ses voyages – comme une armure protectrice ; et David de préciser : « [...] which Miss Murdstone considered the best armour for the legs in that fight with the world which was now to come off [...] » (*Ibid.*). Ce qui a été vécu comme une contrainte durant son enfance s'est avéré apporter une aide certaine par la suite. David avec un recul d'adulte peut, dans son retour en arrière, prévoir les rudes jours qui vont suivre et ce pour quoi cette « armure » va être utile, ce qu'il ignore la première fois où il nous introduit à cet objet.

Pip reviendra lui aussi sur les objets qui l'ont tant encombrés jadis, ou dont il n'a pas saisi la portée à l'époque. Sans prétention, Pip œuvre à la description du tablier de sa sœur aînée en acceptant le fait qu'il ne comprend pas qu'elle ne s'en défasse jamais. En effet, Mrs. Joe garde toujours son tablier doublement noué autour de la taille et couvert d'aiguilles et épingles saillantes sur le devant. Affublée ainsi, Mrs. Joe se pose en hérisson, bien décidée à ne pas se laisser approcher de trop près. Ce tablier est une invitation aux mains habiles à l'art de caresser sans se faire piquer ; véritable initiation au contournement des pics, et donc aussi reproche bien pesé à celui qui ne s'y essaie pas – ne voyant que le piquant de la chose. Et c'est à Joe qu'est adressée la semonce, lui qui de son esprit enfantin (« as a larger species of child » G.E – chap. 2, p. 9) ne voit pas au-delà des épingles et ne s'y risque pas. Là est tout le symbole de ce tablier mais, trop jeune, Pip ne peut en avoir conscience et admet : « She made it a powerful merit in herself, and a strong reproach against

Joe, that she wore this apron so much. Though I really see no reason why she should wear it at all: or why, if she did wear it at all, she should not have taken it off, every day of her life. » (G.E – chap. 2, p. 8). La maturité du narrateur fait qu'il combine sa retranscription à l'expérience immédiate du protagoniste enfant en ne l'analysant que très peu. Il laisse ainsi un flottement qui oblige le lecteur à participer en y apportant sa propre analyse. A ce propos, Stephen Hastings remarque très justement : « For Dickens the first person narrator was the ideal medium to achieve both immediacy of expression and strong reader participation. »¹

De même qu'il est fréquent pour l'enfant de passer à côté des symboles induits par divers objets, il n'est pas toujours évident qu'il en perçoive la valeur. Et, si certains objets résistent à sa compréhension, d'autres ont des mérites qui lui échappent complètement. En effet, Pip est bien loin de se douter de la valeur de l'argent que lui remet Magwitch, croisé au hasard d'une auberge. L'enfant ne sait alors où porter son attention et décide spontanément de privilégier la pièce qui brille aux billets froissés. Parfaitement désintéressé et pas encore habitué au cumul de capital, Pip boude les billets. Mais son choix est tronqué : en entourant la pièce de billets chiffonnés (« crumpled paper » - G.E chap. 10, p. 78), Magwitch le laisse penser que les billets ne sont que du papier censé protéger la pièce et sans doute conserver son aspect brillant (« a bright new shilling » - *Ibid.*). Le Pip adulte qui retranscrit les faits à eu tout le temps de prendre acte de la valeur des monnaies d'échange, des fluctuations et de leur poids sur les marchés, néanmoins il laisse libre de ses opinions le jeune protagoniste qu'il était alors, et appuie ses dires en les insérant habilement dans le texte : « Nothing less than two fat sweltering one-pound notes that seemed to have been on terms of the warmest intimacy with all the cattle markets in the country. » (p. 78-9). C'est Mrs. Joe qui récupèrera le butin : « [...] my sister sealed them up in a piece of paper, and put them under some [...] ornamental tea-pot on the top of a press in the state parlour. » (p. 79). Monnaie gigogne, le papier se multiplie et l'argent se décline selon les perspectives de chacun : pour Pip c'est la pièce qui est emballée dans du « papier », Mrs. Joe, elle, prendra soin d'emballer les billets qui contenaient la pièce dans du (vrai) papier – à but protecteur lui aussi.

¹ Stephen HASTINGS, « David Copperfield and Great Expectations: the Crafting of Kindred Narratives » in Rossana BONADEI, Clotilde de STASIO, Carlo PAGETTI, Alessandro VESCOVI (ed.s), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Milan : Unicopli, 2000, p. 86.

Selon George Orwell, cité par Nicolas Tredell, « Dickens [is] able to stand both inside and outside the child's mind, in such a way that the same scene can be wild burlesque or sinister reality, according to the age at which one reads it. »¹ Les objets dont se sert Mrs. Joe pour malmener Pip font donc le calvaire du garçonnet, mais sont aussi réinvestis par le narrateur qui réussit à les extirper du tragique pour leur trouver un aspect comique. Humour et pathos se fondent à merveille et font naître Tickler, le tisonnier ainsi nommé, hantise de Pip et défouloir de sa sœur : « Tickler was a wax-ended piece of cane, worn smooth by collision with my tickled frame. » (G.E – chap. 2, p. 9). Au-delà de la peine de l'enfant on retient la volonté du narrateur d'adoucir les coups portés par l'objet en ajustant ses mots (« tickled ») et en les relevant d'une pointe d'ironie (« worn smooth »). Le même traitement est réservé à la description du « Tar-water » remis au goût du jour par des médecins douteux, et que Mrs. Joe s'emploie à déverser régulièrement dans le gosier de ses « protégés » ; bien souvent l'absurdité de la scène l'emporte sur la violence qui y est décrite, pourtant bien présente :

« On this particular evening the urgency of my case demanded a pint of this mixture, which was poured down my throat, for my greater comfort, while Mrs. Joe held my head under her arm, as a boot in a boot-jack. Joe got off with half a pint [...] »
(G.E – chap. 2, p. 12)

L'inconfort de Pip est palpable, que ce soit à la table du réveillon de Noël, « squeezed in at an acute angle of the tablecloth, with the table in my chest, and the Pumblechookian elbow in my eye [...] » (G.E – chap. 4, p. 25), ou lors de la confection d'un nouvel habit : « Even when I was taken to have a new suit of clothes, the tailor had orders to make them like a kind of Reformatory, and on no account to let me have the free use of my limbs. » (p. 23). Complétant sa tenue, ses bottes ne lui apporteront pas plus de confort : trop épaisses et lui lestant le pas, elles le rappellent à sa condition d'enfant trop commun et devant mériter son pain en s'astreignant au labeur. L'enfant qu'il est n'a jamais pu tirer son épingle du jeu dans ce genre de situation – et s'est parfois retrouvé à devoir en avaler : « [...] sometimes a needle, which we [...] got into our mouths » (G.E – chap. 2, p. 10). Pourtant, le narrateur fait le choix judicieux de retranscrire les événements avec plus de légèreté qu'ils n'en ont sûrement eu, en

¹ Nicolas TREDELL, *Charles Dickens* – *Great Expectations*, New York : Columbia University Press, 1998, p. 60.

prenant garde toutefois de ne jamais mettre à mal, ou chercher à discréditer, la sensibilité de l'enfant : « Yet, what I suffered outside, was nothing to what I underwent within. » (G.E – chap. 4, p. 23).

Le narrateur adulte s'efface derrière la voix de l'enfant à laquelle il permet de donner ses impressions et sa vision des choses de manière instantanée et franche, sans réserve. Habilement, l'adulte qu'il devient et qui parachève la narration de leur histoire commune ne laisse qu'entrevoir la possible mauvaise interprétation que fait l'enfant des événements à suivre, sans jamais trop oser l'appuyer. Le narrateur adulte rend ainsi compte de l'ingénuité de l'enfant qui, sur le mode de l'immédiateté qu'il prend pour acquis, commet les erreurs qu'il a à commettre sur le chemin le menant à la maturité. Pip construit sans vergogne ses châteaux en Espagne, pendant que David se trompe allègrement dans la trajectoire de sa destinée sentimentale ; et pendant ce temps, le narrateur adulte ne souffle mot. La pudeur de ce dernier permet pour un temps donné au lecteur de ne faire qu'un, s'il l'accepte, avec les envies et espoirs des jeunes héros quitte à, pourquoi pas, en faire la même mauvaise interprétation qu'eux. Miss Havisham peut rester le temps de quelques chapitres la bienfaitrice mystérieuse du jeune Pip, ses intentions peuvent être des plus louables ; tout comme Dora peut très bien être l'épouse qui comblera David *ad vitam aeternam* – pourquoi pas. D'ailleurs, Stephen Hastings appuie le fait que Dickens laisse consciemment le lecteur plonger dans ce genre d'histoires cocasses avant de le repêcher *in extremis*, sauvant ainsi son lecteur d'une noyade programmée : « In both novels [*David Copperfield* and *Great Expectations*] Dickens makes the reader largely share the limited perspective of the protagonist while preparing him through subtle hints for the shock of revelation [...] », sans forcément chercher à atténuer l'impact dudit choc¹. Cette fois encore l'objet est rédempteur des péchés du texte et vient en aide au lecteur qui peut prendre appui sur des objets-repères, ces fameuses gargouilles qui balisent la diégèse, et se permettre ainsi de garder la tête hors de l'eau de ce tumultueux océan textuel. La lime, les fers et les billets, récurrents dans *Great Expectations*, sont autant d'indices qui laissent à penser que Magwitch n'aura certainement pas été mis à l'écart de la diégèse indéfiniment. De même, le livre de cuisine malmené par

¹ Stephen HASTINGS, « *David Copperfield and Great Expectations: the Crafting of Kindred Narratives* » in Rossana BONADEI, Clotilde de STASIO, Carlo PAGETTI, Alessandro VESCOVI (ed.s), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Milan : Unicopli, 2000, p. 91.

Dora, et l'usage qu'elle en fait, laissent à penser que la durée de vie textuelle de ce personnage est elle, au contraire, vouée à une fin orchestrée. Ces indices sont perçus par l'enfant ou le jeune adulte, qui les enfouit promptement entre les lignes du texte. Au lecteur de les y récupérer ; et s'il venait à y manquer, ces objets referaient de toute façon surface un peu plus tard dans le roman. Aucun objet n'est jamais perdu ; en revanche, il peut être altéré, repris ou transformé, à l'instar du billet d'une Livre qu'on trouve tantôt froissé, tantôt neuf, et qui passe d'une main à l'autre. Dans tous les cas, le lecteur se trouve pris à parti : « Pause you who read this, and think for a moment of the long chain of iron or gold, of thorns or flowers, that would never have bound you, but for the formation of the first link on one memorable day. » (G.E – chap. 9, p. 72). Apostrophé de la sorte, le narrataire invoqué est appelé à la clairvoyance, à relire s'il le faut le texte qui lui aurait jusque là fait faire fausse route ; car il va devoir prendre à contrepied la vision que lui offre Pip, aveuglé par son désir et ses espérances. On retrouvera ces chaînes sous plusieurs formes et à plusieurs niveaux dans le texte. Ce sont par exemple les rivets que Miss Murdstone aime à avoir pour collier, ou celles, pécuniaires, qui enserrant Mr Micawber ; ce sont aussi celles que Magwitch a autour de ses pieds de forçat, ou encore celles qui relient le crayon au coup de Miss Havisham. Preuve que les liens sont multiples et qu'il faut bien les jauger avant de s'inféoder trop rapidement.

Le narrateur adulte appuyant subtilement les impressions, perceptions et imaginations de l'enfant qu'il était, séduit le lecteur par cette force de conviction et lui permet d'accorder une entière confiance au récit. On baigne alors dans la facilité d'un monde enfantin où tout est possible. La confiance que l'on met en ce récit est aussi largement due à celle que le narrateur adulte offre à l'enfant ; et ce qui pourrait être perçu comme hautement improbable par l'adulte ne l'est jamais, car il respecte le regard que l'enfant porte sur les choses. Il ne reprend jamais les dires de l'enfant pour les adapter à un public adulte, il reproduit fidèlement ses impressions d'enfant et les magnifie même. Les narrateurs successifs s'accordent à poser le même regard sur le monde des objets. C'est cette foi, que le narrateur adulte a vis-à-vis du regard que l'enfant porte sur le monde extérieur, et qui produit chez le lecteur une confiance pour leur récit, qui permet l'accès au monde des objets. Comme un sésame pour une réalité où règnent magie, et grotesque.

Entre magie et grotesque

On accède, via la double contemplation de l'objet, à un monde où règnent anti-mimétisme et merveilleux : les boutons deviennent des trésors tels des pièces d'or, il pousse des ailes aux lourdes bottes pour les rendre plus légères, et les pantalons se changent en armures chevaleresques. La magie opère, et on se laisse guider, entre un narrateur enfant qui fantasme, et un adulte qui « fabule », rejoue les scènes, transforme les objets, fait rêver le lecteur en somme. Là où l'enfant pose un doux regard amusé sur le monde et les objets qui l'entourent, l'adulte leur confère un second souffle et leur insuffle une âme quasi-magique, affranchie de lois. Cette déréalisation, selon Laurent Lepaludier, faite d'étrange et de fantastique, échappe aux lois du monde empirique¹. L'objet s'accorde alors au bon vouloir de celui qui le voit, le raconte et le vit, et la magie du langage fait qu'il en devient merveilleusement capable de maintes possibilités ignorées jusque là. Boutons, bottes et pantalon se voient accordés le droit à une deuxième « vie », ils sont repris, reformés et resservis ; le narrateur s'improvise alors forgeron et (re)travaille l'objet à la manière dont la forge de Joe les fabrique dans *Great Expectations*. Une fois recyclé de la sorte, l'objet peut s'enorgueillir d'être magnifié par un texte qui l'encense et le porte jusqu'à nous, lecteurs. L'objet brille par sa disponibilité, le narrateur ne voit plus que lui et nous inclut dans son regard, jusqu'à ce que nous aussi ne pensions plus que par cet objet. Quand Pip monte l'escalier de Satis House avec des bottes qui lui confèrent une légèreté jamais obtenue jusqu'alors, elles sont tout ce qui compte sur l'instant ; d'ailleurs son vocabulaire s'accorde au changement, de « I had gone up the staircase in the dark » on passe à « I ascended it now » (G.E – chap. 29, p. 234). Les bottes passent de l'ombre à la lumière quasi-divinisée. David, quant à lui, change ses boutons en trésors dignes des meilleurs porte-bonheurs : « I picked up one [...] and treasured it as a keepsake for a long time. » (D.C – chap. 5, p. 73). On passe donc du simple objet de tous les jours à un objet sublimé, chéri et conservé : magique. L'œuvre dickensienne regorge d'enfants livrés à eux-mêmes, soit qu'il leur manque un parent (comme c'est le cas pour David Copperfield enfant posthume et qui subit l'éviction de la maison maternelle, contraint et forcé par un beau-père imposant ses lois), ou qu'ils soient recueillis par un tiers astreint (à l'instar de Pip, élevé par sa

¹ Laurent LEPALUDIER, *L'objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 19.

sœur, ou Esther, par sa marraine). Estella, Bidly, Nell, Emily, Jo, Richard, Ada : la liste est longue et non-exhaustive ; Oliver Twist étant le plus orphelin de tous. Bert G. Hornback appuie le fait que, pour outrepasser son désavantage et se recréer un univers au-delà de l'isolement (symbolique ou réel), l'orphelin doit s'inventer un ordre nouveau, de nouvelles formes par lesquelles sa vie d'enfant redevient possible : « falsification of reality for the sake of innocence »¹. Les jeunes héros dickensiens sont, parce qu'orphelins, des personnages au potentiel infiniment riche et dont l'imaginaire est essentiel, gorgé de possibilités et qui donne du ressort au texte lorsqu'il s'attarde sur ce que leur imagination y rajoute. L'enfant n'hésite donc pas à s'identifier aux objets qui l'entourent quand ces derniers semblent subir le même sort que lui. Pip se compare aux petits pépins et graines foisonnant dans les tiroirs de Mr Pumblechook, et leur prête des envies de s'évader : « [...] I wondered when I peeped into one or two of the lower tiers, and saw the tied-up brown paper packets inside, whether the flower-seeds and bulbs ever wanted of a fine day to break out of those jails, and bloom. » (G.E – chap. 8, p. 53). Ainsi, Pip n'est plus seul à vouloir échapper à son sort. L'emprisonnement des objets renvoie donc l'enfant à sa propre incarcération, et l'invite à vouloir partager sa souffrance avec eux. Grâce à leur disponibilité et leur proximité, les objets sont les candidats idéaux. Enfermé dans sa chambre et abandonné à son triste sort, David s'évade de son chagrin en se concentrant sur les imperfections des objets qui l'entourent : « the shape of the room », « the cracks in the ceiling », « the paper on the wall », « the flaws in the window-glass making ripples and dimples » (D.C – chap. 4, p. 55). La disgrâce de David est alors largement partagée par ces objets qui viennent à point nommé alléger ses inconfort et chagrin. L'objet va même jusqu'à évoquer l'humain, et David se concentre alors sur un meuble lui rappelant étrangement quelqu'un : « [...] the washing stand being ricketty on its three legs, and having a discontented something about it, which reminded me of Mrs Gummidge [...] » (*Ibid.*). Certains objets sont pris d'une énergie soudaine, parfois passagère, mais qui les exalte et enflamme l'imaginaire de l'enfant pour qui l'objet est le compagnon idéal, dont les volitions sont malléables et ajustables à souhait.

¹ Bert G. HORNBACK, « Frustration and Resolution in David Copperfield » in Harold BLOOM, *Major Literary Characters : David Copperfield*, New York-Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 87.

Nous n'aurons jamais qu'une approche imaginaire de l'objet littéraire, la perception sensible ne nous étant pas offerte. Les narrateurs successifs rusent alors pour rendre leurs descriptions d'autant plus vivantes que ces objets restent pour le lecteur de simples concepts ou images mentales. L'objet, inerte par son statut, prend soudainement vie lorsqu'il est confié au regard du narrateur. Privé de sa mère, David trouve refuge dans la collection de livres laissée par son défunt père et à laquelle il a accès car elle est adjacente à la chambre où il est isolé. Et, d'une simple page inerte, prise au hasard d'un volume consacré aux voyages, David fait des merveilles :

« [...] I can remember to have gone about my region of our house, armed with the centre-piece out of an old set of boot-tree – the perfect realisation of Captain Somebody, of the royal British Navy, in danger of being beset by savages [...] The Captain never lost dignity, from having his ears boxed with the Latin Grammar. [...] the Captain was a hero, in despite of all the grammars of all the languages in the world, dead or alive. »
(D.C – chap. 4, p. 67)

Les livres se font donc assaillants et camarades de jeu : « They kept alive my fancy, and my hope of something beyond that place and time [...] » (p. 66), dira David ; et leurs personnages font leur entrée dans la pièce : Roderick Random, Peregrine Pickle, Don Quixote, Robinson Crusoe – entre autres – tout droit sortis de leurs pages et brusquement animés, le plus naturellement possible. Pour Pip ce sont les bottes, qui d'ailleurs l'obsèdent tout au long du récit, qui s'en retrouvent naturellement douées de vie ; et ce sont celles de Jagers qui sont « élues » et se mettent à rire : « [...] as if *they* laughed in a dry and suspicious way. » (G.E – chap. 24, p. 198). Jagers semble donc les trouver suspects – par déformation professionnelle sans doute, l'avocat ne laissant rien passer – et les soupçonne d'on ne sait trop quoi : « frowning at his boots » (G.E – chap. 36, p. 288) ; comme pour désamorcer un éventuel complot.

Galvanisés, les objets règnent donc en maîtres dans une sorte de « David au pays des merveilles »¹ où tout semble possible. Les choses rient, les objets parlent et nous, lecteurs, plongeons dans cet univers où règnent anti-mimétisme et merveilleux et dont les audaces devraient mettre en alerte notre bon sens, mais que, comme

¹ Terme d'Anny SADRIN, préface de Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield* – Charles Dickens (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 7.

le dit Anny Sadrin, « notre candeur accepte d'entrée de jeu »¹. Si pour David les arbres ont des mains – « [...] the bare old elm trees wrung their many hands in the bleak wintry air [...] » (D.C – chap. 8, p. 121), Pip quant à lui fait don de la parole aux oiseaux – « [...] the rooks [...] seemed to call me [...] » (G.E – chap. 49, p. 395). Le cheval de Barkis est lui aussi capable d'une volonté propre, et David a alors l'impression qu'il fait consciemment attendre les gens. Cette nouvelle réalité illumine objets et animaux, une poésie s'installe, et il est plus facile pour les orphelins de s'y raccrocher plutôt que de subir le monde des adultes. A défaut de contrôler un monde et une société qui leur échappent, ils règnent sur un nouvel espace, entre réel et imaginaire. La perception de l'enfant, selon Michael Hollington, est libérée de la logique conventionnelle². Les maisons ont des fenêtres qu'elles utilisent tels de véritables yeux n'hésitant alors pas à se pencher en avant pour voir passer les gens de plus près. Et à l'intérieur, les pendules dansent. L'objet est révélé, mis en lumière, et pris d'une soudaine énergie passagère. Sa description est vive et animée, et pour peu qu'elle s'étende, on pourrait la rapprocher de l'Ekphrasis. On baigne alors dans la facilité d'un monde enfantin où tout est possible : « This may be fancy, though I [...] believe the power of observation in numbers of very young children to be quite wonderful for its closeness and accuracy. » (D.C – chap. 2, p. 24) ; ce second chapitre étant justement intitulé "I observe".

David et Pip observent alors, et la fraîcheur du regard qu'ils posent un peu partout, apanage de la petite enfance, procure au texte une magie certaine. Dès lors, la nourriture est perçue comme un personnage avec lequel cohabiter devient concret : « [...] he and I and the collation were alone [...] » (G.E – chap. 19, p. 153). Jagers n'hésite donc pas à tyranniser sa nourriture comme il le ferait avec un client, et fait passer un moment pénible à son morceau de pain – « (he seemed to bully his very sandwich as he ate it) » (G.E – chap. 21, p. 170) remarque Pip entre parenthèses, mais avec une certaine empathie pour le repas de l'avocat. Car Pip, lui, a auparavant trouvé du réconfort auprès de sa nourriture au cours d'un repas où il était clairement à son désavantage face aux adultes alentours : rencogné, et le coude de Mr Pumblechook dans l'œil pendant que celui là le compare sans vergogne à un cochon (« "What is detestable in a pig,

¹ *Op. Cit.*

² Michael HOLLINGTON, « *Child and Adult Perceptions of the Grotesque in David Copperfield* », in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens* (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 63.

is more detestable in a boy". » G.E – chap. 4, p. 27) le blâmant d'être un fardeau pour sa sœur qui l'élève. Joe intervient alors comme il le peut : « [...] he always aided and comforted me when he could, in some way of his own, and he always did so at dinner-time by giving me gravy, if there were any. » (p. 26) Ce soir-là le diner étant particulièrement pourvu en sauce, Joe en noie l'assiette de Pip qui y plongerait volontiers pour se faire oublier du reste de la tablée. Nourriture et affect sont liés, à tel point que quelques chapitres plus tard Pip confond, au cours d'une conversation avec Wemmick, le père de ce dernier avec la volaille dont il parlait juste avant : « "[...] a cold roast fowl – [...] You don't object to an aged parent, I hope ?" I really thought he was still speaking of the fowl [...] » (G.E – chap. 25, p. 204-5). De son côté le petit David, qui semble avoir un estomac en lieu et place du cœur, n'entend que ce qui parle à ses papilles et demande « 'Sweetmeats did you say' » à Barkis qui s'était enquis « 'No sweethearts, I b'lieve?' » (D.C – chap. 5, p. 75) ; et de la même manière traduit « tourtereau » par la bien plus alléchante « tourte ».

Empreinte de féerie, la nourriture est présente là où ne l'attendait pas, et semble pourtant se trouver là le plus naturellement possible. Les abat-jour sont en fait des muffins à la myrtille, les chapeaux des consommés froids ; et certains personnages, petits bonshommes secs, ont les cheveux en pain d'épices : « One of these, a little dry man [...] who wore a stiff brown wig that looked as if it were made of gingerbread » (D.C – chap. 23, p. 358). On en mangerait. Dans le même esprit, Joe quant à lui a les yeux comme des œufs pochés, dont les jaunes ne se distinguent plus du blanc : « [...] eyes of such a very undecided blue that they seemed to have somehow got mixed with their own whites. » (G.E – chap. 2, p. 8). La nourriture s'attache au corps. Le petit Traddles s'en retrouve d'ailleurs bien embêté : « In a tight sky-blue suit that made his arms and legs like German sausages, or roly-poly puddings [...] », car il fait forcément trop envie à son directeur d'école, Mr Creakle, ogre à l'appétit démesuré (D.C – chap. 7, p. 102). Tout comme les joues bien rouges de Pip, telles deux belles pommes, attisent l'appétit de Magwitch qui ne demanderait qu'à mordre dedans.

Il faut donc que les tout jeunes protagonistes se méfient de ces ogres que l'on retrouve bien souvent au détour d'une page et qui participent du grotesque de l'œuvre. Car le conte de fées moderne fabrique aussi ses monstres. « Peggotty seemed to swell and grow

immensely large » (D.C – chap. 2, p. 28), s'étonne David. D'un coup de baguette magique la gentille nourrice se métamorphose en potentiel danger pour le garçonnet sans défense qu'est David ; et s'il est sans défense il n'est certes pas dépourvu d'une imagination capable de faire se muter la banalité la plus triviale en événement extraordinaire : un simple voyage devient donc périple grandiose, et la nourrice chimère en devenir. Edulcorée, sa réalité des choses est digne d'un conte peuplé de monstres, de trésors et de palais : « Aladdin's palace [...] I suppose I could not have been more charmed with the romantic idea of living in it. » (D.C – chap. 3, p. 41). Tout est revu et corrigé, passé à travers le prisme de la vision de David. Et dans l'imaginaire de David, Peggotty, qui l'accompagne lors d'un voyage à Yarmouth, se transforme alors en vilaine ogresse parée des plus viles intentions : « I sat looking at Peggotty for some time, in a reverie on this suppositious case: whether, if she were employed to lose me like the boy in the fairy tale, I should be able to track my way home again by the buttons she would shed. » (D.C – chap. 2, p. 39). Elle ne mérite bien sûr pas tant de méfiance, mais l'idée qu'elle puisse être une ogresse ayant pour mission de le perdre dans les bois est plus tentante que la réalité des faits, sans reliefs, où elle ne fait que chaperonner David. Et lorsqu'elle n'est pas ogresse, Peggotty se fait lutin ; et, selon Michael Hollington, « Peggotty's incessant needlework [...] is 'in excess' of any simple household meaning, making her rather a kind of fairy-tale needleworker than a mere skivvy [...] »¹. Au-delà du caractère de lutin travailleur de Peggotty, le grotesque de la situation réside surtout dans l'idée d'un assortiment de bas à repriser qui ne désemplit jamais et dont la réserve se trouve ravitaillée comme par magie :

« Peggotty darned away at a stocking as long as she could see, and then sat with it drawn on her left hand like a glove, and her needle in her right, ready to take another stitch whenever there was a blaze. I cannot conceive whose stockings they can have been that Peggotty was always darning, or where such an unfailing supply of stockings in want of darning can have come from. From my earliest infancy she seems to have been always employed in that class of needlework, and never by any chance in any other. »

(D.C – chap. 8, p. 124)

¹ Michael HOLLINGTON, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition-CNED, 1996, p. 102.

Le génie créatif de l'enfant fait des merveilles et s'invente des monstres. Les simples méchants ne suffisent pas, il faut donc leur trouver des attributs extraordinaires. Miss Murdstone étant censée ne dormir que « d'un œil » l'imaginaire de David fait d'elle un cerbère prêt à bondir de son lit si besoin est. La nature grotesque qui ressort de ce qu'il décrit est magique et ludique, et ce parce qu'il prend les choses pour ce qu'elles sont. Chaque mot est pris à la lettre, et les choses « au pied de l'objet », l'enfant ne faisant pas cas du décalage existant pourtant entre les présupposés et la réalité. « I thought of the oddest things. », confiera-t-il (D.C – chap. 4, p. 55). David va donc jusqu'à vivre ses suppositions pour les confronter à la réalité et en mesurer toutes les possibilités – sait-on jamais. Miss Murdstone dormirait « d'un œil » ? Qu'à cela ne tienne. David essaie aussitôt de s'endormir tout en gardant un œil ouvert ; pour se rendre compte que ce n'est pas possible. L'enfant est en recherche perpétuelle de la vérité, et ce qui fait sourire se trouve être ce contraste entre ce qu'il cherche avec sa spontanéité naïve et ce qu'il finit par trouver : cynisme, ironie, et manipulation. Il est trompé par le propre monde qu'il se crée, car tout ce qu'il imagine ne se vérifie pas, et il se heurte alors à la réalité. Et si on ne peut effectivement pas dormir d'un œil, si les animaux ne sont pas vraiment doués d'intelligence, et même s'il n'y a pas toujours d'énergie vitale dans la majeure partie des objets, l'enfant continue d'animer le monde à l'aide de fantasmes, en allant parfois jusqu'à réveiller les morts. En effet, au détour d'une phrase malheureuse de Peggotty – « 'What do you think? You have got a Pa!' », David déterre au moment même son père : « I trembled, and turned white. Something – I don't know what, or how – connected with the grave in the churchyard, and the raising of the dead, seemed to strike me like an unwholesome wind. » Et voilà Lazare réhabilité. Il faut alors lui préciser que le père en question en est un nouveau : « 'A new one?' I repeated », mais le mal est fait, et David a du mal à ajuster ses idées (D.C – chap. 3, p. 54).

Les monstres avancent parfois masqués, comme nous le fait remarquer Catherine Lanone¹. Lors d'un repas à l'auberge, David est mis face à un gentil serveur qui se transforme très rapidement en méchant glouton, avide et menteur. Comme au théâtre, le lecteur-spectateur est ravi du comique qui se dégage des gestes et duperies du serveur le plus immoral qui soit – mais ce, aux dépens d'un

¹ Catherine LANONE, « "Books", "cooks" et "rooks": le goût de l'autobiographie dans David Copperfield », in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens* (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 74.

David naïf et confiant, ne voyant rien venir. Le grotesque de la scène réside dans le fait que David ne peut s'empêcher de trouver le serveur de plus en plus serviable, gentil et dévoué à son égard, alors qu'il n'en est rien. Les mensonges du serveur sont machiavéliques d'ingéniosité, et il arrive à faire croire au petit garçon que la boisson qu'il a commandée peut s'avérer dangereuse, puisqu'elle a déjà fait une victime la veille. Il se propose donc de la boire, pour le plus grand plaisir de David : « I replied that he would much oblige me by drinking it, if he thought he could do it safely, but by no means otherwise. » (D.C – chap. 5, p. 78). Le serveur se sert de la crédulité de David qui l'en remercierait presque ; le crime est parfait. L'illusion prend si bien chez l'enfant, que notre homme continue de plus belle : « So he took up a chop by the bone in one hand, and a potato in the other, and ate away with a very good appetite, to my extreme satisfaction » (P. 79), la viande étant supposée contrer les effets soi-disant néfastes de la bière. La naïveté du jeune David est mise à rude épreuve, et l'outrance théâtrale se poursuit jusqu'au dessert – « Come on, little 'un, and let's see who'll get most ». Et le serveur est tellement sympathique, tellement généreux, et tellement dévoué, qu'il finit par exceller dans la serviabilité :

« The waiter certainly got most. He entreated me more than once to come in and win, but what with his table-spoon to my tea-spoon, his dispatch to my dispatch, and his appetite to my appetite, I was left behind at the first mouthful, and had no chance with him. I never saw any one enjoy a pudding o much; I think [...] »
(D.C – chap. 5, p. 79)

Effectivement, David n'avait pas la moindre chance de s'en sortir à bon compte. Il se fait donc merveilleusement duper par cet homme aussi malin que malhonnête, jusqu'à devenir victime des mauvaises plaisanteries des autres adultes à propos de son gargantuesque appétit : « I was supposed to have eaten all the dinner without any assistance. » (P. 80). Malgré ce, il continue d'encenser le serveur « so very friendly and companionable », achevant de rendre la scène drôle et cynique à souhait. Plus David se voit volé de sa propre nourriture, plus il en redemande. Les objets lui glissent entre les doigts, et le serveur tend les siens pour en récupérer les miettes, et bien plus encore. Le comique, qui participe du grotesque, se loge donc partout dans le récit.

Entre jeu et réalité, l'enfant ne prend pas toujours position. C'est en ce sens que la petite Charley semble jouer alors qu'elle lave le linge : « Her fingers were white and wrinkled with washing [...] but for this, she might have been a child, playing at washing, and imitating a poor working woman with a quick observation of the truth. » (B.H – chap. 15, p. 245). L'enfant a l'incroyable capacité de faire du quotidien trivial un jeu que l'adulte poursuivra dans ses chapitres. Le romantisme, ce « natural magic »¹ qui prend racine dès l'enfance, privilégiant sensibilité et imagination, est donc aussi l'apanage des plus grands – « [...] I generally observe such men to retain a certain freshness, and gentleness, and capacity of being pleased, which are also an inheritance they have preserved from their childhood. » (D.C – chap. 2, p. 25).

Romantisme

Dès le départ, le lecteur accepte l'idée que tout est possible. Les objets parlent, les animaux sont doués de volition, les choses s'animent régulièrement ; l'inverse est aussi vrai, les personnages sont rigidifiés et ainsi transformés en choses ou travaillés comme des objets. Personne n'aurait d'ailleurs rien à y redire, tant tout cela semble aller de soi. Le miraculeux est l'affaire du quotidien, du familier. Et Robert Newsom de souligner : « *Bleak House* is a falling round and round and round, and one that continually makes the familiar strange and the strange familiar. »² Ce quotidien magnifié, ce familier merveilleux, peut être rencontré sous la forme d'un dinosaure qui traverserait s'il y avait lieu les rues de l'incipit de *Bleak House*, l'air de rien : « [...] and it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so, wadding like an elephantine lizard up Holborn Hill. » (B.H – chap. 1, p. 13) ; nous réconciliant ainsi, comme le dit Henry James, autant avec la banalité qu'avec l'étrange³. Le protagoniste enfant savait animer les choses d'un clignement d'œil, le narrateur adulte reprend donc le flambeau, sans chercher à sortir du sentier pré-tracé par l'enfant. Sur son chemin narratif l'adulte aura, lui aussi, maintes occasions de se frotter au merveilleux et d'embrasser un monde imaginaire où le surnaturel va de soi et où

¹ Terme de Michael HOLLINGTON, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition-CNED, 1996, p. 57.

² Robert NEWSOM, *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel of Tradition*, New York : Columbia University Press, 1977, p. 45.

³ Henry JAMES, *Views and Reviews*, Boston : The Ball Publishing Company, 1908, p. 159.

l'empirisme ne se trouve pas toujours une place. L'expérience est sans cesse renouvelée, poussée à l'extrême ; et, ce faisant, redéfinit l'improbable et fait accepter tant au narrateur qu'à son lecteur une multitude de bizarreries qui, parce que le contexte les réclame, sont posées en norme.

Les objets se meuvent donc, sous l'œil consentant du narrateur adulte, et sont dotés des attributs humains. Pas étonnant alors que les poteaux de bois s'édentent en vieillissant : « [...] a series of wooden frames set in the ground, that looked like superannuated haymaking-rakes which had grow old and lost most of their teeth. » (G.E – chap. 46, p. 374), ou que les râteaux à glaner soient susceptibles eux aussi de perdre leurs dents avec l'âge. Mieux encore : les objets sont doués de paroles. Les deux moulages sur le mur de Jaggers ne se privent donc pas de suivre les conversations qui vont bon train dans le bureau ; sans gêne, ils participeraient presque à la conversation si l'occasion leur en était donnée. Car bien souvent les objets sont pris à parti et invités à participer à ce qui se trame, à donner leur avis. Magwitch se vante auprès des meubles, Jaggers converse avec ses bottes. L'habitude est prise, et l'objet devient bavard. Tout est bon pour se faire remarquer : « The closet whispered, the fireplace sighed, the little washing-stand ticked, and one guitar-string played occasionally in the chest of drawers. » (G.E – chap. 45, p. 367). Ne boudant pas les diverses possibilités qui s'offrent à eux, les objets se permettent même de prodiguer des conseils : « DON'T GO HOME » (*Ibid.*). Et avec insistance qui plus est : « Whatever night-fancies and night-noises crowded on me, they never warded off this DON'T GO HOME. » que le texte relaie à merveille, n'omettant pas les majuscules, de rigueur. On ne voit plus que ça. Or, d'un roman à l'autre les objets n'ont su se faire écho, car sept ans avant que les objets ne soufflent à Pip de ne pas rentrer chez lui, ce précieux conseil vient à manquer au sein de *Bleak House* où les objets, moins scrupuleux, semblent se taire : « [...] he is pitilessly urged upon his way, and nothing meets him, murmuring 'Don't go home!' » (B.H – chap. 48, p. 748). C'est pourtant bien un objet qu'on attendait ; on note d'ailleurs l'utilisation de « nothing » et non « no one » qui appelle les « roar and jar of many vehicles » (*Ibid.*) mentionnés un peu plus haut dans le texte et qui auraient pu servir de souffleurs opportuns. Si les objets ne pipent mot, les choses se font plus traitres encore : « the west wind blowing him on » (*Ibid.*). Rien ne viendra sauver Mr Tulkinghorn de l'issue fatale qui l'attend, pas même l'allégorie qui trône au plafond – « [...] the Roman

pointing from the ceiling », et qui faillit à sa tâche – « to give him the late warning, 'Don't come here!' » (*Ibid.*). Ce rendez-vous manqué avec l'extraordinaire prouve que le lecteur en attend beaucoup des objets et de la magie qu'ils incarnent. Cette même magie qui se fait bel et bien attendre lorsque, pour une raison ou une autre, elle tarde à venir.

Vases communicants, objets vivants et personnages réifiés se partagent leurs attributs. Il n'est alors pas question que les objets s'humanisent sans que les vivants ne se raidissent au moins un peu. Ce qui est trouvé chez les uns est offert aux autres, et *vice versa* ; beau partage purement dickensien qui se cristallise lors de la rencontre du docteur Strong. Car cette rencontre laisse en suspens la question de sa nature d'être vivant, sans trop étonner David qui le décrit ou même le lecteur, qui perçoit néanmoins l'aspect non conforme de la situation. Le docteur nous est donc présenté comme faisant partie intégrante de cette classe intermédiaire et qui ne saurait pencher du côté des vivants plus que de celui des objets : « Doctor Strong looked almost as rusty, to my thinking, as the tall iron rails and gates outside the house; and almost as stiff and heavy as the great stones urns that flanked them, and were set up, on the top of the red-brick wall [...] » (D.C – chap. 16, p. 235). Perçu à travers le prisme que sont la vision et l'imaginaire de David (« to my thinking ») le docteur Strong flotte entre diverses catégories. Tantôt choses (« stones »), ou objets (« iron rails »), il repasse de justesse du côté des vivants : « He was in his library (I mean Doctor Strong was), with his clothes not particularly well combed [...] » (*Ibid.*), et David se sent obligé de préciser entre parenthèses qu'une fois dans la bibliothèque il s'agit bien du docteur et non des pierres ou du portail. Cela dit, le docteur connaît ses pairs : « You never saw such a rusty prince in all your born days as he was », dira Miss Mowcher d'un de ses clients, véritable barre de vieille ferraille (D.C – chap. 22, p. 337). Certains personnages peuvent donc se voir vernis, comme les objets avant eux : « He made his face shine [...] so that it looked as if it had been varnished all over. » (D.C – chap. 17, p. 273) ; à l'inverse, sur Magwitch aucun vernis ne prend, et rien ne le fera reluire : « [...] there was something in him that made it hopeless to attempt to disguise him. » (G.E – chap. 40, p. 337). Il reste lourd de ses fers de forçat, poids symbolique qu'il continue à traîner aux pieds – « a weight of iron » (*Ibid.*). Dommage qu'il ne puisse jamais croiser le chemin de Mrs General, vernisseuse en titre, sévissant dans *Little*

Dorrit : « [...] it was Mrs General's province to varnish [...] [she] varnished the surface of every object that came under consideration. The more cracked it was, the more Mrs General varnished it. » (L.D – livre 2, chap. 2, p. 475). Il est dit qu'elle vernirait aussi ses rêves. Voilà qui aurait pu prêter main forte à Pip. Cela dit, vernis ou pas, les personnages se fondent prodigieusement dans le décor. Et le garde-pavillon du port de se transformer en repère de marée basse : « [...] a grizzled male creature, the « Jack » of the little causeway, who was as slimy and smeary as if he had been low-water mark too. » (G.E – chap. 54, p. 440). Sans doute tant et si bien plongé dans la vase qu'il lui en reste au fond de la gorge, rendant sa voix boueuse : « He spoke in a slushy voice, as if much mud had washed into his throat. » (p. 441). Les personnages sont instrumentalisés, certains plus littéralement que d'autres : « His voice, short, deep, and resonant [...] as if he were himself the bassoon [...] » (B.H – chap. 27, p. 441), partie prenante d'un orchestre humain où le vivant n'est plus dissociable de l'instrument dont il « joue ». C'est d'ailleurs une affaire de famille : « Young Woolwich is the type and model of a young drummer. » (*Ibid.*). La mère aura été transplantée dans un autre roman – *Great Expectation*, cela dit elle n'en est pas moins musicale : « [...] in a high-backed chair against the wall, like a violoncello in its case, [...] submitted to be embraced as that melodious instrument might have done. » (G.E – chap. 56, p. 454). Forcément, les animaux ne sont pas en reste. Jip, le chien de Dora Copperfield, pousse des grognements qui le font pencher du côté des objets, et lui donne sa place au sein de l'orchestre dickensien : « [...] still growled within himself like a little double-bass. ». Avec plus de fantaisie encore, David l'entend siffler comme une bouilloire : « Jip made a comfortable noise, in answer, a little like a tea-kettle when it sings. » (D.C – chap. 27, p. 403).

Si on ne peut la dire retrouvée, la candeur est en tous cas largement préservée. On la découvre chez l'enfant qui la conserve jusqu'à pouvoir la partager avec l'adulte qu'il devient ; l'œil avisé est donc à même de percevoir l'ironie des choses pour nous en montrer tout le grotesque. Voilà donc que s'avance à point nommé Miss Mowcher, que David nous présente comme une miniature presque « mangée » par ses objets, tant ils sont plus imposants qu'elle ne l'est. Pourtant Miss Mowcher a pris la peine de mettre David en garde contre les apparences et le grotesque de la situation. Malgré cela il s'amuse de la comparaison qui désavantage Miss Mowcher et sa

petite taille pour faire la part belle aux objets devenus gigantesques pour l'occasion ; en insistant autant sur l'ampleur de ses objets, il finit par la faire passer au second plan. On ne voit plus qu'eux, ces objets disproportionnés et qui la font passer pour plus menue encore qu'elle ne l'est. Son chapeau dodeline sous un parapluie ondulant comme par magie et surtout sans nulle ombre de Miss Mowcher, évanescence : « [...] her large bonnet (very disproportionate to her figure) went backwards and forwards [...] ». David semble alors en proie à une hallucination des plus originales : « I opened the door; and at first looked down, to my amazement, on nothing but a great umbrella that appeared to be walking about of itself » et se rattrape de justesse : « But presently I discovered underneath it, Miss Mowcher. » (D.C – chap. 32, p. 467). Attention néanmoins à ne pas confondre sa taille et l'importance qu'elle peut avoir ; l'aspect comique des scènes où elle apparaît ne doit pas entraver son rôle dans le récit. En effet, elle sent bien que David aurait une plus grande confiance en ses avis et conseils si elle n'était pas si petite, et qu'à force de passer pour un jouet ou une poupée elle n'est plus prise au sérieux : « They make a plaything of me [...] » (p. 468). Les objets qui appuient sa petitesse et la font « disparaître » ne sont donc pas très révélateurs de ce qu'elle est vraiment, et elle est obligée d'insister sur le fait qu'il ne faut pas confondre les défauts du corps avec ceux de l'esprit : « 'Take a word of advice, even from three foot nothing. Try not to associate bodily defects with mental, my good friend [...] ' » (p. 470). Il va donc falloir lui faire confiance comme à n'importe qui, « '[...] no more, but [...] no less, than you would trust a full-sized woman [...] ' » et ce malgré le ridicule du parapluie immensément grand recouvrant la totalité de cette petite bonne-femme, et en dépit du chapeau de géant qui lui mange toute la tête (p. 471). Lilliputienne dans un monde qui ne saurait être à l'échelle (« I am a plaything for you giants » p. 468), Miss Mowcher subit la taille des objets, clownesques, qui ne sont pas adaptés à la sienne. L'objet est mis en valeur aux dépens de Miss Mowcher qui, quant à elle, aspirerait pourtant à plus de considération. Malgré ces bons conseils David qui la voit partir au loin recommence à ne plus prendre en compte que son parapluie : « [...] saw [the great umbrella] bobbing down the street through the rain, without the least appearance of having anybody underneath it [...] » (*Ibid.*) ; c'est sans doute que la leçon n'a pas été bien retenue, à défaut d'être pourtant comprise (« I felt that there was much truth in this; and felt rather ashamed of myself. » p. 470).

Autre personnage extravagant, le docteur Spewlow fait sensation. Sans se laisser autant déborder par ses objets que Miss Mowcher, il a tout de même en sa possession une montre à la taille conséquente – « His gold watch-chain was so massive » – et qui entraîne David sur le chemin des fantasmagories – « a fancy came across me » : « [...] that he ought to have a sinewy golden arm, to draw it out with, like those which are put up over the gold-beater's shops. » (D.C – chap. 23, p. 359). De quoi tromper l'esprit du lecteur le temps de quelques lignes ; car voilà Polichinelle qui s'avance : « He was got up with such care, and was so stiff, that he could hardly bend himself; being obliged [...] to move his whole body, from the bottom of his spine [...] » (*Ibid.*). Le docteur Spewlow manquerait donc de souplesse dorsale ; il n'en faut pas plus au narrateur pour le ranger du côté des marionnettes, « [...] like Punch. » Ce Polichinelle au bras d'or hypothétique fait des apparitions fugaces mais qui ne sauraient échapper à David : « [...] with another inclination of his body – Punch again [...] », « – Punch again. » Et à chacune de ses apparitions la marotte s'adonne à un spectacle loufoque : « Mr Spewlow, by great effort, just lifted his head far enough out of his cravat to shake it [...] » (p. 360) ; « [...] walking to and fro upon the hearth-rug, and emphasizing what he said with his whole body instead of his head, on account of the stiffness of his cravat and spine. » (D.C – chap. 38, p. 557). Une ultime apparition – « Mr Spewlow, more like Punch than I had ever seen him », p. 558) – et Polichinelle sera définitivement rangé dans sa boîte, parasite et hôte disparaissant à l'unisson.

Tout comme le docteur Spewlow doit hocher tête et cravate pour en sortir la première, la tante Betsey n'hésite pas à empoigner celle qu'Uriah a nouée autour du cou pour pouvoir peut être en sortir des biens. Elle s'y agrippe donc, espérant ainsi y récupérer un dû qui en tomberait comme par magie : « Whether my aunt supposed, for the moment, that he kept her property in his neck-kerchief, I am sure I don't know; but she certainly pulled at it as if she thought so. » (D.C – chap. 52, p. 763). Sous l'œil sagace du narrateur, certains personnages se font pochettes-surprises que d'autres n'hésitent alors pas à secouer pour en extirper des trésors cachés. Pip est ainsi placé la tête en bas, pour permettre que tombe ce qu'il promène sur lui : « The man, after looking at me for a moment, turned me upside-down and emptied my pockets. » (G.E – chap. 1, p. 4). Bonne pioche pour Magwitch qui peut alors dérober son pain à l'enfant.

Le conte de fée perdure donc à travers la narration de l'adulte qui n'en oublie ni les ingrédients ni les actants. Si les bottes de sept lieues (« wash-leather boots of a gigantic ancestor », G.E – chap. 12, p. 253) et l'unijambiste géant (« a giant with a wooden leg », G.E – chap. 46, p. 376) sont rencontrés au sein de *Great Expectations*, *David Copperfield* a son chevalier servant en la figure de son éponyme qui fantasme le rôle : « [...] wishing that a fire would burst out; [...] that I, dashing through them with a ladder, might rear it through her window, save her in my arms, go back for something she had left behind, and perish in the flames. » (D.C – chap. 18, p. 279). Présente aussi, la sylphide, éthérée, quasi-imprenable (« [Dora] was more than a human to me. », D.C – chap. 26, p. 397), convoitée par David. La figure de l'opposant n'étant jamais bien loin, elle sera incarnée par Miss Murdstone faite sorcière métallique pour l'occasion : « [...] arranging the little fetters on her wrists and round her neck [...] » (D.C – chap. 26, p. 401), sorcière qui trouve à rire et redire de l'envie de David de s'unir à Dora. Autre figure de l'opposition, et à défaut d'une sirène, le conte est pourvu d'un homme-poisson : Uriah Heep, visqueux et convulsif à souhait. Gourmand, il endosse même plusieurs rôles déplaisants et se retrouve dans le costume du mauvais génie : « I saw Uriah watch [Agnes] while she greeted us; and he reminded me of an ugly and rebellious genie watching a good spirit. » (D.C – chap. 52, p. 752). C'est à Agnes, justement, que reviendra le titre de princesse dont l'influence douce et paisible se répand partout où elle officie, et qui finira par épouser le prince David à la fin de l'histoire. Mais bien avant cela, David ira trouver refuge en se plaçant sous l'égide de sa tante, bonne fée ou marraine bienfaitrice peu avare de potion magique ; d'ailleurs la première chose qu'elle fera en l'accueillant est de le remplir, littéralement, de toutes sortes d'objets liquides qui lui tombent sous la main :

« Her first proceeding there was to unlock a tall press, bring out several bottles, and pour some of the contents of each into my mouth. I think they must have been taken out at random, for I am sure I tasted aniseed water, anchovy sauce, and salad dressing. »

(D.C – chap. 13, p. 201)

Notre prince en devenir est alors introduit au trop plein d'objets en tous genres ; sa tante le remplit « jusqu'à plus soif ». Et, qu'importe le flacon, David connaît l'ivresse : bien plus que des liquides improbables, elle lui offre l'excès, le droit au superfétatoire là où un seul de ces breuvages aurait suffi ; le droit à l'abondance en somme.

La narration partagée entre deux narrateurs, enfant et adulte, permet au premier d'instaurer un jardin imaginaire et au second d'en pointer les crapauds, bien réels – fameux « imaginary gardens with real toads in them »¹ de Marianne Moore auxquels viendra s'ajouter la réplique de Lionel Trilling : « Indeed, we have come to believe that the toad is the less real when the garden is also real. »² La magie dickensienne opère, brouille les repères. On pourrait alors voir le narrateur adulte comme le pivot régulateur du roman ; celui qui, libéré de ses chaînes, embrasse un passé magnifié via la figure de l'enfant. Graham Martin posant la question de l'utilité de Pip (adulte) ira jusqu'à en faire un instrument de la diégèse, « no more than a necessary "fiction" through whom the real novelist, Dickens, chooses to organize the novel »³.

De son côté, sachant en dire autant que les deux narrateurs réunis, l'objet s'impose ; « Ces choses qui en disent long... » comme le dit Laurent Lepaludier. En effet, l'objet donne à voir ; chargé de significations, il est indispensable, « libéré de certaines contraintes du réel par le truchement de la création esthétique et situé davantage en relation au sujet, à sa perception, à son expérience et à son imaginaire »⁴. Les objets forment donc un système qui fait sens.

¹ Marianne MOORE, citée par John ROMANO, *Dickens and Reality*, New York : Columbia University Press, 1978, p. 113.

² Lionel TRILLING, (*Ibid.*).

³ Graham MARTIN, *Great Expectations* (Open Guides to Literature), Milton Keynes/Philadelphia : Open University Press, 1985.

⁴ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations*, Paris : Editions Messène, 1999, p. 113.

V Ornement qui fait sens

L'œuvre dickensienne est composée d'objets dont le symbole est précis. Si les objets ont su s'imposer en toute intelligence c'est bien qu'ils sont un appareil qui signifie, un décor qui symbolise. Car, si la magie dickensienne a permis aux objets de prendre la parole, il lui a fallu être concise – utile, en somme. On a vu que les personnages secondaires se laissaient souvent aller à la logorrhée ; les objets, eux, vont devoir verser dans la sobriété. Ces objets parfois rendus muets ont cependant et grâce à d'autres subterfuges, l'élégance de faire percevoir, d'interpréter – voire de critiquer, sans un mot.

Herméneutique et heuristique

C'est l'enfant qui instaure une relation à l'objet basée sur l'échange et la parole, lui conférant ainsi des possibilités inouïes. David et Pip entendent les objets leur murmurer monts et merveilles, Esther raconte ses petits secrets à sa poupée qui semble bien les entendre. Tour à tour reçue ou donnée, la parole circule donc entre les êtres et les choses. Si les personnages secondaires n'hésitent pas à faire beaucoup de bruit, les objets disent les choses, comme elles sont. Ils racontent leur vérité des choses et trahissent l'évidence. Les secrets sont déclos, les travers pointés, et le lecteur, renseigné. Les bottes, objet pléthorique de l'œuvre, jouissent pleinement de leur pouvoir cognitif et en disent long sur le pied qui les chausse. Celles de David sont exemplaires en la matière, on y lit l'avancée de ses tribulations sentimentales en finissant par croire qu'elles sont plus une affaire de pieds qu'une affaire de cœur. Le premier indice nous est gracieusement offert par David : « I have no relief but in [...] having my boots cleaned over and over again. » (D.C – chap. 18, p. 278), car s'il passe sa vie à faire cirer ses bottes, c'est que des sentiments amoureux se trament. Et en effet : « I seem, then, to be worthier of the eldest Miss Larkins. » ; qu'il s'interroge tout haut « Am I in love again? I am. » (*Ibid.*) passe au second plan, quoi qu'il en soit il est trahi par le cirage. Bon pied bon œil, il s'en vient donc, bottes rutilantes à l'appui, communiquer sur ses états d'âme.

Clairvoyant, il remarque que l'état de ses bottes n'est pas étranger à celui de son cœur : « If the boots I wore at that period could only be produced and compared with the natural size of my feet, they would show what the state of my heart was, in the most affecting manner. » (D.C – chap. 26, p. 405). Plus les sentiments grandissent, plus les bottes rétrécissent, et ce supplice – « act of homage » – est, cette fois-là, dû à Dora. Bon prince, David s'inflige donc le martyr des bottes trop serrées, « [...] human subject who is always in torment from tight boots. » (D.C – chap. 28, p. 417), et ce, pour prouver son affection. Jusqu'à ce que de simples bottes se transforment en instrument de torture : « My boots might be placed in any collection of instruments of torture. » (D.C – chap. 33, p. 487). Quand les sentiments explosent, ses pieds en paient donc le prix fort, et les bottes en sont la preuve matérielle et concrète. Elles sont surtout partie intégrante d'un procédé de préparation, car l'amour de Dora ne s'atteint sans doute pas si facilement ; à défaut de montrer patte blanche, David s'astreint à la douleur : « I think I committed every possible absurdity [...] » (*Ibid.*).

L'évolution de l'état des bottes renseigne donc ; celles de Bidy, par exemple, la font passer de simple pauvre à une respectable femme au foyer. Leur première approche dénote du peu d'aisance financière de celle qui les porte : « [...] her shoes always wanted mending and pulling up at the heel. » (G.E – chap. 7, p. 44). Suivra leur amélioration : « Imperceptibly I became conscious of a change in Bidy, however », nous confie Pip. Cette subtile transformation passe évidemment par le port de bottines plus hautes : « Her shoes came up at the heel » (G.E – chap. 17, p. 125). Les bottes de Pip connaîtront la même évolution vers cet état de grâce qui confère à leur propriétaire l'assurance qu'il n'avait pas jusqu'alors. Car ses bottes épaisses et peu gracieuses, révélatrices de sa condition, sont vouées au changement. Et c'est presque miraculeusement qu'elles s'allègeront, lui offrant un pas plus lesté, plus juste aussi. Plus question de la moindre trace de boue, ces bottes-là sont bel et bien celles d'un gentleman ; la botte immaculée étant forcément indice d'une certaine aisance si ce n'est de richesse.

De la manière dont sont chaussés les personnages découle donc leur mode de vie, leurs besoins parfois. L'objet se fait interprète, indice d'un quotidien, d'une vie. L'essence de certains personnages se trouverait donc au fond de leurs bottes ; si le raccourci est hâtif (et trompeur, car le gentleman que devient Pip prouve que la rutilance de ses bottes ne font pas tout, la richesse ne rimant pas toujours

avec comportement irréprochable), il vaut toutefois la peine qu'on s'y arrête. Car l'objet classe ses propriétaires, et tous ne seront pas logés à la même enseigne. D'un côté, on trouve donc Jaggars et Jarndyce, et de l'autre Joe, Pip et David. Les premiers jouissant du confort de ce qui les chausse, les autres subissant le peu de choix qu'il leur restait. Ferme et déterminé dans le port de ses bottes, Jaggars en possède d'ailleurs une quantité non négligeable (« surrounded by his stock of boots », G.E – chap. 27, p. 216), n'hésitant pas à les laisser intégrer la conversation (le fameux « tête-à-bottes ») ce qui finit par asseoir leur pouvoir et leur suffisance. La collection qu'en fait Mr Jarndyce le place du côté de ceux qui possèdent : « [...] a little museum of his boots and shoes [...] » (B.H – chap. 8, p. 117) ; l'idée du musée la faisant même passer à la postérité. Face à ces deux puissances que sont Jaggars et Jarndyce, Joe et consort font pale figure. Joe, dont les bottes baillent sur un pied lourdaud, subit l'objet qui dit tout de sa maladresse. Un rien gauche, mais surtout mal chaussé, on l'entend venir de loin : « I knew it was Joe, by his clumsy manner of coming up-stairs – his state boots being always too big for him [...] » (G.E – chap. 27, p. 219). Pip et David n'étant pas mieux lotis.

Selon Laurent Lepaludier, « la présence de l'objet fonctionne même parfois en véritable contrepoint du dialogue pour dire autrement. »¹ Le sujet s'appréhendant à travers ce qu'il porte. L'ornement n'est pas l'apanage du seul texte ; en effet, les personnages eux aussi sont ornés, parés. Et si les objets aiment à se mettre à l'avant-scène, ils s'imposent aussi *sur* les protagonistes ; eux qui ont eu pour mot d'ordre de posséder, ne se sont néanmoins jamais méfiés de ce que cette accumulation pouvait laisser transparaître. C'est d'ailleurs bien là que l'ornement prend tout son sens. Clef de l'intime, le bijou appuie le fait que la connaissance d'un personnage passe par la référence à l'objet et en dit long sur celle ou celui qui la porte. Les « chaînes » et « rivets » que sont les bijoux de Miss Murdstone, aux yeux du jeune David, ne laissent en rien augurer d'une possible tendresse. Dès lors la sorcière métallique s'avance démasquée, sa froideur n'étant plus à démontrer.

« Miss Murdstone shut her eyes again, and bent her head. Then, just touching the back of my hand with the tips of her cold, stiff fingers, she walked away, arranging the little fetters on her wrists

¹ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations*, Paris : Editions Messène, 1999, p. 119

and round her neck: which seemed to be the same set, in exactly the same state, as when I had seen her last. These reminded me, in reference to Miss Murdstone's nature, of the fetters over a jail-door; suggesting on the outside, to all beholders, what was to be expected within. »

(D.C – chap. 25, p. 401)

Le ton est donné, on sait donc exactement à quoi s'attendre de ce personnage. Les traits de caractère de Miss Murdstone sont accentués, voire dénoncés par les objets qu'elle porte. Ses bijoux-rivets sont dignes de sa personnalité froide – mieux encore, ils la présagent. En effet, les chaînes, rivets et autres boulons sont généralement réservés à l'assemblage de machines ; du fait de sa parure (trop métallique au goût du narrateur) Miss Murdstone est donc renvoyée à ce statut d'objet froid, fait d'assemblage d'organes mais dépourvu d'humanité. L'objet dénonce à grand cris et fait valoir ici encore son importance en tant qu'objet qui renseigne à juste titre. Si les fers de Miss Murdstone trahissent sa rudesse, la montre d'homme que porte la tante Betsey prouve son désir d'indépendance. De même, sa robe lavande faite ample et peu encombrante (« more like a riding-habit with the superfluous skirt cut off », D.C – chap. 13, p. 204) lui confère une certaine aisance de mouvements, comme le permettent les vêtements masculins. Pas question pour celle qui fait fi du superflu de se laisser piéger par froufrous et dentelles, d'autant plus volumineux qu'ils sont inutiles et du reste peu pratiques. Ce que porte Tante Betsey est un appareil qui signifie, mettant en avant son mode de vie marginal mais clairement assumé. Et on ne s'y trompe pas : « [...] a series of protégées whom my aunt had taken into her service expressly to educate in a renouncement of mankind » (p. 205). Cette montre trouve son équivalent à la main de Miss Havisham, en cette alliance qu'elle ne porte pas. Elle aussi se place à l'écart de la société patriarcale de l'époque et prend, tout comme Betsey, sous sa coupe une fillette élevée dans l'horreur du mariage. Comme celle, fantôme, de Miss Havisham, bagues et alliances sont stigmatisées et révélatrices du caractère du personnage qui les porte à son doigt. L'alliance de Mrs Joe, connue pour sa dureté vis-à-vis des gens qui l'entourent, ne peut qu'être la personnification des mauvais traitements infligés à Pip qui s'y voit régulièrement confronté d'un peu trop près. A l'opposé, de celle que porte Bidy émanent la délicatesse et l'obligeance : « There was something in the action and in the light pressure of Bidy's wedding-ring, that had a very pretty eloquence in it. » (G.E – chap. 59, p. 481). Dora Copperfield, épouse de David, se voit parée d'une alliance minuscule, comme une réplique

miniaturisée : « [...] what a tiny wedding-ring it was to see! » (D.C – chap. 44, p. 642). Cette alliance miniature est sans doute à la hauteur de son rôle d'épouse, car elle a beau être des plus charmantes, David admet « but I couldn't dine off that, though it was very agreeable. » (*Ibid.*) La taille du bijou ne peut que se référer à son statut de gentille petite épouse mais qui n'est pas capable de gérer correctement le ménage dont elle a la charge ; comme elle, la bague est très jolie et charmante par sa petitesse, mais son rôle n'est pas évident à discerner. De plus, David compare Dora, objet de sa convoitise et de son affection, à une miniature précieuse.

Le bijou qui révèle se mue rapidement en celui qui trahit. En effet, Lady Dedlock, déguisée en bonne et allant glaner les secrets renfermés dans les rues délabrées du quartier pauvre de Tom-all-Alone's, ne trompe pas tant son monde ; les responsables étant les bijoux dont elle est parée, bien trop clinquants pour être ceux de la domestique qu'elle prétend être : « Jo silently notices how white and small her hand is, and what a jolly servant she must be to wear such sparkling rings. » (B.H – chap. 16, p. 264). Les bijoux trahissent aussi l'immobilisme des épouses figées, engoncées dans une vie maritale bourgeoise et qui les ennuie :

« Volumnia, growing with the flight of time pinker as to the red in her face and yellower as to the white, reads to Sir Leicester in the long evenings, and is driven to various artifices to conceal her yawns: of which the chief and most efficacious is the insertion of the pearl necklace between her rosy lips. »
(B.H – chap. 66, p. 983)

Les parures de Lady Dedlock la font d'ailleurs souvent se transformer en porte-bijoux, summum de sa réification, elle devient objet sans souffle, « ornamental, wherever she goes. » (B.H – chap. 53, p. 813). Poupée de luxe, Estella connaît à peu près le même sort : « [...] Miss Havisham [...] had put some of the most beautiful jewels from her dressing-table into Estella's hair, and about her bosom and arms [...] » (G.E – chap. 29, p. 243). Les bijoux que sa gardienne (dis)pose sur elle comme sur un mannequin de cire disent son caractère fixe quasi-pétrifié. La malédiction du désir de Miss Havisham étant un réel danger pour sa protégée, Anny Sadrin pose alors la question de cette réification à l'extrême, « l'invasion de l'être par l'avoir n'est-elle pas

déjà le prélude à la plus fatale des métamorphoses : la chosification de l'âme ? »¹

« Portable property » par excellence, à mi-chemin entre bijoux et nourriture, la « parure » d'Orlick oscille entre ces deux fonctions : « Around his neck was slung a tin bottle, as I had often seen his meat and drink slung about him in other day. » (G.E – chap. 53, p. 426), entre « faits réelles et fringales métaphoriques »² comme l'énonce Anny Sadrin. Or, et comme le veut l'adage, « dis moi ce que tu manges, je te dirai qui tu es », la nourriture a donc le mérite de se faire indice, même si l'énoncé « dis moi *comment* tu manges » serait plus exact. Sublimées, la nourriture et les habitudes alimentaires de chacun sont ce qui vient donner au texte toute sa saveur. C'est donc le repas du tailleur qui vient trahir l'indicible pagaille qui règne dans un atelier où nourriture et ameublement sont à peine distinguables : « Mr. Trabb had sliced his hot roll into three feather beds, and was slipping butter in between the blankets, and covering it up. », jusqu'à ce que réel et métaphorique se mêlent et créent la confusion : « He forgot the butter in bed [...] » (G.E – chap. 19, p. 150). La nourriture de Jaggers laisse transparaître sa brutalité (« he seemed to bully his very sandwich as he ate it », G.E – chap. 20, p. 170), et le contrôle qu'il aime à avoir sur les choses : « [...] a variety of bottles and decanters [...] and four dishes of fruit for dessert. I noticed throughout, that he kept everything under his own hand, and distributed everything himself. » (G.E – chap. 26, p. 211). Wemmick a quant à lui une manière de manger qui, par sa bouche « boîte aux lettres », appuie son côté mécanisé et révèle l'endroit où il se trouve. A l'aise dans sa propriété de Walworth, il se laisse aller à la tendresse et met en avant le lien qui unit pour lui nourriture et affect. En revanche, hors de ses murs il redevient le « mauvais jumeau » rigide et insensible, celui qui, peut regardant, ne mâche pas mais avale tout rond : « As to the quantity of wine, his post-office was as indifferent and ready as any other post-office for its quantity of letters. » (G.E – chap. 48, p. 391). Pensant sans doute se protéger du regard des autres, ou de ce que ses habitudes alimentaires pourraient révéler, Miss Havisham est résolue à ne jamais manger en plein jour. Sa quête est ailleurs et la nourriture terrestre n'apparaît pas représenter l'essentiel pour ce personnage hors du commun. Elle est pourtant

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 17.

² *Ibid.*, p. 259.

largement entourée de nourriture en tous genres ; garde-manger gigantesque, Satis House fait allégeance à la nourriture. Et Miss Havisham aime mieux se nourrir des chagrin et déception de Pip, que de nourriture tangible – sa revanche sur le sexe masculin est ce qui lui insuffle toute subsistance, nul besoin de se remplir l'estomac. C'est Jagers qui nous le fera remarquer, en posant la question : « he asked [Pip] how often [he] had seen Miss Havisham eat and drink [...] » ; la réponse, attendue, se faisant la suivante : « "Never." » Et Jagers de rajouter : « "And never will, Pip [...]. She has never allowed herself to be seen doing either, since she lives this present life of hers." » (G.E – chap. 29, p. 241). Elle, qui vit de façon si particulière, ne pourrait se résigner à se « mettre à table », ou à s'alimenter comme tout un chacun. Marqueurs sociaux, nourriture et habitudes alimentaires ne pardonnent aucun faux-pas. Magwitch, qui engloutit plus qu'il ne mange, fait instantanément ressortir sa condition de bagnard en fuite et affamé (« his eyes looked so awfully hungry ») : « He was already handing the mincemeat down his throat in the most curious manner – more like a man who was putting it away somewhere in a violent hurry, than a man who was eating it [...] » (G.E – chap. 3, p. 18). Le forçat ne pourrait cacher sa classe d'appartenance ni sa condition actuelle du fuyard sur le qui-vive. Appréhendant constamment que quelqu'un surgisse, il avale tout en restant sur ses gardes, le plus rapidement possible, « [...] and often stopping – even stopping his jaws – to listen. » (p. 19). Pip va plus loin dans la comparaison, et l'assimile au gros chien qu'il a souvent vu manger jadis : « [...] I now noticed a decided similarity between the dog's way of eating, and the man's. » (*Ibid.*). Car Magwitch mange de trop, bien trop vite, et avale sans mâcher en regardant de côté pour être sûr que rien ne le guette ou que personne ne viendra réclamer ce qu'il tente d'engloutir sur l'instant, « just like the dog. » La nourriture se fait critique d'une condition, interprète d'une société cloisonnée où les choses renseignent et où chaque objet est un objet de perception.

Heuristique, l'objet divulgue un savoir, aide à la connaissance. Le personnage est alors souvent appréhendé par ses objets, qui parfois se font traitres. Selon Laurent Lepaludier « le texte réaliste investit singulièrement l'objet de puissance cognitive pour en faire un repère majeur de la cognition des personnages et des narrateurs. »¹

¹ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations*, Paris : Editions Messène, 1999, p. 117.

L'objet révèle donc ce que le personnage ne dit pas ou ne saurait dire de lui-même ; et c'est ainsi que le message que Peggotty ne sait pas faire passer clairement dans sa lettre est rendu plus limpide par les tâches d'encre, ce sont les choses qui prennent la relève : « But the blots were more expressive to me than the best composition ; for they showed that Peggotty had been crying all over the paper [...] » (D.C – chap. 17, p. 257). Impunément, et parfois avec indécatesse, l'objet trahit l'indicible : « He wears his usual expressionless mask [...] and carries family secrets [...] in every crease of his dress. » (B.H – chap. 12, p. 192). Mr Tulkinghorn peut toujours soigner l'opacité de ses expressions faciales, ses vêtements trahissent ce qu'il sait.

Ce pouvoir révélateur est savamment utilisé par les objets qui posent les personnages en pur produit de ce qu'ils possèdent. On découvre donc la violence d'Orlick à travers son marteau qui le représente symboliquement, et ce sera précisément cet objet qui le confondra lorsque Mrs Joe tentera de désigner son agresseur en l'assimilant à la lettre T, représentative dudit marteau : « At length it had come into [Pip's] head that the sign looked like a hammer [...] » (G.E – chap. 16, p. 123). Mais, si Pip est bien celui qui devine l'objet à travers la lettre, c'est Bidy qui, voyant plus loin, résout l'énigme en entrevoyant la figure d'Orlick à travers l'objet : « "Why, of course!" cried Bidy, with an exultant face. « Don't you see? It's *him!*" » (p. 124). Et Pip d'en récolter les fruits : « Orlick, without a doubt! [Mrs. Joe] had lost his name, and could only signify him by his hammer. » Objet antithétique de ce fameux marteau, celui de Joe renseigne sur sa tendresse. Et c'est Joe tout entier qui se fait marteau et enclume, dont la force est teintée de douceur : « [...] like the steam-hammer, that can crush a man or pat an eggshell, in his combination of strength with gentleness. » (G.E – chap. 18, p. 141). Là où Orlick et son marteau sont associés à la forge du diable, Joe a un toucher sur les choses aussi doux que l'aile d'un ange – « as if it has been the rustle of an angel's wing » (*Ibid.*). Couplés au symbole de la forge, les fers que Magwitch traîne à ses pieds en disent long sur ce personnage et trahissent sa fuite. La lime que Pip lui apporte pour le libérer de ses chaînes est aussi ce par quoi il l'identifiera par la suite : « He stirred his rum-and-water pointedly at me [...] not with a spoon that was brought to him, but *with a file.* » (G.E – chap. 10, p. 77). Instantanément Pip reconnaît « son » forçat, grâce à son usage ostentatoire de la lime. Le repris de justice a payé sa dette, de nombreuses fois (« "I've been locked up, as much as a silver tea-kettle" » p. 346) mais les fers sont toujours là. Tenace, l'objet

s'infiltrer. C'est pourquoi Magwitch aura bien du mal à se séparer de ses fers, qui continueront à lui flotter quasi-diaboliquement autour des chevilles, et ce, même longtemps après qu'il s'en soit séparé physiquement :

« To my thinking, there was something in him that made it hopeless to attempt to disguise him. The more I dressed him and the better I dressed him, the more he looked like the slouching fugitive on the marshes. This effect on my anxious fancy was partly referable, no doubt, to his old face and manner growing more familiar to me; but I believe too that he dragged one of his legs as if there were still a weight of iron on it, and that from head to foot there was Convict in the very grain of the man. »
(G.E – chap. 40, p. 337)

Plus qu'un objet de la découverte, dans ce cas précis l'objet est un objet qui contamine. Magwitch ne se débarrassera donc jamais du poids de ses fers ni de son ancienne identité de forçat qui a contaminé sa fibre. Les chaînes se propageant comme herbes folles, Pip s'est lui aussi retrouvé enchaîné au forçat au fil des chapitres, contaminé par ce même objet à son tour : « [...] the wretched man, after loading wretched me with his gold and silver chains for years [...] » (G.E – chap. 39, p. 322). Pip est un habitué des chaînes, car avant même de se retrouver lié à Magwitch il avait déjà connu les chaînons stériles de Miss Havisham ; stériles, car lui faisant faire fausse route. Le malheureux est donc assujetti dès le départ et se doit de faire double allégeance : volontairement d'une part, se jetant à corps perdu dans les maillons de Miss Havisham qu'il croit être responsable de son enrichissement soudain, puis par obligation ensuite, lorsqu'il découvre que Magwitch en était seul responsable. Les chaînes ont donc un arrière goût amer, mais sont un indice précieux de son aveuglement entêté. C'est d'ailleurs au départ que tout se joue, lorsque Pip se lie au premier maillon de chaînes qui n'avaient pas lieu d'être les siennes :

« That was a memorable day to me, for it made great changes in me. But, it is the same with any life. Imagine one selected day struck out of it, and think how different its course would have been. Pause you who read this, and think for a moment of the long chain of iron or gold, of thorns or flowers, that would never have bound you, but for the formation of the first link on one memorable day. »
(G.E – chap. 9, p. 72)

Le narrateur adulte prend soin ici d’apostropher le narrataire invoqué pour faire appel à sa clairvoyance, et lui insuffler l’idée que Pip se trompe (de chaîne, d’appartenance, de destinée ou du moins de quête.)

La vérité est inscrite sur l’objet, plus que sur le personnage, comme un clin d’œil à Dorian Gray mais surtout à son portrait. L’objet est indubitablement celui qui interprète, qui indique et qui trahit – des sentiments, des habitudes voire des secrets. Les personnages eux-mêmes ont admis cette idée et vont souvent fouiner dans les placards d’autrui : la connaissance de l’autre est faite à travers ses objets. La rencontre avec l’objet est donc cruciale, car il fait lien entre l’individu et le social. Laurent Lepaludier parle d’une « socio-idéologie de l’objet »¹. En effet, prosopographique, l’objet renseigne par le contexte. Sorte de voyage découverte, parti de l’extérieur vers les profondeurs de l’intime. De plus, et selon Alexander Welsh, « Dickens was a master of the surface of people and things, and the surface is important to the satirist [...] because surface implies depth. »² Chaque personnage est donc le produit d’un décor (social, environnemental) et d’une époque.

Prosopographie

Pour François Dagognet « les dieux sont dans la cuisine »³. Allons donc glaner ce que racontent les murs et leurs gargouilles. Car Juliette Frølich voit l’écrivain « policier » comme nécessairement dénonciateur et qui « délègue aux objets qui meublent l’espace vécu par les personnages la mission de les signifier, de les exprimer, bref, de les laisser se découvrir. »⁴ Comme les objets, le décor en dit long sur celui qui l’occupe. Quoi de mieux en effet pour percer à jour le personnage de Miss Havisham que le lieu qui l’enserme et la contient : Satis House. Pour ce faire, justement, il faut aller la chercher dans les confins de son habitation – la faire passer de l’ombre à la lumière. Satis House se pose en miroir de sa propriétaire ; poreux, le manoir

¹ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations*, Paris : Editions Messène, 1999, p. 121.

² Alexander WELSH, *The City of Dickens*, Harvard University Press, 1986, p. 10.

³ François DAGOGNET, *Les dieux sont dans la cuisine – philosophie des objets et objets de la philosophie*, Paris : Collection Les empêcheurs de penser en rond, 1996.

⁴ Juliette FRØLICH, *Des hommes, des femmes et des choses – langages de l’objet dans le roman de Balzac à Proust*, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p. 18.

et ses objets laissent apparaître la figure de Miss Havisham dans leurs anfractuosités. Pip l’y découvre donc aux côtés d’objets aussi luxueux que surannés, « dressed in rich materials » mais jaunis par le temps, ajoutée à la foule de ses voiles, montre, chaîne, mouchoir, gants, fleurs, et livre de prière « all confusedly heaped about the looking-glass » (G.E – chap. 8, p. 57). Elle est logée dans un coin de ce réceptacle, parmi les objets qui ont colonisé l’espace. On ne sait plus très bien qui des objets ou de Miss Havisham a la primeur du regard de Pip, lui qui s’arrête d’abord sur le mobilier pour enfin y découvrir la résidente des lieux, en creux d’un fauteuil : « Whether I should have made out this object so soon, if there had been no fine lady sitting at it, I cannot say. » (G.E – chap. 8, p. 57). Selon André Topia tout est dit à travers l’évocation de l’environnement domestique, le mobilier particulièrement, espace « d’une véritable *inscription* » où l’habitant vient apposer son « *empreinte* », « semblable à celle qu’un animal fossile laisse en creux dans la glaise longtemps après avoir disparu. »¹ La stérilité de Satis House reflète donc dans son relief celle de sa propriétaire, et inversement. A l’instant même où Pip fait face aux grilles de la demeure il accède à un univers tant hostile que stérile – « [...] a large brewery. No brewing was going on in it, and none seemed to have gone on for a long time. » (G.E – chap. 8, p. 55). La stérilité du manoir se confirme à l’intérieur où les horloges sont figées « stopped at twenty minutes to nine » (p. 58), où la lumière ne passe pas : « [...] daylight was completely excluded, and it had an airless smell that was oppressive. » (G.E – chap. 11, p. 84), et où toute forme de vie n’est vouée qu’à la disparition « heavily overhung with cobwebs » (*Ibid.*). En ses murs le manoir lugubre nous dévoile une Cendrillon tout aussi stérile, n’ayant trouvé chaussure à son pied et dont ledit pied, resté vulnérable dans sa nudité, l’oblige à boiter : « [...] she had but one shoe on [...] », se déplaçant donc grâce à une canne. Traine non loin le vestige, signe d’un inachèvement : « [...] the other was on the table near her hand [...] » (*Ibid.*). La stérilité de Satis House, et de la Cendrillon déchuë qui l’habite, projettent le constat que ce tableau manque d’une figure masculine. Or, la société patriarcale de l’époque voit d’un très mauvais œil cette indépendance que Miss Havisham s’octroie en fermant sa porte aux hommes, et laisse donc le décor tronqué s’affaisser jusqu’à la ruine. Oppressée, oppressante, Miss Havisham subit le cocon dans lequel elle s’était repliée jadis, auquel

¹ André TOPIA, « La trace et l’embrayage : de Dickens à Joyce » in Marie-Christine LEMARDELEY & André TOPIA (ed.s), *L’empreinte des choses*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 94.

elle a imposé sa marche à suivre (plus de lumière, ni de visites) et qui garde ses traces : « I saw that everything within my view which ought to be white, had been white long ago, and had lost its lustre, and was faded and yellow. » (G.E – chap. 8, p. 57-8). Le temporel a été figé par ses soins, et plongé ainsi dans un éternel morbide. Miss Havisham, « the Witch of the place » (G.E – chap. 11, p. 85), a régné sur le temps qu'elle a fait battre à sa mesure pour finir par en subir les affres, « shrunk to skin and bone » (G.E – chap. 8, p. 58).

Un même espace peut très bien avoir en creux plusieurs personnages pour lesquels l'influence des lieux se fait radicalement différente. C'est le cas de la forge de Joe, qui accueille en son sein un personnage antithétique en la figure d'Orlick. Pour Joe la forge est source de confort, un endroit qui transpire le familier, le sincère et la simplicité. On l'a vu, désesparé loin de ses murs, cramponné à son chapeau et ne sachant pas plus où poser son couvre-chef que lui-même. D'ailleurs, la forge jouxte la maison familiale de si près que la limite est perméable : « There was a door in the kitchen, communicating with the forge [...] » (G.E – chap. 3, p. 16). Joe sanctifie les lieux qu'il habite, qui le lui rendent bien : « [...] the front door, as a mysterious portal of the Temple of State whose solemn opening was attended with a sacrifice of roast fowls [...] » (G.E – chap. 14, p. 107). De cet endroit émanent des chants : « [...] we were singing Old Clem [...] » (G.E – chap. 14, p. 108). Le maître des lieux est vénéré par ses murs, et leurs objets (« the anvil was a feather », p. 107) pointent l'aspect angélique du forgeron lui-même (« the rustle of an angel's wing », chap. 18, p. 141). Orlick, en revanche, aime l'idée de la forge du diable :

« When I was very small and timid, he gave me to understand that the Devil lived in a black corner of the forge, and that he knew the fiend very well: also that it was necessary to make up the fire, once in seven years, with a live boy, and that I might consider myself fuel. »
(G.E – chap. 15, p. 113)

Tout n'y est que rudesse et violence : « Orlick plunged at the furnace, drew out a red-hot bar, made at me with it as if he were going to run it through my body [...] » (*Ibid.*). Vu à travers le prisme qu'est la forge, Orlick y apparaît comme un être d'une brutalité grossière, à l'opposé de l'angélisme de Joe. Pip, qui subit les colères et la violence gratuite d'Orlick, est la troisième figure trouvée au sein de la forge et sur qui la lumière qu'elle projette est teintée de la honte qu'il ressent

lorsqu'il s'y trouve. Pour Pip, la forge connaît un avant et un après Satis House, les deux lieux s'en trouvant liés. Auparavant posé en endroit libérateur : « I had believed in the forge as the glowing road to manhood and independence », (G.E – chap. 14, p. 107), ce même décor devient réceptacle de sa déception : « a thick curtain had fallen on all its interest and romance », (*Ibid.*). Car la forge n'a pas le sensuel de Satis House, et ne saurait offrir au garçonnet les mêmes possibilités. Du haut de sa suffisance fraîchement acquise, il n'hésite donc pas à désacraliser la forge de Joe, transposant sa gêne et son angoisse : [...] I thought [...] how common Estella would consider Joe, a mere blacksmith: how thick his boots, and how coarse his hands. » (G.E – chap. 9, P. 72). Méprisée de la sorte, la forge ne saurait trouver plus belle occasion de faire ressortir à son tour les propres défauts de Pip (« coarse », « common ») ainsi que son manque de reconnaissance et son ingratitude : « [I] had a strong conviction on me that I should never like Joe's trade. I had liked it once, but once was not now. » (G.E – chap. 14p. 106). La honte faisant place à la peur, c'est à reculons que Pip en vient à sa besogne d'apprenti forgeron, toujours effrayé à l'idée qu'Estella puisse l'y surprendre : « I was haunted by the fear that she would, sooner or later, find me out, with a black face and hands [...] » (p. 108).

En ce qui concerne Wemmick et Jaggers, deux décors s'opposent. Chez le premier, Pip découvre l'intimité nichée au creux d'une maison cachée, quasi-recluse, et dont l'accès n'est pas garanti : il faut montrer patte blanche, et passer le pont-levis. Chez le second, rien d'ornemental car tout doit avoir un aspect pratique, mais les portes sont béantes et jamais verrouillées : « "he never lets a door or a window be fastened at night." » (G.E – chap. 25, p. 205). Cet espace est indissociable de son être, et tout Londres semble connaître son adresse : « [...] a hundred times if I have heard him once, say to regular cracksmen in our front office, "You know where I live; now, no bolt is ever down there; why don't you do a stroke of business with me?" » (G.E – chap. 25, p. 205). Il n'en faudrait pas plus pour faire le cauchemar de Wemmick, reclus, et qui profite de la quiétude du havre qu'il s'est aménagé pour jardiner (« you'll judge at supper what sort of salad I can raise », p. 207), loin de la ville et du bureau. Rien n'y est importé, tout est « fait maison » ; « my own doing » (p. 206) se plaît-il à répéter :

« "I am my own engineer, and my own carpenter, and my own plumber, and my own gardener, and my own Jack of all Trades," said Wemmick, in acknowledging my compliments. "Well; it's a

good thing, you know. It brushes the Newgate cobwebs away,
and pleases the Aged [...]” »
(G.E – chap. 25, p. 207)

C'est en ça que réside la tranquillité de Walworth : il n'y a aucun lien entre ce charmant foyer et le bureau londonien où officie Wemmick. La séparation est franche et intransgressible : « After I have crossed this bridge, I hoist it up – so – cut off the communication. » (p. 206), et de poursuivre : « [...] the office is one thing, and private life is another. » (p. 208). De chaque endroit, lorsqu'une porte se ferme, une autre s'ouvre ; les deux ne communiquant jamais directement. Walworth est auréolé d'un halo de secret, et Pip a interdiction formelle d'en parler au bureau, Jagers n'ayant lui-même jamais été convié à Walworth – car il fait partie intégrante de la sphère professionnelle, et les mélanges sont proscrits. A l'inverse, Jagers fait de sa demeure la succursale de son bureau, les deux s'entremêlent alors : « In a corner, was a little table of papers with a shaded lamp: so that he seemed to bring the office home with him in that respect too, and to wheel it out of an evening and fall to work. » (G.E – chap. 26, p. 211) Contrairement au confort walworthien, dans le Soho de Jagers les murs attendent un peu de peinture et les fenêtres mériteraient un bon coup de chiffon. Et si Walworth nous montre un Wemmick plein de surprises, l'habitation londonienne de Jagers appuie sa constance : c'est un homme qui ne fait pas de manières, et tant pis pour les murs décrépits. Son mobilier laisse voir sa puissance, voire sa rudesse – « The furniture was all very solid and good, like his watch-chain. It had an official look, however, and there was nothing merely ornamental to be seen. » (*Ibid.*), on ne s'y trompe pas. Au moment de partir pour le bureau, les deux personnages ont donc des comportements radicalement différents. Jagers va et vient entre sa maison et son bureau comme si de rien n'était, or pour Wemmick c'est tout un processus qui se met en place sur le chemin. La transformation est épatante :

« By degrees, Wemmick got dryer and harder as we went along, and his mouth tightened into a post-office again. At last when we got to his place of business and he pulled out his keys from his coat-collar, he looked as unconscious of his Walworth property as if the Castle and the drawbridge and the arbour and the lake and the fountain and the Aged, had all been blown into space together by the last discharge of the Stinger. »
(G.E – chap. 25, p. 210)

Wemmick mue, littéralement, sous le regard de Pip qui laisse flotter l'idée de la schizophrénie de l'employé de Jaggers tant les deux mondes qu'il se crée sont opposables et le forcent au grand écart.

André Topia note que « les choses se mettent à vibrer d'une charge particulièrement forte lorsqu'un personnage apparaît en creux dans un décor d'où il est absent »¹ et analyse l'exemple du bureau de l'avocat. C'est ainsi que Pip, qui se voit indiquer la porte du bureau de Jaggers, fait connaissance avec son hôte en son absence et grâce à ses objets – « there were some odd objects about » (G.E – chap. 20, p. 164). Pistolet, sabre et gaine, boîtes diverses et moulages y sont exposés comme dans un musée, offerts à l'œil du visiteur ; André Topia voit le bureau de l'avocat comme un « magasin qui met fièrement en vitrine les échantillons des affaires criminelles traitées »², inspirant fascination et fétichisme. Mais ce qui arrête le regard de Pip est le fauteuil de Jaggers et dans lequel il perçoit l'avocat en relief : « [...] I fancied I could see how he leaned back in it, and bit his forefinger at the clients. » (*Ibid.*). La figure de l'avocat, ainsi que ses nombreux clients, ont depuis longtemps investi cet endroit et ses objets que Pip observe en imaginant les scènes passées : « [...] the client seemed to have had a habit of backing up against the wall [...] being greasy with shoulders. » (*Ibid.*). Pip se pose en archéologue, misant sur la prosopographie et les reliefs pour deviner en creux Jaggers et ses criminels, grâce aux traces qu'ils ont laissé. Et les trouvailles qu'il « extrait » de ses fouilles sont tant et si bien imprégnées du crime et de l'histoire qu'elles racontent, qu'elles en deviennent insupportables, Pip décide alors de quitter la pièce à l'atmosphère trop lourde et aux objets trop prégnants – « [...] I really could not bear the two casts » (p. 165).

De la même manière la chambre et les objets qu'Emily laisse derrière elle vibrent d'une façon particulière pour Dan Peggotty qui semble toujours voir en leurs recoins sa « Little Em'ly ». Il confie alors à David effleurer ces objets avec le plus grand soin, car ils racontent Emily et sont dépositaires des moments passés avec elle : « 'as this is along of my havin' played with her so much [...] » (D.C – chap. 31, p. 457). Il les manie avec délicatesse, « as if the littlest things was her, a'most » (p. 456), comme s'il s'agissait d'elle-même. Puisqu'il leur confie la mission de signifier, de représenter Emily, les objets

¹ André TOPIA, « La trace et l'embrayage : de Dickens à Joyce » in Marie-Christine LEMARDELEY & André TOPIA (ed.s), *L'empreinte des choses*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2007, p. 86-7.

² *Ibid.*, p. 87.

sont soustraits à leur usage : « I couldn't see one on 'em rough used a purpose – not fur the whole wureld. » (p. 457) ; pures reliques. Absent ou disparu, le personnage ne s'efface jamais totalement de son décor. Sans pour autant parler de revenants hantant des lieux qui furent les leurs, on peut toutefois dire qu'une empreinte reste en creux. Suite au décès du docteur Strong ses objets se font concaves : « The phaeton went home without him [...] Nobody in the carriage. » (D.C – chap. 38, p. 563) ; et, orphelins, continuent de l'attendre : « – the appalling vacancy of the room he had occupied so lately, where his chair and table seemed to wait for him [...] » (p. 564). Le docteur Strong et son décor sont parfaitement indissociables – « the indefinable impossibility of separating him from the place » - si bien que, même une fois le docteur disparu, les gens qui s'y invitent entrent en territoire conquis : « We were very grave; and when we came to a stray seal, or pencil-case, or ring, or any little article of that kind which we associated personally with him, we spoke very low. » (p. 565).

Comme le spécifie F. S. Schwarzbach il existe un lien étroit entre un personnage et son lieu d'habitation – « relation of identity between dweller and dwelling »¹ ; ce que David Copperfield semble ignorer à l'instant où Daniel Peggotty lui présente sa demeure que lui ne discerne pas. Pourtant, et malgré ces débuts difficiles, la maison-bateau échouée sur le sable renferme des merveilles. David est autant fasciné par la maison que par son propriétaire, « charmed with the romantic idea of living in it » (D.C – chap. 3, p. 41), enchanté par l'idée que la maison ait jadis pris la route des océans des centaines de fois, avant de venir se poser sur le rivage et d'offrir son intérieur douillet à la famille Peggotty : « [...] it became a perfect abode. » (*Ibid.*). La maison reflète le destin de celui qui l'habite, assigné à terre, comme elle. C'est en toute logique que le pêcheur vit dans ce bateau, devenu maison immobile ; mais pour David le lieu est magique, et il envie à Peggotty cet endroit chaleureux qui sent le poisson, et dont les bouquets au milieu des tables se composent d'algues et semblent tenter de justifier l'appartenance à la mer et le marin qui l'occupe. David exulte : « [...] it seemed to me the most delicious retreat that the imagination of man could conceive. [...] there was no house near but his one, and this one a boat, was like enchantment. » (p. 43). Entre sociologie et zoologie, la découverte de la maison de Peggotty, nous fait intégrer un monde quasi-animal où

¹ F. S. SCHWARZBACH, *Dickens and the City*, University of London : The Athlone Press, 1979, p. 155.

la bête se devine à sa tanière. Lorsqu'il s'agit de Tom-All-Along's (quartier pauvre que l'on rencontre au sein de *Bleak House*) l'image se précise et la métaphore en devient cruellement vraie. Charles Knight, qui décrit le Londres victorien du début des années quarante, dévoile une pauvreté volontairement ignorée et laissée dans sa fange – « villainous street, undrained, unventilated, deep in black mud and corrupt water » (B.H – chap. 22, p. 358) – une pauvreté qui assimile ses indigents à des créatures d'un autre monde : « the poor as subterraneous creatures, inhabiting, quite literally, an underworld »¹, et qui les tasse dans des terriers : « in the twilight which reigns at the bottom of their den you can sometimes discern the male busily cobbling shoes [...] »². Certains, ajoute-t-il, reviennent parfois à la surface, comme pour se recharger en oxygène avant de s'embourber à nouveau dans leurs profondeurs (« unventilated » B.H p. 358). Lorsque Mr Snagsby se rend pour la première fois dans Tom-All-Along's il a donc l'impression de s'enfoncer dans des tréfonds dignes des enfers, aussi lointains que méconnus et surtout ignorés du reste de la société victorienne : « [he] feels as if he were going, every moment deeper down, into the infernal gulf. » (*Ibid.*). Selon Peter Conrad, « the landscape is real, but transforms itself into a fantasy. »³ Les habitants des lieux se sont mués en monstres des bas-fonds depuis belle lurette, et ainsi va la description de l'effroyable foule :

« As the unseen wretch goes by, the crowd, leaving that object of attraction, hovers round the three visitors, like a dream of horrible faces, and fades away up alleys into ruins, and behind walls; and with occasional cries and shrill whistles of warning, thenceforth flits about them until they leave the place. »
(B.H – chap. 22, p. 358)

Il y a une certaine cohésion entre ces créatures mi-hommes mi-bêtes et le décor qui les abrite. Au détour d'une rue Mr Snagsby découvre une faune et une flore qui, si elles ne sont pas si éloignées sur un plan géographique, sont à mille lieux de son quotidien : « [...] reeking with such smells and sights that he, who has lived in London all his life, can scarce believe his senses. » (*Ibid.*). Tom-All-Along's pointe le manquement d'une société victorienne pourtant censée pourvoir à tous ses citoyens et qui préfère ignorer volontairement les quartiers

¹ Charles KNIGHT, *London* (1841-4) cité par Peter CONRAD, *The Victorian Treasure House*, Londres : Collins, 1973, p. 70.

² *Ibid.*, p. 70-1.

³ Peter CONRAD, *The Victorian Treasure House*, Londres : Collins, 1973, p. 67.

de ce genre. La question du logement se pose alors, car les maisons qu'on y trouve gagnent à peine leur droit à ce titre – « offensive to every sense » (p. 360) : leur plafonds sont si bas qu'y tenir debout est inconfortable, l'air y est malsain (« even the gross candle burns pale and sickly », *Ibid.*) ; la porte déjà n'invitait pas franchement à pénétrer à l'intérieur des murs, encore plus basse que le plafond au dedans. « Houses – they are most certainly not homes »¹, dit F. S. Schwarzbach. Et ce, dans le meilleur des cas, car pour beaucoup le lot commun se trouve encore être la rue ; c'est le sort de Jo, le petit balayeur de rues et qui vient s'ajouter à la foule des sans logis vivant à même le sol de Tom-All-Along's.

Autre lieu, autres symboles. La maison familiale des Jellyby renseigne sur le chaos imposé par la mère : « [The rooms] were excessively bare and disorderly, and the curtains to my window was fastened up with a fork. », s'étonne Esther (B.H – chap. 4, p. 55). Tout y semble aléatoire, à l'instar de la fermeture des portes qui s'avère être un exercice délicat – « lock, with no knob to it » (*Ibid.*). Le chancelant de l'habitation toute entière amène la fille aînée de la maisonnée à un constat accablant : « [The Jellyby] family is nothing but bills, dirt, waste, noise, tumbles down-stairs, confusion, and wretchedness. » (B.H – chap. 14, p. 219). En effet, la maison pointe la négligence et pose Mrs Jellyby en responsable, trop affairée à dicter ses lettres en partance pour Borrioboola-Gha pour s'apercevoir de ce qui se passe (ou ne se passe pas) sous son propre toit. L'attention de la maîtresse de maison est détournée des siens, détournée aussi des pauvres qu'elle a sous ses fenêtres, sans doute pas suffisamment exotiques pour qu'elle se penche sur leur sort. Elle œuvre donc corps et âme pour l'Afrique, et tant pis pour la patrie, ou même ses devoirs d'intendante. Esther et Ada découvrent donc un lieu où le chat boit le peu de lait qui traîne ça et là pendant que la domestique s'alcoolise au vu et su de tous, donnant par là même à la maison des airs de taverne de bas étages. Il règne un délicieux désordre, et les accidents en tous genres ne sont pas rares, les objets se prêtant à la maladresse aussi bien que leurs propriétaires – « the corkscrew coming off, and striking the young woman in the chin » (B.H – chap. 4, p. 56). On se croirait à s'y méprendre chez les Pocket. Car Mrs Pocket n'est autre qu'une Jellyby en puissance et transplantée au sein d'un autre roman – *Great Expectations*. Mrs Pocket est tout aussi incapable de gérer sa maison, inapte à l'intendance domestique (« perfectly helpless and useless » G.E – chap. 23, p. 189), et en

¹ F. S. SCHWARZBACH, *Dickens and the City*, University of London : The Athlone Press, 1979, p. 129.

laisse le contrôle à des domestiques qui auraient tort de ne pas en saisir l'opportunité, « the servants felt it their duty they owed to themselves to be nice in their eating and drinking » (p. 190). Que ce soit chez les Jellyby ou chez les Pocket, en toute logique la désorganisation et la négligence des deux femmes fait la gabegie et l'anarchie de leur maison ; « comme on fait son lit, on se couche. »

Ce n'est pas un hasard si le décor est passé au crible tout autant que les personnages. F. S. Schwarzbach parle même d'un portrait, tout sauf figé et brossé comme le serait celui des vivants : « detailed portrait of individual houses, each of which reflects and elaborates the general pattern »¹, la relation installée entre l'habitat et l'habitant étant particulièrement forte. Submergé par la fièvre, Pip pousse cette relation à l'extrême en se fondant dans la structure de la maison : « [...] I was a brick in the house-wall, and yet entreating to be released from the giddy place where the builders had set me [...] » (G.E – chap. 57, p. 462). Le personnage s'intègre, littéralement, à son domicile. Chez Dickens, bien souvent, les maisons contemplent comme elles sont contemplées ; vivent et meurent, comme des personnages à part entière. D'où l'importance de relever les détails que le décor met en exergue, de saisir au vol les indices soufflés par les objets qui le composent ; tout en gardant en tête le conseil prodigué par Jaggers : « Take nothing on its looks; take everything on evidence. There's no better rule. » (G.E – chap. 40, p. 336).

¹ *Op. Cit.*, p. 153.

VI Nourriture, parole, désir

La révolution industrielle a permis le passage d'une société agricole à une société de production mécanisée de biens non-alimentaires. Car, bien que les gens aisés se complaisaient déjà dans l'accumulation d'objets, pour les plus pauvres la nourriture faisait office d'objet de satisfaction, jusqu'à ce que l'industrie, produisant en masse, permette aux classes moyennes d'accéder à ce trop plein d'objets. Les objets remplacent la nourriture et vont, en s'imposant, jusqu'à prendre la place qu'elle a laissée. Pourtant, Dickens remet la nourriture au goût du jour, et sait lui rendre une place prépondérante dans le récit. Comme le langage, la nourriture se fait système :

« In the distribution of these comestibles, as in every other household duty, Mrs Bagnet develops an exact system; sitting with every dish before her; allotting to every portion of pork its own portion of pot-liquor, greens, potatoes, and even mustard; and serving it out complete. »

(B.H – chap. 27, p. 442)

Comme le fera Ferdinand de Saussure¹, Mrs Bagnet instaure une structure rigide au contenu du repas qu'elle s'apprête à servir et, occultant le conglomérat fortuit d'aliments composant des plats au hasard, solidarise les éléments du système. Langage et nourriture sont donc liés.

Catherine Lanone s'en réfère à Louis Marin qui tisse des correspondances entre nourriture, parole, et désir – « lieu ambivalent et privilégié de la parole et de la manducation, la bouche est également ambivalente en un deuxième sens étroitement lié au premier : lieu du besoin et moyen de satisfaction, elle est, par là même, lieu d'inscription de la pulsion »². Il se crée un jeu sur la « langue » entre parole et nourriture. Tout est bon à être avalé, et Wilkins Micawber, peu regardant sur le contenu de la timbale qu'il porte à sa bouche, l'illustre parfaitement : « Mr Micawber evidently

¹ Repris par Emile BENVENISTE, *Problème de linguistique générale 1 et 2*, Paris : Gallimard, 1966 et 1974.

² Catherine LANONE, « Books », « cooks » et « rooks » : le goût de l'autobiographie dans David Copperfield » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens* (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 76.

had his presentiment on the subject too, but he put it in his tin pot and swallowed it. » (D.C – chap. 57, p. 812). Mets et mots se consomment alors sans distinction aucune : « [...] she resumed her toast and her discourse together. » (D.C – chap. 35, p. 508) ; certains personnages mélangent éclats de rire et café ou encore ricanements et tabac. La coutume s'enracine dans la diégèse, et on retrouve ce mélange original tout au long du récit ; ces entrelacs composés de fumée, de mets et de paroles se jouent de la manducation et colonisent les zones dédiées à la préhension, manducation et digestion. L'incorporation d'aliments, de mots, ou d'objets, investit la région buccale, mais pas uniquement, car il est aussi question de nourriture mêlée au désir, à l'instar de Georgina : « She was a cousin – an indigestive single woman, who called [...] her liver love. » (G.E – chap. 6, p. 203). La nourriture est aussi ce qui permet l'introduction au manque, oscillant entre festin et restriction, et indiquant à son niveau ce qui se passe dans la totalité de l'œuvre.

Festin de paroles¹

Avide de partage en tous genres, la famille Micawber aime à convier autour d'un repas où la nourriture n'est pas seule à l'honneur, la famille sachant tout aussi bien ravir le palais que les oreilles. Au fil des pages, le lecteur s'invite à cette table et se voit servir avec délice le dynamisme et la vitalité d'un diner chez les Micawber où l'abondance est de mise – « car les Micawber ignorent le quignon rassis des pauvres »², dit Catherine Lanone. Tout ce beau monde consomme donc pêle-mêle mets et mots jusqu'à satiété, et plus encore, jusqu'à l'indigestion certaine. Orateur inlassable, Wilkins Micawber s'en donne à cœur joie et use de la même recette chapitre après chapitre, déversant un flot de paroles outrancier et sans jamais pouvoir le réguler correctement, se laissant aller à l'explosion langagière à chaque fois. D'ailleurs, la toute première rencontre donne le ton, sans être tout à fait révélatrice de ses possibilités et talents d'orateur :

« [...] an apartment in the rear of my house, which is at present unoccupied – and is, in short, to be let as a – in short', said the stranger, with a smile and in a burst of confidence, 'as a bed-

¹ Terme emprunté à Emilienne BANETH-NOUAILHETAS, « le régime du récit dans David Copperfield » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 23.

² Catherine LANONE, *Op. Cit.*, p. 76.

room – the young beginner whom I have now the pleasure to –'
and the stranger waved his hand [...] »
(D.C – chap. 11, p. 167)

On découvre ici un personnage aux phrases entrecoupées, quasi-bègues et rarement amenées jusqu'à un point final, qu'on ne manquera pas de retrouver par la suite. De plus, son langage en rhizome, pas plus contenu qu'organisé, présage de ce qui suivra. A ce stade précis et malgré les « burst of confidence » (que David relève trois fois au cours de leur première conversation), on est encore loin du compte. Car, si ses phrases poussent déjà de guingois, elle ne s'étalent pas encore. Le meilleur de Wilkins Micawber intervient dès lors qu'il s'autorise à outrepasser les « in short » pour coloniser allègrement le récit – « [a]n explosion of a smouldering volcano long suppressed » (D.C – chap. 49, p. 718). Semée aux vents, confiée à la bonne grâce du texte et du narrateur qui ne manque pas de la retranscrire, la parole de Micawber prend racine. Gourmand par nature, il se délecte de ses propres mots et n'hésite pas à en resservir toute la tablée : « Mr Micawber was so very much struck by this happy rounding off with a quotation, that he indulged himself, and us, with a second reading of the sentence, under pretence of having lost his place. » (D.C – chap. 52, p. 756). On sait la place non négligeable que prend l'art épistolaire de Micawber au sein du texte et on le retrouve un peu partout pour que perdure le plaisir du mot en l'absence de son orateur, au hasard d'une page ; et pourtant, comme le note Catherine Lanone, « [c]'est dans une perspective orale qu'il faut prendre sa frénésie de lettres, qui ne se lisent pas mais se déclament nécessairement [...] »¹. Oscillant entre art de l'écrit, plaisir oral et met savoureux, la lettre acquiert un statut à part à la fois solennel et rafraichissant : « He read this passage, as if it were from an Act of Parliament; and appeared majestically refreshed by the sound of the words. » (p. 757). Avare de ce suave liquide, Mr Micawber s'en lècherait presque les babines afin de rattraper de justesse les mots qui lui glisseraient sur le coin des lèvres ; pas question d'en perdre une goutte : « Mr Micawber read on, almost smacking his lips [...] » (p. 759). Campé sur ses positions et mettant en avant le principe de plaisir, Wilkins Micawber profite de la jouissance de l'instant (« enjoyment of his epistolary powers ») et déclame les « tartines » qu'il a pris soin de rédiger en amont. En ce qui le concerne les mots sont choses délicieuses dont on se repaît,

¹ *Op. Cit.*, p. 76-7.

pareils à des mets succulents. Et comme il a tendance à tout rendre comestible, l'« acte tout prêt » (à être lu ou dit) fait penser à un acte « à emporter » qui n'aurait rien à envier au meilleur « fast food ». Il s'enchant de l'abondance de mots dont il jouit, et qu'il partage avec ou sans le consentement de son « public ». Comme on servirait du bon vin, il sert à ses convives des mots qu'il a pris soin de mettre de côté au préalable, pour qu'ils s'affinent et prennent toute leur saveur : « [...] we are found of having a large superfluous establishment of words to wait upon us on great occasions; we think it looks important, and sounds well. », remarque David (p. 759). Ainsi, Wilkins Micawber pourrait déposer le brevet du « mot vieilli en fût de chêne ». Si la métaphore est mienne, nourriture et langage se trouvent bien associés dans le texte à travers les goûts et préférences de Mr Micawber pour qui le sens est consommable et qui réclame pour dîner ce qu'il y a de plus surprenant, n'hésitant pas à préférer « une séparation de corps et de biens » à toute autre nourriture : « The slightest provocation, even being asked if there is anything he would prefer for dinner, causes him to express a wish for a separation. » (D.C – chap. 49, p. 710). Ce qui amène Emilienne Baneth-Nouailhetas à parler de la « gourmandise sémantique »¹ de Wilkins Micawber.

A degrés divers, cette abondance de parole touche toute la famille, le fils mettant les mots en musique : « [...] – in short, he has contracted a habit of singing in public-houses [...] » (D.C – chap. 52, p. 767). Ces flux de mots irrépessibles seraient donc héréditaires, à défaut d'être contagieux. En lettres déclamées ou en chansons, c'est une affaire de famille, car la mère (qui répète à corps et à cris qu'elle ne quittera jamais Mr Micawber) apporte elle aussi son poids de mots à cette coutume transgénérationnelle.

Pourtant, et alors que Micawber se repait gloutonnement de l'abondance de mots qu'il produit (« piling up of words », p. 758), le narrateur marque une pose dans la diégèse et dénonce un comportement tyrannique envers les mots : « We talk about the tyranny of words, but we like to tyrannise over them too [...] » (*Ibid.*). Personnage antithétique de Micawber, David se doit de juguler le flot de paroles qui compose son récit afin d'en garder la

¹ Emilienne BANETH-NOUAILHETAS, « le régime du récit dans David Copperfield » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 24.

maitrise. Là où Micawber se laisse aller à l'excès, David s'impose un discours régulateur :

« I have observed it, in the course of my life, in numbers of men. It seems to me to be a general rule. In the taking of legal oaths, for instance, deponents seem to enjoy themselves mightily when they come to several good words in succession, for the expression of one idea [...] »
(D.C – chap. 52, p. 758)

La glotonnerie a ses travers. Car le problème qui vient à se poser est celui du sens. C'est la quantité qui importe, le sens des mots étant posé en excédent ; il en devient un plus, mais en aucun cas une nécessité. Le choix des mots n'est d'ailleurs pas si crucial tant ils sont nombreux, le but étant qu'ils « sonnent » bien mais non que leur sens soit juste ou justifiable. La quantité a encore primé sur la qualité, ce que David souligne très justement : « As we are not particular about the meaning of our liveries on state occasions, if they be but fine and numerous enough, so, meaning or necessity of our words is a secondary consideration, if there be but a great parade of them. » (p. 759). En surnombre, les mots se laissent la possibilité d'une rébellion – « as slaves when they are too numerous rise against their masters », (*Ibid.*) – que David sent poindre et dont il se méfie : « [...] so I think I could mention a nation that has got into many great difficulties, and will get into many greater, from maintaining too large a retinue of words. » (*Ibid.*). Cela dit, et une fois sa parenthèse régulatrice fermée, le narrateur s'efface à nouveau derrière la lettre de Micawber qu'il laisse aller à sa frénésie (« Mr Micawber read on »). Et il s'avère que Mr Micawber possède bon nombre de mots, il en a autant dans la bouche que dans les poches : « [...] produced from his pocket a foolscap document, folded in form of a large letter. » (p. 754) ; à croire qu'il n'est jamais repu.

Cependant, Micawber n'est pas seul à aimer collectionner pour mieux dévorer les lettres et les mots qui les composent ; on pense alors à Mrs Jellyby qui, elle aussi, en rédige plus que de besoin, n'hésitant pas à mettre sa fille aînée à contribution. Dévote à l'extrême, Mrs Jellyby dicte ses lettres à Caddy en admettant que la besogne est chronophage : « ' – I shall then have finished for the present' [...] 'though my work is never done. » (B.H – chap. 4, p. 54). Mais, le regard vague, « as if [it] could see nothing nearer than Africa! » (p. 52), elle ne s'aperçoit aucunement à quel point sa frénésie de lettre s'inscrit littéralement sur Caddy qui en subit l'écriture : « [...] dipping her inky middle finger in the egg cup, which contained vinegar, and

smearing it over the ink stains on her face; frowning the whole time, and looking very gloomy. » (p. 60). Caddy ne sera d'ailleurs pas la seule à en faire les frais. Noyée dans sa correspondance, « sitting in quite a nest of waste paper » (p.58), Mrs Jellyby délaisse les denrées comestibles pour leur préférer les mots. Elle se nourrit littéralement de son projet pour l'Afrique : sa plantation de café, son peuple et ses rivières. Les convives seront à coup sûr bien mieux nourris de ses histoires à propos de Borrioboola-Gha que d'aliments nutritifs. Esther nous fait alors des confidences sur l'état du diner servi à la table des Jellyby : « We had a fine cod-fish, a piece of roast beef, a dish of cutlets, and a pudding; an excellent dinner, if it had had any cooking to speak of, but it was almost raw. » (p. 56). Car le talent de la maitresse de maison, qui n'a malheureusement pas tant que ça de cordes à son arc, ce n'est pas la cuisine mais bien l'art épistolaire :

« She told us a great deal that was interesting about Borrioboola-Gha and the natives; and received so many letters that Richard, who sat by her, saw four envelopes in the gravy at once. Some of the letters were proceedings of the ladies' committees, or resolutions of ladies' meetings, which she read to us [...] »
(B.H – chap. 4, p. 56-7)

A table, la lecture et la production de lettres passe donc avant l'acte nourricier qui semble être un détail noyé sous un flot de mots. D'ailleurs, ce ne sont pas les plats que Mrs Jellyby fait passer à la table, mais bien les lettres : « Some of the letters [...] required answers, and these she sent her eldest daughter from the table three or four times to write. » (p. 57) ; et Richard en retrouve jusque dans son assiette (« four envelopes in the gravy »). Si Mrs Jellyby n'avoue pas jusqu'à sa gourmandise en ce qui concerne ces dites lettres, elle réussit tout de même à leur donner une place prépondérante à table, et à les « servir » à ses convives comme sens « consommable ». On retrouve d'ailleurs à l'intérieur des murs de la Chancellerie la même appétence pour le papier : « [...] bills, cross-bills, answers, rejoinders, injunctions, affidavits, issues, references to masters, masters' reports [...] » (B.H – chap. 1, p. 14), et les mots : « [...] members of the High Court of Chancery [...] running their goat-hair and horse-hair warded heads against walls of words [...] » (*Ibid.*) ; denrée difficilement consommable et dont le sens est tout aussi indéchiffrable qu'indigeste, consumant avidement ceux qui s'y frottent de trop près : « [...] for no crumb of amusement ever falls from JARNDYCE AND JARNDYCE (the cause in hand), which was squeezed dry years upon years ago. » (p. 15).

Si la Cour de la Chancellerie s'avère peu nutritive, il n'en est pas de même pour les personnages. En effet, ils se nourrissent entre eux, les uns des autres, à travers leurs échanges langagiers. Les narrateurs sont donc régulièrement repus de la parole des protagonistes qui les entourent. Emilienne Baneth-Nouailhetas met en avant « l'appétence verbale de David »¹, et est rejointe par Catherine Lanone qui laisse entendre qu'il y a du bon dans ce que David puise, car « il y a chez les Micawber une vitalité carnavalesque qui va faire cruellement défaut à notre héros devenu adulte. »² Il se nourrit donc littéralement de mots en buvant les paroles que Micawber lui déclame et qui prennent de fait une large place dans le texte qu'il construit. C'est donc auprès de cette famille qu'il apprend à lâcher prise – « In this house, and with this family, I passed my leisure time. » (D.C – chap. 11, p. 170). Il s'initie aussi à l'inutile et au grotesque, au superflu des mots :

« The centre of the street-door was perfectly covered with a great brass-plate, on which was engraved 'Mrs Micawber's Boarding Establishment for Young Ladies:' but I never found that any young lady had ever been to school there; or that any young lady ever came, or proposed to come; or that the least preparation was ever made to receive any young lady. »
(D.C – chap. 11, p. 169)

Lui qui ne se permet pas de tels débordements, doit en apprendre l'usage auprès de la famille qui l'héberge pour ensuite le retranscrire dans son récit. Le même élan de vitalité fait défaut à Esther Summerson qui ne se permet pas grand-chose au sein de son récit, qu'elle partage qui plus est avec un narrateur omniscient. Cantonnée à ses chapitres, elle y apparaît hésitante et avoue « I have a great deal of difficulty in beginning my portion of these pages, for I know I am not clever. I always knew that. » (B.H – chap. 3, p. 27.) ; voilà qui est engageant. Réduite à la portion congrue, Esther semble condamnée à « l'anorexie narrative »³, s'autorisant peu ou rien et osant à peine narrer sa part de l'histoire. Elle est, de fait, moins bien

¹ Emilienne BANETH-NOUAILHETAS, « le régime du récit dans David Copperfield » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 23.

² Catherine LANONE, « Books », « cooks » et « rooks » : le goût de l'autobiographie dans David Copperfield » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens* (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 77.

³ Terme utilisé par Emilienne BANETH-NOUAILHETAS parlant des longues périodes de latence dans le récit construit par David Copperfield et dans lequel il réduit trois années à cinq pages.

lotie que Pip ou David Copperfield dans le partage de la narration : là où le récit des deux premiers est divisé entre le narrateur devenu adulte et l'enfant qu'il fut jadis, Esther partage le récit avec un narrateur autre qu'elle-même – ainsi limitée à une moitié de récit – et se fait voler la vedette à l'intérieur même des chapitres qui lui reviennent pourtant. Car le héros, proactif, des chapitres d'Esther n'est autre que Richard Carstone. Il est celui dont l'existence gravite autour d'un but précis, et qui s'acharnera jusqu'à y laisser sa vie. Esther se subordonne donc régulièrement : « [...] I am quoting Richard again [...] » (B.H – chap. 4, p. 52), ce qui permet au discours de ce dernier d'infiltrer la narration d'Esther. Si David ne perd effectivement rien à octroyer un minimum de liberté à son discours, en revanche Esther gagnerait sans doute à tenter de rester maîtresse du sien sans trop s'abreuver des paroles d'autrui. Car Audrey Jaffe nous fait remarquer qu'à force, Esther finit par être uniquement ce que les autres en disent ou voient d'elle, « the object for whom others are subjects »¹. Elle ne prétend donc qu'à une identité prémâchée, « prête à être consommée ». On ne peut toutefois l'en blâmer ; bornée à ses chapitres, elle est aussi limitée par sa condition de femme : « Esther cannot tell about either the working of the law in Chancery, or the making of the Law in Parliament; as a woman, she is shut out from these two patriarchal structures [...] »², note Virginia Blain. Le récit doit donc puiser ailleurs la connaissance que sa narratrice n'a pas, dans les chapitres réservés au narrateur omniscient, se nourrissant de la complémentarité et du tout qu'ils forment.

Vu sous l'angle de l'amour qu'il porte à Dora, David est un de ceux qui incarnent le mieux cette idée de festin de paroles. En effet il se nourrit littéralement de Dora, de ses mots, de ses gestes, et de tout ce qui se rattache à elle. Il en oublie de se nourrir de denrées tangibles ou, du moins, concrètement nourrissantes. Il dévore ce que lui dit Dora, mais s'affame en parallèle. Ces épisodes font partie de l'apprentissage de David quant à l'accès à une nourriture saine,

¹ Audrey JAFFE, « David Copperfield and Bleak House: On Dividing the Responsibility of Knowing » in Jeremy TAMBLING (ed.), *Bleak House* (Contemporary Critical Essays), New York : St Martin's Press Inc., 1998, p. 169.

² Virginia BLAIN, « Double Vision and the Double Standard in Bleak House: A Feminist Perspective » in Jeremy TAMBLING (ed.), *Bleak House* (Contemporary Critical Essays), New York : St Martin's Press Inc., 1998, p. 68.

qu'elle soit concrète ou non. Son parcours à la recherche d'une certaine gastronomie le confronte dès son plus jeune âge à une série de difficultés alimentaires et culinaires. Son éducation passe par la découverte de la nourriture palpable mais pourtant « vide » (non nutritive, car de mauvaise qualité), avant qu'il ne se transforme en amant transi qui se nourrit de sentimental mais qui néglige les aliments nourrissants auxquels il a pourtant, maintenant, accès.

Personnage antithétique de Wilkins Micawber qui ne sait se réguler, David Copperfield maîtrise le flux de paroles qui sort de sa bouche ; il doit cependant apprendre à se méfier de ce qu'il y laisse entrer, et pour se faire laisse à son aîné la charge du rôle salubre qui consiste à l'aiguiller dans son éducation alimentaire.

Education alimentaire

Les repas sont des moments clés de l'œuvre de Dickens, on les retrouve cycliquement et délicieusement mis en scène, jalonnant l'éducation des héros. Catherine Lanone, qui cite Stefan Zweig, parle des « mets exquis » qu'étaient les épisodes très attendus de *David Copperfield* « épicé d'un zeste d'amour par Dora, et parfumé par l'inoubliable punch de Micawber. »¹

Les débuts de l'éducation alimentaire de nos jeunes héros sont peu prometteurs et ont du reste des relents de spoliation. En effet, l'enfant vulnérable se voit bien souvent ôter le pain de la bouche et induit en erreur par un tiers peu ou mal intentionné. Il va donc leur falloir apprendre sinon la défiance tout au moins la méfiance. Pip l'apprendra à ses dépens, aux côtés de Pumblechook qui l'invite à « partager » une collation bien maigre et à la nutrition douteuse tant pour l'estomac que pour l'esprit du garçonnet :

« I considered Mr. Pumblechook wretched company. Besides being possessed by my sister's idea that a mortifying and penitential character ought to be imparted to my diet – besides giving me as much crumb as possible in combination with little butter, and putting such a quantity of warm water into my milk that it would have been more candid to have the milk out altogether – his conversation consisted of nothing but arithmetic. »

(G.E – chap. 8, p. 54.)

¹ Catherine LANONE, « Books », « cooks » et « rooks » : le goût de l'autobiographie dans *David Copperfield* » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens* (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 73.

Pip se sent floué tant par la frugalité du repas que par l'abus langagier de Pumblechook. Car, non content de déverser ses chiffres, Pumblechook exige de Pip qu'il soit un interlocuteur actif ; l'enfant se voit alors contraint et forcé de se prendre au jeu de ce « discours chiffré » : « On my politely bidding him Good morning, he said, pompously, "Seven times nine, boy!" » (p. 54). Pris de court et l'estomac vide, l'enfant se sent vite désemparé : « [...] before I had swallowed a morsel, he began a running sum that lasted all through the breakfast. », et Pumblechook d'insister, « "Seven?" "And four?" "And Eight?" "And six?" "And two?" "And ten?" And so on. » (*Ibid.*). Entre le petit déjeuner insuffisant et la pluie de chiffres, l'addition est salée, surtout quand la leçon vire au chantage : « And after each figure was disposed of, it was as much as I could do to get a bite or a sup, before the next came [...] » (*Ibid.*). Pour pouvoir manger Pip doit apporter ses réponses aux suites de chiffres proposées, pendant que Pumblechook s'arroge le privilège de le laisser faire. Pip doit donc se débattre avec ses multiplications pour satisfaire l'orgie de chiffres de Pumblechook, qui jouit d'un double festin composé de l'énumération de chiffres apportée sur un plateau par l'enfant en plus de la nourriture tangible : « [...] he sat at his ease guessing nothing, and eating bacon and hot roll, in (if I may be allowed the expression) a gorging and gormandising manner. » (p. 54-5.) Pip quant à lui ne peut prétendre qu'à ce qui vient de lui-même et qu'il énonce pour autrui, et au bol de lait détremé ; son triste repas consiste donc en beaucoup de chiffres, mais bien peu de nourriture. Une fois le « festin » de Pip terminé, Pumblechook, toujours pas rassasié, en redemande : « While we waited at the gate, I peeped in (even then Mr. Pumblechook said, "And fourteen?" but I pretended not to hear him) [...] » (p. 55), au désespoir de l'enfant qui l'entend mais n'écoute plus. Pip reste tout de même sur ses gardes et appréhende que Pumblechook « remette sur la table » l'idée d'un repas peu nourrissant : « I was not free from apprehension that he would come back to propound through the gate, "And sixteen?" But he didn't. » (*Ibid.*).

On retrouve chez Murdstone le même pouvoir abusif dont use Pumblechook, et c'est David Copperfield qui en fait les frais cette fois. Une fois les leçons classiques achevées pour la journée, son beau-père lui réserve une invention toute personnalisée (« invented for me, and delivered to me orally », D.C – chap. 4, p. 65) que sont les calculs à résoudre et dont on ne sait s'ils ont pour but d'instruire l'enfant ou de le punir : « Even when the lessons are done, the worst

is yet to happen, in the shape of an appalling sum.» (*Ibid.*). Précédant le diner, ces calculs mettant en scène d'hypothétiques fromages renvoient David à son impuissance quant à leur résolution et à la faim qui commence à se faire sentir :

« 'If I go to a cheese-monger's shop, and buy five thousand double-Gloucester cheeses at fourpence-halfpenny each, present payment' – at which I see Miss Murdstone secretly overjoyed. I pore over these cheeses without any result or enlightenment until dinner-time; [...] and am considered in disgrace for the rest of the evening. »

(D.C – chap. 4, p. 65)

David, bien embarrassé par ses calculs peu digestes, se voit offrir un morceau de pain pour accompagner le « fromage » : « [...] I have a slice of bread to help me out with the chesses [...] » (*Ibid.*) ; geste d'autant plus cruel que ledit pain accuse l'absence de fromage (virtuel, des calculs qui ne se résolvent pas ; tangible, dont l'assiette et l'estomac de David restent vides). Détail grotesque et comique, pour Catherine Lanone ces problèmes d'arithmétique savent retenir l'attention du lecteur car « le fromage virtuel fait saliver l'enfant, en un jeu cruel et comique à la fois. »¹ Dépossédé de son diner pour la seule faute de n'avoir su mettre un terme satisfaisant aux calculs proposés, David continue de se débattre avec ses « double-Gloucester cheeses » qui ne lui garantiront jamais l'accès au repas qu'il attendait pourtant, et ce, pour le plus grand plaisir de Miss Murdstone qui exulte, et que l'on imagine la bouche pleine (« I see Miss Murdstone secretly overjoyed », *Ibid.*).

Ici encore, l'adulte n'est pas pourvoyeur, pire, il est celui qui prive et pointe la vulnérabilité de l'enfant. On pense alors au gruaud d'Oliver Twist, insuffisant et l'obligeant à en redemander par le célèbre « Please, sir, I want some more. » à un homme gras tout estomaqué par l'impudence de l'orphelin (O.T – chap. 2, p. 15). Nombreux sont les personnages à profiter de la vulnérabilité des enfants, c'est notamment le cas de ce serveur (déjà mentionné précédemment, monstre arrivant masqué sous couvert de manières avenantes), serveur, que David rencontre sur sa route et qui le guide dans le contenu de son assiette pour mieux la lui vider. L'enfant est alors victime, selon E. Baneth-Nouailhetas, d'une subjugation verbale, d'un

¹ *Op. Cit.*, p. 74.

pillage alimentaire et d'une manipulation narrative¹. Car le serveur prend soin de combler le vide qu'il laisse dans l'assiette du garçonnet par des histoires invraisemblables et des mensonges. David n'est d'ailleurs pas seul à se faire voler sa pitance, Pip subira le même sort, et ce dès l'incipit ; le ton est donné. Magwitch lui ôte littéralement le pain de la bouche – en employant des moyens bien moins subtils mais plus radicaux que le serveur sévissant dans *David Copperfield* : « [...] turned me upside down and emptied my pockets. There was nothing in them but a piece of bread. » (G.E – chap. 1, p. 4). L'enfant dépouillé n'a plus qu'à contempler Magwitch se complaire de sa trouvaille : « [...] I was seated on a high tombstone, trembling, while he ate the bread ravenously. » (*Ibid.*). Même au sein du foyer familial, Pip ne connaît que les repas maigres et peu satisfaisants, orchestrés d'une poigne de fer par sa sœur qui lui réserve toujours les moins beaux morceaux de viande : « [...] I was regaled with the scaly tips of the drumstick of the fowls, and with those obscure corners of pork of which the pig, when living, had had the least reason to be vain. » (G.E – chap. 4, p. 25), et l'abreuve de « tar water » jusqu'à plus soif.

L'enfant doit néanmoins apprendre à diriger son alimentation pour atteindre l'équilibre, et se réaliser à travers le contrôle de ce que contient son assiette.

David Copperfield connaît trop tôt l'autonomie alimentaire et peine souvent à pourvoir à ses propres repas, accusant lui-même son trop jeune âge et son désarroi, car régulièrement inattentif à ses besoins. Trop jeune et inexpérimenté, il ne maîtrise pas bien toutes les libertés ambiguës qui lui sont offertes et subit des menus qu'il ne sait pas encore réguler. Il oscille alors entre excès et limite, car la nourriture qu'il ingurgite est trop riche, mais inéquilibrée car de qualité moindre et en quantité insuffisante : « I remember two pudding-shops, between which I was divided, according to my finances. » (D.C – chap. 11, p. 170). Selon Emilienne Baneth-Nouailhetas l'éducation et la formation du héros a pour but de l'amener à la « dominance de la table, des aliments et de la gastronomie »² ; or, l'enfant peu discipliné gère comme il le peut son budget et ses repas. Et l'un implique tant l'autre que David finit par négliger la qualité de ce qu'il porte à sa bouche :

¹ Emilienne BANETH-NOUAILHETAS, « le régime du récit dans *David Copperfield* » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 15.

² *Ibid.*, p. 13.

« I was so young and childish, and so little qualified – how could I be otherwise? – to undertake the whole charge of my own existence, that often, in going to Murdstone and Grinby’s, of a morning, I could not resist the stale pastry put out at half-price at the pastrycook’s door, and spent in that, the money I should have kept for my dinner. »
 (D.C – chap. 11, p. 170)

Livré à lui-même, il avale alors bien souvent la pâtisserie rassie, peu chère mais nutritivement douteuse, voire dangereuse, qu’on lui met sous le nez dans la rue : « It came up hot at about my time every day, and many a day did I dine off it. » (p. 171). L’enfant menace de se faire rance lui-aussi, c'est-à-dire se perdre moralement, car Emilienne Baneth-Nouailhetas met en avant le fait qu’un désordre nutritif est précurseur d’une déchéance physique et qui connote un laisser-aller moral¹. David se nourrit copieusement et à moindre frais, ce qui est très ingénieux de sa part mais qui trahit aussi sa faiblesse, puisqu’il fait choix de la facilité (manger beaucoup en dépensant peu d’argent est plus attrayant que l’onéreux équilibre alimentaire). Son équilibre psychique se ramollit, comme les pâtisseries qu’il acquiert à bas prix. A force d’abuser de cette consommation qui fait l’économie du bien être (corporel et psychique), David s’expose à des risques : « empoisonnements réels ou métaphoriques »², nous dit Emilienne Baneth-Nouailhetas. L’équilibre serait dans l’assiette. Or, celle de David est parfois bien creuse : « [...] I went without my dinner [...] » (p. 170), les maigres ressources financières de l’enfant étant passées dans les sucreries à l’heure du petit déjeuner.

S’il est vrai que l’enfant est particulièrement vulnérable, le jeune adulte qu’il devient l’est tout autant. David accepte donc de se reposer sur Mrs Crupp, une cuisinière qui comme tous les domestiques de l’œuvre dickensienne a la mainmise sur la réserve de nourriture, la cuisine, et la maison dans son ensemble. Ayant quémandé son aide, David n’ose plus imposer son rôle de maître queux et offre le contrôle du déroulement des repas à sa cuisinière. Les rôles de domestique et d’employeur n’étant jamais clairement définis, des débordements en tous genres sont à prévoir. Effectivement, Mrs Crupp apparaît quand bon lui semble : « If I rang the bell impatiently, after half-a-dozen unavailing modest pulls, and she appeared at last – which was not by any means to be relied

¹ *Op. Cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 11

upon [...] » (D.C – chap. 28, p. 418). David, qui n'aime pas la contrarier, doit accepter moult arrangements pour qu'elle accepte enfin d'organiser une partie d'un repas – « We made a compromise of everything. » (*Ibid.*) ; et ces arrangements sont rarement faits à l'amiable, car Mrs Crupp lui fait peur. Il finit donc toujours par abonder dans le sens de sa cuisinière aux dépens de son rôle d'employeur. Pourtant, le contrôle des repas passe aussi par l'affirmation de soi face à sa cuisinière. A l'inverse, David accepte de se laisser guider par cette instance, plus forte que lui, ce qui l'empêche encore de diriger son alimentation. Il subit alors les envies de Mrs Crupp qui ne lui est pas d'une grande utilité en tant que domestique, mais qui en revanche le bride dans ses choix alimentaires: « [...] I declined, and said, 'Never mind fish.' » (D.C – chap. 24, p. 366). Passée reine des plats à emporter (commandés par David lui-même), sa cuisinière impose une nourriture onéreuse mais pas toujours suffisante :

« I went in and bought a slab of it, which I have since seen reason to believe would have sufficed for fifteen people. This preparation, Mrs Crupp, after some difficulty, consented to warm up; and it shrunk so much in a liquid state, that we found it what Steerforth called 'rather a tight fit' for four. »
(D.C – chap. 24, p. 367)

Parallèlement, l'excès et les débordements amènent un réel désordre et David a bien du mal à contrôler le tout. Le service est un véritable chaos qu'il ne peut que contempler : « The 'young gal' likewise occasioned me some uneasiness: not so much by neglecting to wash the plate, as by braking them. » (P. 368). Mais tout cela est rapidement oublié, tandis que le vin coule à flot : « I went on, by passing the wine faster and faster yet, and continually starting up with a corkscrew to open more wine, long before any was needed. ». David s'égare, un tire-bouchon à la main, et produit plus de boisson que de besoin. L'ivresse s'invite à la table. Et pas seulement là, car elle règne aussi dans les couloirs : « [...] my attention was distracted by observing that the handy young man went out of the room very often, and had his shadow always presented itself afterwards, on the wall of the entry, with a bottle at his mouth. » (*Ibid.*). Tout cela aurait aisément pu être évité si David avait pris le contrôle des lieux et de la table, au lieu de subir le tout : « I was not quite such in good company during dinner, as I could have wished to be, for my chair was opposite the door [...] » (p. 367-8). Car lui qui a cru bon de céder la place, qui lui revenait en tant que maître des lieux, à son ami

Steerforth (« Being a little embarrassed at first, and feeling much too young to preside », p. 367) subit sa faiblesse et son manque de prise de position, quant il aurait fallu savoir imposer ses vues et ses idées du bon déroulement du repas.

Pourtant, la maîtrise de soi passe par la maîtrise de sa table, beau rôle que David laisse à Steerforth. En effet, David a besoin d'un guide qui l'auréolerait de sa lumière et de ses bons conseils. Steerforth s'avance alors et David tombe sous le charme : « [...] I said (in two words) 'Steerforth-you're the guiding star of my existence.' » (p. 368). Ange ou démon, toujours est-il que Steerforth n'a pas su œuvrer au bon déroulement de ce repas, ni pallier l'ivresse qui s'est installée sournoisement. Ivre, David capitule définitivement. L'éducation en bonne et due forme va donc se faire parmi les Micawber, habiles créateurs. Spontanés, les Micawber sont un atout pour David à qui manque cet avantage, car ils jouissent de la maîtrise des codes à travers lesquels la matière brute devient signifiante. David aurait donc tort de ne pas en profiter, et est à pied d'œuvre : « I informed Mr Micawber that I relied upon him for a bowl of punch, and led him to the lemons. » (p. 419). Wilkins Micawber se lance alors et pèle, remue, mélange, et goûte, avec enthousiasme et délice à son chef d'œuvre liquide – « as if he were making instead of a punch, a fortune for his family down to the latest prosperity. » (p. 419). Ce sont les époux Micawber qui donne sa saveur au récit de David, en l'épiçant par endroit. Ainsi, alors que le diner servi par Mrs Crupp s'avère être un échec cuisant : « The leg of mutton came up very red within, and very pale without [...] » (p. 420), Micawber rattrape la sauce. Il est celui qui rend David responsable de son alimentation et lui apprend à transformer de la matière crue (le gigot) en denrée comestible (une grillade), et donc, selon Emilienne Baneth-Nouailhetas, à endosser la responsabilité de son propre récit plutôt que d'ingurgiter un sens cuisiné par les autres¹. David se laisse alors guider – « he took the fork from my unresisting hand » (p. 421) – par Micawber qui excelle dans l'art de l'improvisation gastronomique : « Traddles cut the mutton into slices; Mr Micawber [...] covered them with pepper, mustard, salt, and cayenne; I put them in the gridiron, turned them with a fork, and took them off [...] » (p. 420). C'est pour David un art nouveau qui se solde par l'excellence d'un succès.

Si pour David l'essentiel de son apprentissage passe la maîtrise de la table, Pip déclare un appétit vorace pour l'instruction (sans doute pour les lettres plus que pour les chiffres, après son passage un peu

¹ *Op. Cit.*, p. 17.

amer à la table de Pumblechook) et se désigne lui aussi un maître : « In my hunger for information, I made proposals to Mr. Wopsle to bestow some intellectual crumbs upon me: with which he kindly complied. » (G.E – chap. 15, p. 109).

Catherine Lanone introduit l'idée de privation au moment où l'exil de David Copperfield « prend le goût des pâtisseries rances et lourdes » dont le rythme binaire et les raisins épars cartographient le sevrage affectif et la déchéance sociale du jeune garçon : « It was a stout pale pudding, heavy and flabby, and with great flat raisins in it, stuck in the whole at wide distances apart. » (D.C – chap. 11, p. 171). Ce pudding, partie intégrante des maintes descriptions méthodiques de chaque nourriture avalée par David et qui virent à l'obsession, symbolise bien l'angoisse de la pauvreté, et celle de la privation. Si David n'apprend pas rapidement l'autonomie lui conférant le pouvoir de changer les aliments crus en denrée comestible il courra à sa perte. Le risque est valable pour la famille Micawber qui doit, quant à elle, apprendre à être responsable de la nourriture qu'elle fait venir à elle.

Consommation et restriction

On repère plusieurs signes annonciateurs de la perte, et du manque qu'elle engendre. Le texte est ponctué de nombreux faux-pas de ses personnages qui introduisent eux-mêmes, et à leur insu, l'idée de perte. Méfiants, les personnages ne se laissent plus aller à l'ingurgitation insouciant et deviennent par là même bien plus regardants. Chacun se préoccupe de ce qu'il laisse entrer dans sa bouche, et rompt cette idée de festin et d'abondance où tout devenait bon à être avalé et potentiellement comestible. Inquisiteur, Jagers n'hésite pas à filtrer au maximum ce qui passera la barrière buccale et en vient à malmener sa nourriture avant de l'ingérer, lui faisant passer un contre-interrogatoire, comme il le ferait avec ses clients. Le temps de l'excès est révolu, ce filtrage appauvrit la quantité de ce qui va pouvoir dorénavant passer le barrage de la bouche. Et s'il est valable à l'entrée, il se doit de l'être aussi pour tout ce qui va en sortir. Le superflu est mis à mal.

David, qui perd goût et intérêt pour toute nourriture à la seconde où il rencontre Dora, laisse ainsi son appétit aller à la perversion d'un désir dénaturé. Focalisé sur l'objet de son amour, il délaisse la

description de ses repas qui n'ont plus lieu d'être mentionnés – premièrement parce qu'ils se font bien rares, et ensuite parce qu'il évacue de son texte l'espace d'un instant tout ce qui ne serait pas en étroite corrélation avec Dora. Les descriptions d'aliments s'étiolent alors, se voyant remplacées par celles concernant Dora ; et finalement les repas finissent par disparaître de la diégèse : « I have not the least idea what we had for dinner, besides Dora. » (D.C – chap. 26, p. 399). David dévore littéralement Dora des yeux, et s'en nourrit exclusivement (« I lived principally on Dora and coffee » - D.C – chap. 28, p. 417) ; et comme il ne peut se concentrer que sur un seul et même objet à la fois, il en néglige son alimentation et la nourriture qu'on lui présente pourtant : « My impression is, that I dined off Dora, entirely, and sent away half-a-dozen plates untouched. » (D.C – chap. 26, p. 399). Consumé d'amour pour Dora, il en oublie de consommer et s'assèche sans prendre garde, « lost in blissful delirium » : « All I know of the rest of the evening is, that [...] I refused refreshment. » (p. 401). Il se vide symboliquement, par ses larmes qui coulent à flot, et à cause de son refus de se réhydrater. La pente est douce, mais dangereuse ; et David s'amuse presque de ne plus pourvoir à ses besoins les plus essentiels, laissant allègrement Dora menacer son équilibre, elle qui entrave l'arrivée de toute denrée jusqu'à lui. Il aurait été pourtant bien plus judicieux de sa part de goûter aux plats qui lui passaient sous le nez lors du diner, mais à ce moment précis il manque cruellement de recul et n'a pas encore connaissance du « vide alimentaire » qui l'attend une fois marié avec Dora. Car le jeune couple n'est pas des plus chevronnés en matière d'alimentation et de cuisine, son erreur capitale étant d'aborder le sujet de la nourriture sur le ton du badinage, ce qui amène Emilienne Baneth-Nouailhetas à insister sur leur « insouciance à l'égard d'un constituant crucial du réel »¹. Dora se retrouve vite perdue face à l'ampleur de la tâche et ne sachant pas comment pourvoir aux besoins du ménage, le couple se sent rapidement le besoin d'une assistance – « We felt our inexperience, and were unable to help ourselves. » (D.C – chap. 44, p. 641) ; les voilà donc eux aussi à la merci de domestiques peu scrupuleux et se voyant endosser des fautes qui ne leur sont pourtant imputables en rien (à l'instar des « deficient teaspoons »). Dora a beau être charmante, David reconnaît que cela ne fait pas tout : « [...] I couldn't dine off that,

¹ Emilienne BANETH-NOUAILHETAS, « le régime du récit dans David Copperfield » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 12.

though it was very agreeable. » (p. 642). Cette femme-enfant le supplie régulièrement de se prendre au jeu et de mettre de côté le sérieux et le raisonnable, le voilà résigné à jouer à la dinette : « By and bye she made tea for us; which it was so pretty to see her do, as if she were busying herself with a set of doll's tea-things [...] » (p. 650). Encore une fois, si le spectacle se montre attendrissant, cela ne donne pas à boire : « [...] I was not particular about the quality of the beverage. », admettra David (*Ibid*). En effet, l'art culinaire reste opaque, et Dora s'y essaie sans succès. Si elle est incapable de transformer la matière crue en plat appétissant, elle n'est pas plus capable d'acquérir cette même matière crue à un prix raisonnable. Ici encore ses efforts ne sont pas concluants, et la pauvre doit faire face à une incohérence entre ses dépenses et ce qu'elle rapporte :

« 'And it was very kind of you, my own darling,' said I. 'I felt it so much that I wouldn't on any account have even mentioned that you bought a Salmon – which was too much for two. Or that it cost one pound six – which was more than we can afford.' »
(D.C – chap. 44, p. 644)

David pointe l'inconséquence et la légèreté de sa jeune épouse, sans jamais véritablement oser l'en blâmer. Dora s'en tire à bon compte, et David en pâtit volontiers : « In my love-lorn condition, my appetite languished; and I was glad of it, » et de poursuivre « for I felt as though it would have been an act of perfidy towards Dora to have a natural relish for my dinner. » (D.C – chap. 28, p. 417). Qu'il se rassure, il n'est pas prêt de tromper Dora pour un diner – quand bien même il le voudrait. En effet, le couple est victime tant de sa jeunesse que de son ingénuité et n'a de contrôle sur rien : « Everybody we had anything to do with seemed to cheat us. » (D.C – chap. 44, p. 646). Difficile, dans ces conditions de satisfaire des envies primaires telles que la faim. Le constat est cruel. La cuisine est donc devenue zone de non-droit, repère des domestiques quasi-rebutant (« hearing one continual growl in the kitchen », p. 641), alors tant pis pour les cuillères à thé qui disparaissent trop facilement. Quant aux achats, ils sont synonymes de bien des fourberies :

« Our appearance in a shop was a signal for the damaged goods to be brought out immediately. If we bought a lobster, it was full of water. All our meat turned to be tough, and there was hardly any crust to our loaves. »
(D.C – chap. 44, p. 647)

Pourtant, l'envie de contrôler le contenu de leur assiette se fait plus forte, David et Dora se mettent donc à l'œuvre. Arrive alors le Livre de Cuisine, texte sacré, quasi-biblique et fondateur – celui qui selon Emilienne Baneth-Nouailhetas permet la transformation de viande en ragoût : « code à travers lequel la matière brute alimentaire devient met culinairement signifiant, menu ou carte. »¹ Le jeune couple fait donc le pari de cuire la viande crue afin de pouvoir se nourrir correctement. En vain. Car les résultats gastronomiques alors obtenus ne sont jamais satisfaisants au point d'atteindre l'utilité d'être nourrissants : « [...] by some curious fatality [...] we never could hit any medium between redness and cinders. » (p. 647). Reste l'illusion d'une consommation – tout comme Dora s'amuse à faire semblant de jouer à la dinette à l'heure du thé. La malédiction du désir de David le fait se consumer d'amour pour Dora qui pourtant ne le lui rend pas correctement, le laissant se consumer mais sans jamais pourvoir à ses besoins alimentaires. Accumulant les erreurs, Dora finit par laisser son chien piétiner le Livre de Cuisine qui par là même cesse d'être une porte ouverte sur l'autonomie alimentaire pour finir en vulgaire piédestal canin – or cette affectation que lui donne Dora est dangereusement éloignée de sa fonction première. Parce qu'elle n'a pas su en tirer l'enseignement nécessaire, ni le déchiffrer à des fins nourricières, elle le recycle en piédestal. Les recettes, jadis trésor de la cuisine et sésame pour l'équilibre alimentaire du couple, tombent en désuétude. Dora signe elle-même, par ce geste, la fin de l'espoir d'un ordre rétabli au sein du ménage.

David et Dora ne sont pas les seuls à courir à leur perte. En effet, la famille Micawber est coutumière du fait, et oscille régulièrement entre abondance et restriction. Wilkins Micawber est jeté en prison chapitre après chapitre et le scénario se reproduit à la perfection jusqu'à ce que quelqu'un l'en extirpe à l'aide d'un peu d'argent pour pourvoir à la caution – en attendant la fois suivante. Entre deux de ses passages en prison, sa famille profite de ce que Catherine Lanone qualifie de « jouissance hystérique de l'instant »², entre ruine et bonheur :

¹ *Op. Cit.*

² Catherine LANONE, « Books », « cooks » et « rooks » : le goût de l'autobiographie dans David Copperfield » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), David Copperfield – Charles Dickens (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 76.

« Mrs Micawber was quite an elastic. I have known her to be thrown into fainting fits by the king's taxes at three o'clock, and to eat lamb-chops, breaded, and drink warm ale (paid for with two teaspoons that had gone to the pawnbroker's) at four. »
(D.C – chap. 11, p. 170)

Mrs Micawber est d'ailleurs souvent rejointe par son mari qui connaît la même versatilité : « I have known him come to supper with a flood of tears, and a declaration that nothing was now left but a jail; and go to bed making a calculation of the expense of putting bow-windows to the house [...] » (p. 173). A croire qu'entre abondance et restriction il n'y a qu'un pas, que les Micawber franchissent d'ailleurs avec une régularité sans faille. Or, à force d'acrobaties entre ces deux notions pourtant antipodiques, le grand écart pourrait s'avérer bien périlleux. Car selon ce jeu d'oscillation élastique, arrive fatalement un moment où il ne reste rien, d'autant que les Micawber ont tendance à tout rendre comestible, dévorant ainsi littéralement tout ce qu'ils possèdent. Car tout se mange, sans distinction aucune (les cuillères à thé, comme le remarque David, ou encore les assiettes), pas directement, nous en conviendrons, mais par méthode interposée : objet contre nourriture. Et le troc va bon train. La famille s'en donne donc à cœur joie dès lors que la disette se fait présente à nouveau : « 'With the exception of the heel of a Dutch cheese – which is not adapted to the wants of a young family' – said Mrs Micawber [...] 'there is nothing to eat in the house'. » (p. 175) ; la méthode faisant ses preuves : « 'I have parted with a plate myself,' said Mrs Micawber. 'Six tea, two salt, and a pair of sugars [...]' » (p. 175). David, qui réside chez-eux, se prend au jeu et dépose chaque matin sur le chemin du travail les objets que les Micawber lui ont confié à la vente la veille au soir : « I began to dispose of the more portable articles of property [...] and went out on a similar expedition almost every morning, before I went to Murdstone and Grinby's. » (*Ibid.*). Les premiers objets du troc seront donc les livres, échangés un par un afin de rapporter des vivres, et toute la bibliothèque y passera. Mandaté par les Micawber, le jeune garçon se familiarise donc avec les prêteurs sur gages et autres acheteurs potentiels du quartier, et ce en vue de rapporter à la famille de quoi se nourrir : « After all these occasions Mrs Micawber made a little treat, which was generally a supper; and there was a peculiar relish in these meals which I well remember. » (p. 176). Plus tard, lorsque la famille viendra diner chez David, ce dernier remarquera que pour eux les repas restent en étroite corrélation avec la vente de mobilier : « [...] Mr and Mrs

Micawber could not have enjoyed the feast more if they had sold a bed to provide it. » (D.C – chap. 28, p. 421), l'un ne va plus sans l'autre. S'il advenait que les enfants réclament des piécettes pour pouvoir s'offrir des friandises, Mr Micawber leur donnerait alors sans hésiter une pièce de l'argenterie – à vendre au préalable, sans doute : « Last night, on being childishly solicited for twopence, to buy "lemon-stunners" – a local sweetmeat – he presented an oyster-knife at the twins! » (D.C – chap. 49, p. 710). On ne peut s'empêcher de constater qu'il est bien dommage qu'il ne l'ait pas offert à Dora, quelques chapitres plus tôt, alors qu'elle se débattait en vain avec ses fruits de mer restés définitivement clos : « They never had been opened [...] so we looked at the oysters [...] » (D.C – chap. 44, p. 650). Ce fameux couteau à huîtres assoit une nouvelle fois l'idée qu'il ne suffit pas d'être capable de faire venir la nourriture à soi, faut-il encore savoir lui donner un sens, la rendre comestible : la première étant la faute des Micawber, la seconde celle de David et Dora.

D'ailleurs, si les Micawber savent si bien allier plénitude et restriction, c'est que, passifs, ils sont dans l'incapacité de faire venir eux-mêmes leurs repas jusqu'à leurs assiettes, attendant toujours des bonnes grâces d'autrui qu'elles les extirpent de la situation financière où ils se sont embourbés. Les trocs à répétition (objets contre nourriture) étant un gaspillage qui entraîne la famille Micawber à se scléroser, ils se complaisent donc dans cette infantilisation qui leur laisse croire que les meilleurs jours sont devant eux. Enfant de la conjoncture, Mr Micawber attend que celle-ci lui tende la main : « [...] 'in case anything turned up', which was his favourite expression. » (D.C – chap.11, p.173). Toutes les occasions étant bonnes, et parce qu'on ne sait jamais, toute la famille possède un instrument prêt à être utilisé au cas où un repas leur serait finalement servi. Tout ce qui leur tombe sous la main est bon à prendre, Mr Micawber exhibe donc un couteau pourvu d'une longue lame, sa femme et les deux aînés jouissent des mêmes instruments, « [...] while every child had its own wooden spoon attached to its body by a strong line. » (D.C – chap. 57, p. 810). C'est sans doute que, finalement, la famille se fait plus prévoyante. Avant leur départ, les futurs émigrés préparent leur voyage, et les enfants sont alors conservés comme des jambons salés au préalable, protégés, au cas où : « [...] the children were done up, like preserved meats, in impervious cases. » (p. 809). Ces enfants « en saumure » sont le signe que la famille évolue, et prépare son voyage afin qu'il se présente sous les meilleurs augures et tende plus vers l'abondance que vers la restriction.

L'excès fait naître une énergie palpable dans la prose dickensienne et, de fait, l'œuvre se focalise sur l'énergie concentrée dans l'écriture de l'auteur. John Kucich remarque une tension installée entre satire et parodie et qui permet à Dickens de s'exercer à l'énergie dans le langage, « as the attempt to find a balance between two contradictory impulses [...] »¹. L'auteur articule donc tragique et comique dans cet art connu sous le nom de « natural magic » dickensien ; et, ce faisant, s'invente une énergie propre (agile combinaison de deux notions antipodiques) qui rejaillit sur son œuvre et permet la naissance du grotesque. De plus, John Kucich note la nature irrépessible de cette énergie, alliée à la persistance des limites. Excès (énergie) et limites sont donc bien constamment liés. L'excès étant purement verbal, John Kucich renvoie dos à dos le fictionnel et le réel en ce sens que la littérature trouve sa source dans les désirs humains, « refer[ing] to desires whose source lies outside of language »². Ces « énergies mimétiques » sont, en somme, un désir né hors texte et qui aurait des répercussions sur la diégèse, car il faut bien le retranscrire. Il ne faut pas, ici, voir en l'« énergie mimétique » une correspondance entre la littérature et la vie de tous les jours. L'énergie n'aspire à aucun jeu sur sa présence, elle se consume elle-même face au lecteur, sans laisser trace d'un moindre sens. Elle recherche l'absence, comme négation rationnelle et délibérée. Selon John Kucich, le signe de cette pulsion au-delà du sens sont les jeux de mots extravagants, et la diction outrancière, les listes et séries enflées de mots et d'objets, et bien sûr le trop de sens qui se métamorphose en non sens : il s'agit d'enlever le sens confié à un objet pour lui en conférer un autre, ou l'en vider tout simplement, et dans tous les cas il en devient absurde par ses nouvelles significations et fonctions, jusqu'à en perdre tout sens. Dickens fait le choix, au sein de *Bleak House*, de faire parler Mrs Piper entre parenthèses et sans ponctuation aucune, en suite de mots inarticulés formant un ensemble dont le sens importe peu : « [...] (counting from the day next but one before the half-baptising of Alexander James Piper ages eighteen months and four days old on accounts of not being expected to live such was the sufferings gentlemen of that child in his gum) [...] » (B.H – chap. 11, p. 176). L'abandon de sens entraîne le projet irresponsable de certains personnages

¹ John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 45.

² *Ibid.*, p. 4.

d'abandonner leur désir de sens. Forme de renoncement moral, allégorie d'espérances avortées. C'est ce qui pousse David Copperfield à décrire le vide de son existence par un vide de mots : « No words can express the secret agony of my soul as I sunk into this companionship ; [...] and felt my hopes of growing up to be a learned and distinguished man, crushed in my bosom. » (D.C – chap. 11, p. 166).

Le désir, qui jusqu'à présent savait se faire moteur et permettait l'accès à l'excès, recèle de bien d'autres possibilités. Anny Sadrin nous introduit alors au désir coupable, celui qui découle d'une forme de « possession purement cérébrale »¹ et qui, s'il permet de s'enrichir de l'imprenable ou de l'intangible tout en mettant en avant une imagination fascinante, ouvre aussi une fenêtre sur la possible dérive d'un désir dénaturé, pervers. De l'invasion de l'être par l'avoir naît la malédiction d'un désir qui, selon Anny Sadrin, « valorise la matière inerte et dévalorise le vivant, qui défie la chose et qui réifie l'homme. »² La réification apparaît donc comme une punition affligée aux personnages qui, trop occupés à amasser et consommer sans limites, n'ont pas su anticiper. Car la démesure reste irrémédiablement liée à son contraire, et de fait l'impulsion qui mène les personnages à l'excès, qu'il soit tangible ou langagier, ne peut être envisagée sans un désir réciproque pour l'ordre. Selon John Kucich, l'énergie dégagée par l'excès contient en son sein ses propres limites. En effet, tout comme on ne pourrait concevoir la notion de vérité sans celle du mensonge et du faux³, l'excès inclut la perte. A chaque fois deux notions, repoussoir l'une pour l'autre, finissent par s'attirer irréversiblement. La relation à l'opposé est nécessaire, l'une et l'autre de ces deux notions articule ses limites. D'après John Kucich, la confluence de ces forces littéraires crée une tension au sein du texte, entre excès et limites. Consommation et limite sont une dialectique prépondérante dans l'œuvre dickensienne. Du sens au non-sens il n'y a qu'un pas, et Dickens se plaît à annihiler les limites et tout ce qui les défie. L'excès pourrait donc bien aboutir à l'économie de l'ensemble à l'instar du lieu d'habitation des Heep – plein et vide à la fois : « [...] there were the usual articles of furniture. I don't remember that any individual object had a bare,

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 243.

² *Ibid.*, p. 17.

³ John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 5.

pinched, spare look; but I do remember that the whole place had. »
(D.C – chap. 17, p. 164).

Le seul sujet de la nourriture permet donc d'apprécier la dialectique de l'excès et du manque dans l'œuvre dickensienne dans son entier. La frontière entre abondance et perte étant poreuse, la corne d'abondance se tarit rapidement. La profusion n'a qu'un temps et se doit donc de céder la place à son contraire.

CHAPITRE 2 : Vertiges

I Rétrécissement progressif des possibles¹

L'excès n'a qu'un temps. S'opère alors un « retour sur objet » et un rétrécissement des possibles, l'abondance étant volontairement mise en péril. Erreurs, ignorance, désillusions et mauvaise interprétation sont le lot des personnages plongés dans un flou² oppressant : « upon the romantic side of familiar things »³. C'est par le langage que s'installe le trouble car, opacifié, le sens n'est plus directement consommable. La confusion règne.

Illusions, quêtes de l'insaisissable

Annie Ramel nous fait remarquer à juste titre la coutume qu'a Dickens d'exiler les pères et ce, afin que les fils prospèrent. De la même manière on constate qu'à travers la révolution industrielle se dégage le « sentiment euphorique d'avoir brisé ses chaînes »⁴. Dans un tel contexte il n'est pas étonnant que les personnages dickensiens se sentent pousser des ailes et donnent libre cours à divers fantasmes placés sous le signe de l'opulence et entretenant l'illusion de pouvoir combler un vide. En effet, la figure du père ainsi mise de côté permet à David Copperfield l'accès à la jouissance, et ce par deux fois – dans les premiers chapitres en tant qu'enfant posthume et qui peut profiter entièrement du tête à tête avec sa mère sans se confronter au tiers séparateur et ainsi « régner » sur la sphère familiale, puis lors de la mort de Mr Spenlow qui entravait son union avec Dora et qui du fait de sa mort laisse la voie libre à David. Selon Max Véga-Ritter, Dora Spenlow rappelle donc Clara Copperfield et la vieille configuration œdipienne vécue par le jeune David, car « le monde de Dora [...] c'est l'éternité de l'enfance, un monde où l'enfant reste l'objet du désir de la mère, tout comme la mère est l'objet du

¹ Terme emprunté à Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 63.

² Flou, à l'image de *Bleak House*, roman volontairement énigmatique.

³ Charles DICKENS, *Bleak House* (1853), London : Penguin Classics, 2003, préface p. 7.

⁴ Annie RAMEL, *Great Expectation, le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000, p. 81.

désir du fils. »¹ Aux côtés de Dora, David retrouve la douceur et la légèreté, le plaisir sensuel et l'allégresse, la clémence et le moelleux d'un foyer ; tout ce dont il avait été privé à l'arrivée des Murdstone chez sa mère. Il réintègre donc le velouté du monde de l'enfance que Dora, elle, n'aura jamais quitté, et s'émerveille : « There never was anything so coaxing as her childish ways [...] Remonstrance was of no use, then; so I laughed, and admired, and was very much in love and very happy [...] » (D.C – chap. 41, p. 608). Ambassadrice d'un univers édulcoré où David devient « Doady » et se laisse adresser comme à un jouet, Dora ne saurait être traitée autrement que comme une poupée précieuse et transite à mi-chemin entre la sphère des objets et celle des personnages, « just as if she had been a toy » (*Ibid.*). David confie au lecteur qu'en ce qui le concerne Dora est bien du côté des humains et plus encore (« She was more than human to me. » D.C – chap. 26, p. 397) : quasi-insaisissable, Dora est à la fois fée et sylphide, clairement positionnée du côté du merveilleux des contes. Or, Dora représente avant toute chose l'illusion d'un faste doucereux. Chimère fugace, le conte de fée est illusoire : « The false fairy world of Dora Spenlow » comme le dit Michael Hollington, « idealised by David into an impossible, ethereal dream [...] »². Et de poursuivre :

« The reality is that Dora suffers the fate of early Victorian middle-class girls: stuffed up in cotton wool, she can take no serious part in life, inhabiting a false world of pagodas, harps, and mechanical toys in which she too appears almost like a grotesque piece of clockwork [...] Once this artificial fairy-story collapses – [...], and is replaced by mundane reality – practical problems develop with which she is entirely unable to cope. »³

Le fait est que Dora semble bien plus à l'aise affairée à sa dinette que lorsqu'il lui faut se confronter à la préparation d'un repas, bien plus trivial. Avec ses repas ce sont toutes ses vaines espérances qui, pour David, s'envolent. Leur union est certes charmante, d'ailleurs le texte ne nous laisse pas douter des sentiments du narrateur à l'égard de sa jeune épouse, cela étant, tout ça n'est pas très nourrissant – « though it was very agreeable » (D.C – chap. 44, p. 642)

¹ Max VEGA-RITTER, « Structures imaginaires et leur conflits » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 154.

² Michael HOLLINGTON, « Child and Adult Perceptions of the Grotesque in David Copperfield », in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens* (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 71.

³ *Ibid.*

s'empressera d'ajouter David dont les remontrances envers Dora sont toujours clémentes, ou quasi-inexistantes : « I don't mean to reproach you, my dear », « I am not blaming you, Dora » (p. 643). Il est donc du devoir de David de laisser s'envoler les chimères, quitte à brusquer Dora : « [...] I felt like a sort of Monster who had got into a Fairy's bower [...] » (D.C – chap. 37, p. 550). Le voile se lève alors sur un foyer dont l'intendance laisse à désirer, et David reconnaît qu'il n'est pas si aisé de se passer régulièrement de dîner ou d'attendre en vain un repas qui ne vient pas : « [...] and I am afraid to say how long we waited for breakfast – and *then* the water didn't boil. » (D.C – chap. 44, p. 643). Le manque de confort vient à se faire remarquer quelques pages plus loin : « I could not have wished for a prettier little wife at the opposite end of the table, but I certainly could have wished, when we sate down, for a little more room. » (p. 647-8). Le conte de fée a cessé d'opérer, même si on en retrouve des traces ça et là. En effet, l'espace semble malléable à souhait et joue des tours au jeune couple qui s'en étonne (« I did not know how it was », p. 648) ; tour à tour trop étroit pour les loger tous deux puis suffisamment étendu pour qu'ils réussissent à y perdre leurs biens. L'explication rationnelle vient du fait que rien au sein de leur habitation n'a de place attitrée, exception faite de la fameuse pagode du chien – reliquat de l'ancienne vie de conte de fée de Dora et qui vient entraver la réussite du couple à s'installer dans une vie d'adultes responsables – « invariably block[ing] up the main thoroughfare » (*Ibid.*). Plus gênant que sa pagode encore, le chien a pris ses quartiers *sur* la table familiale et se permet des allées et venues entre les plats. Pour David le conte vire au cauchemar. Immatérielle, Dora lui échappe. La nymphe qui a quitté le cocon paternel n'arrive pas à se réaliser parfaitement au sein du foyer marital et s'étirole. A en croire Robert Higbie, David se trompe dès le départ – « misled by "fancy", seeing Dora as a "Fairy" in a sentimental "reverie", [...] trying to escape reality and find a selfish version of the ideal. »¹ Pour avancer et ainsi s'accomplir il lui faudra bien sûr laisser cet idéal chimérique de côté, passer outre l'illusion et voir au-delà.

David ne sera pas le seul personnage dickensien à voir se transformer le rêve en cauchemar, Pip lui emboitant le pas – à la différence près, et selon Robert Higbie, que Dickens est bien moins conciliant avec les égarements de Pip : « Dickens is more critical of

¹ Robert HIGBIE, *Dickens and Imagination*, University Press of Florida, 1998, p. 107.

Pip's retreat in imagination than he is of David's »¹, et ce parce que Pip utilise fantasme et imagination pour éviter d'avoir à accepter ses condition et origine, l'illusion faisant office d'échappatoire. Cela étant, et comme beaucoup de protagonistes avant lui, en découvrant la propriété de Miss Havisham Pip fait face à une certaine duplicité : celle de Pumblechook tout d'abord, qui se déclare être son premier bienfaiteur. Celle de Miss Havisham elle-même, ensuite, parce qu'elle maintient Pip dans l'erreur – son patronyme, décrypté par Annie Ramel sous la forme « am is sham » démontre à lui seul la « tromperie inhérente à l'affirmation de l'être du sujet. »² Nombreux sont les faussaires et imposteurs, selon Annie Ramel, à encourager l'illusion ; c'est par eux que provient la production de doubles et d'ersatz en tous genres. Le thème du double, récurrent au sein de *Great Expectations*, est particulièrement évident à l'intérieur de Satis House qu'Annie Ramel voit comme le « royaume du double et de l'illusion »³. En effet, la demeure jouit d'un double nom : Manor House et Satis House sont deux dénominations faisant référence à un seul et même endroit. En franchissant le seuil Pip y découvrira deux pièces (la chambre de Miss Havisham et le salon), et deux femmes (la propriétaire des lieux et sa protégée, Estella). Or, et toujours d'après Annie Ramel, « la duplicité condamne aux erreurs d'interprétation »⁴ obligeant à la correction permanente d'une première lecture. Mais Pip, prompt dans la découverte de ce nouveau monde qu'il trouve enchanteur – malgré le caractère résolument gothique des lieux – fait lecture simple des événements qui se succèdent. Car, Malgré la peur initiale : « "Look at me," said Miss Havisham. "You are not afraid of a woman who has never seen the sun since you were born?" I regret to state that I was not afraid of telling the enormous lie comprehended in the answer "No." » (G.E – chap. 8, p. 58), Pip plonge les yeux fermés dans le conte qui semble s'offrir à lui avec une facilité prodigieuse : « I was perfectly frantic [...] » (G.E – chap. 9, p. 68) ; il prend même soin d'en rajouter et, au sortir de Satis House, invente de toute pièce le récit de sa première rencontre avec les lieux : « "We played with flags," I said. (I beg to observe that I think of myself with amazement, when I recall the lies I told on this occasion.) » (*Ibid.*) Le conte de fée s'enracine dans la diégèse ; zélé, Pip y croit très fermement, sans pouvoir être détrompé. Il prend ses aises à mesure de ses visites à Satis House et

¹ *Op. Cit.*, p. 145.

² Annie RAMEL, *Great Expectation, le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000, p. 87-8.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

jouit de l'instant. Satis House lui apparaît comme pleine de possibilités, ayant presque autant besoin de lui (« She reserved it for me to restore the desolate house », G.E – chap. 29, p. 231) que lui en a la nécessité. De plus, élevé subitement d'un rang d'apprenti forgeron à celui de gentilhomme en devenir, et sans explication aucune sur la provenance de l'argent qui lui est légué, Pip est aveuglé par la richesse facile et ce nouveau statut fraîchement acquis qu'elle lui confère. Se sentant ainsi touché par la grâce, il se pose en chevalier servant inféodé à la demeure et à la propriétaire des lieux à qui il s'imagine tout devoir. Le récit se dédouble donc et, ainsi, fait allégeance aux désirs du narrateur enfant qui fait monts et merveilles d'un tas de ruines, choisissant l'interprétation la plus facile du destin qui s'offre à lui. Cela étant, le narrateur adulte distille de nombreux indices dont certains rappellent au lecteur le thème du double et laissent augurer que l'erreur est toujours possible ; flotte alors un doute autour des liens auxquels s'enchaîne Pip et dont on ne connaît pas vraiment la nature : « iron or gold [...] thorns or flowers » (G.E – chap. 9, p. 72). Et le lecteur avisé, à l'instar d'Anny Sadrin, aura remarqué en amont que le conte a ses écueils :

« Pour assurer son illusion, le conte de fée a ses codes et ses règles du jeu strictement établis ; contrevenir à un seul d'entre eux, c'est aussitôt détruire l'ensemble. Or Dickens fait à ces règles une infraction rédhitoire : il écrit son récit à la première personne. »¹

Le récit se doit donc d'improviser une alternative au conte de fée et tisse, dès les premiers chapitres, deux toiles distinctes : l'une opérant grâce au merveilleux d'un pseudo-conte de fée et l'autre nous plongeant dans les méandres d'une nouvelle fantastique à caractère gothique. Les deux sont loin d'être parfaitement irréconciliables, mais il faudra à Pip un certain temps pour parvenir à la manœuvre. Le voilà donc face à deux entrées possibles ; le texte comportant aussi deux sorties. Le texte est double. Dickens écrira d'ailleurs deux fins à son roman – l'une parachevant le conte de fée et permettant ainsi au preux chevalier « d'épouser » la princesse (« I saw the shadow of no parting from her » G.E – chap. 59, p. 484) tandis que l'autre clôt le roman de manière plus sombre ou plus floue – poussant ainsi à l'extrême l'idée du double et de la doublure.

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 211.

Là où le conte de fée se fait une place visible au sein du roman et prospère avec ostentation, offrant à son héros abondance et espérances débridées, se trame en deçà une autre réalité où destinateurs et adjuvants opèrent de façon moins explicite. L'envers du décor est plus sombre et les faits qu'il dévoile beaucoup moins enchanteurs. De chaque côté de cette diégèse réversible, Pip fait face à un donateur pourvoyant à ses désirs ainsi qu'à sa prospérité : l'un étant supposé, l'autre clairement avéré. Le partage n'est d'ailleurs pas très équitable en ce qui concerne ce dernier puisqu'il se fait en faveur d'une Miss Havisham projetée à l'avant-scène des grandes espérances de Pip. Magwitch donne donc l'impression d'attendre son heure, tapis dans les recoins d'un texte qui ne lui fait allusion que métonymiquement (la lime, les fers). Il lui faudra trente-neuf chapitres pour sortir de l'ombre. Le lecteur se laisse joyeusement embarquer par le conte de fée que vit Pip, comme l'image parfaitement Stephen Hastings : « [...] Dickens makes the reader largely share the limited perspective of the protagonist while preparing him through subtle hints for the shock of revelation – [...] Magwitch's return [...] »¹ En attendant, Pip n'a d'yeux que pour Miss Havisham dont il tend à convaincre le lecteur qu'elle est celle ayant pour projet de l'adopter, de le laisser rendre une âme à Satis House en faisant repartir les horloges jusqu'alors gelées dans une morne intemporalité, celle qui l'a pris sous son aile devenant ainsi la généreuse adjuvante lui permettant de poursuivre sa quête, celle, enfin, qui lui offrirait le mariage dont il rêve. De ces deux possibilités textuelles Pip penche sans vergogne vers la facilité du conte de fée et se vautre dans l'hédonisme, satisfait d'imputer sa fortune acquise si aisément à Miss Havisham. Pour Julian Moynahan l'ambition de Pip est passive², mais qu'importe, ce dernier se jette à corps perdu dans les maillons de Miss Havisham pour s'y enchaîner avec une allégresse suspecte. Le texte, ne pouvant en rester là, donne à ces chaînes dorées un arrière goût de ferraille, car Magwitch n'est jamais loin ; et, si Pip semble ignorer ce détail, le lecteur se doit d'être plus alerte. « Ce que l'œil désire passera donc après ce que raison veut. »³

Pip, qui s'inféode à la plus évidente des deux options proposées par le texte, choisit par facilité de laisser la raison de côté et tombe dans

¹ Stephen HASTINGS, « "David Copperfield" and "Great Expectations": The Crafting of Kindred Narratives » in Rossana BONADEI, Clotilde DE STASIO, Carlo PAGETI, Alessandro VESCOVI (ed.s), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Milano : Unicopli, 2000, p. 91.

² Julian MOYNAHAN « *the hero's guilt: The case of Great Expectations* » in Edgard ROSENBERG (ed.), *Great Expectations – Charles Dickens*, New York/London : W. W. Norton & Company, 1999, p. 654.

³ Denis MELLIER, *L'écriture de l'excès – Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion, 1999, p. 16.

l'engrenage de l'illusion. Les failles du conte de fées n'en restent pas moins visibles, et, selon Robert Higbie « in *Great Expectations* Dickens reverts to his more pessimistic view of imagination, seeing it as mainly delusive. »¹ Les chapitres voués à l'imagination édulcorée sont donc comptés et présagent des erreurs à venir. La douceur du conte se fait aigre à mesure que Pip s'embourbe dans ses chimères et que la fée Havisham se révèle sorcière. Pip se trompe de destinée, de conte, mais est vite rattrapé par le texte qui met en avant la nature gothique du pseudo-conte de fée auquel le narrateur s'accrochait. Le cauchemar fait surface au moment où Pip fait le choix peu judicieux d'investir le mauvais objet d'affect, ou, selon les mots de Peter Brooks :

« [...] nightmare plot of Satis House, forcing its way through the fairy tale, speaking of the perverse, sadistic eroticism that Pip has covered with his erotic object choice – Estella, who in fact represents the wrong choice of plot and another danger of short-circuit. »²

Estella et Miss Havisham ne représentent en effet qu'une façade du roman, sorte de « poudre aux yeux » faisant tourner la tête du jeune Pip ; et, si la poussière d'étoiles (dont *Estella* est ambassadrice) met un temps non négligeable à se dissiper, la chute en est davantage brutale : « Miss Havisham's intentions towards me, all a mere dream; Estella, not designed for me; I only suffered in Satis House as a convenience, a sting for the greedy relations [...] » (G.E – chap. 39, p. 323). Mais le plus rude est à venir. Car l'idée que Pip a plus de mal à supporter encore reste la découverte du véritable destin auquel il s'est lié sans le vouloir : « What was I chained to, and how heavily, became intelligible to me, as I heard his hoarse voice, and sat looking up at his furrowed bald head with its iron grey hair at the sides. » (G.E – chap. 40, p. 331). Il est vrai que Magwitch n'y va pas de main morte en se réclamant de la richesse de Pip : « [...] 'If I ain't a gentleman, nor yet ain't got no learning, I'm the owner of such [...]' » (G.E – chap. 39, p. 321). Alors que le repris de justice se délecte de la découverte de ce qu'il est advenu de son « investissement », Pip réalise qu'il a jusqu'alors misé sur le mauvais côté de ce roman biface, et ce depuis son introduction à Satis House. Narrant sa découverte maussade à Jaggers et Wemmick il y fera d'ailleurs

¹ Robert HIGBIE, *Dickens and Imagination*, University Press of Florida, 1998, p. 145.

² Peter BROOKS, « *Repetition, repression, and return : the plotting of Great Expectations* » in Steven CONNOR (ed.), *Charles Dickens*, New York : Addison Wesley Longman Inc., 1996, p. 46.

référence en tant que « false hopes » et « poor dreams ». Nicolas Tredell, citant Edward W. Saïd, appuiera le caractère illusoire des espérances de Pip : « Dickens's *Great Expectations* is primarily a novel about self-delusion [...] »¹.

Si le roman est réversible, les deux côtés qu'il arbore ne sont pas pour autant irréconciliables, l'un et l'autre finissant par se fondre pour tisser le même ouvrage. C'est ainsi que les deux chaînes enserrant Pip s'allient pour qu'or et ferraille fusionnent, Miss Havisham et Magwitch n'étant pas si étrangers l'un à l'autre. En effet, à leur manière chacun d'entre eux va œuvrer à la « création » du gentilhomme que devient Pip : l'un lui versant une rente, l'autre entretenant à son insu l'illusion d'en être la source. Car c'est Pip qui prête à Miss Havisham des intentions qu'elle n'imagine sans doute même pas, sa quête à elle étant ailleurs. Pip n'a jamais rien vu qui pourrait le conforter dans cette idée, mais comme le dit Ernest Hello « le fantastique n'est pas dans l'objet, il est toujours dans l'œil »². Voilà notre héros étrangement passé du conte de fée à la nouvelle fantastique ; car, et comme le dit Peter Brooks³, du rêve au cauchemar il n'y avait qu'un pas. Magwitch, réel pourvoyeur et qui a d'ailleurs changé de patronyme à l'occasion (« Yes, dear Boy. I took the name of Provis. », G.E – chap. 40, p. 330), assume sa part d'ombre et entend bien la surprise de Pip alors qu'il lui révèle la supercherie. Jaggers, qui fait lien entre tous ces protagonistes, saura résumer la morale de l'histoire : « Take nothing on its looks ; take everything on evidence. There's no better rule. » (p. 336). On ne peut alors à cet instant s'empêcher de remarquer, qu'effectivement, Miss Havisham ne s'est jamais réclamée de la fortune du jeune Pip, et Jaggers le signifie pleinement : « "Not a particle of evidence, Pip," said Mr. Jaggers, shaking his head and gathering up his skirts. » (*Ibid.*). Le chevalier servant auquel s'est identifié Pip lors d'une bonne partie du roman se change donc *in extremis* en créature digne de Frankenstein :

¹ Nicolas TREDELL, *Charles Dickens – Great Expectations*, New York : Columbia University Press, 1998, p. 146.

² Cité par Gwenhaël PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris : PUF, 1997, p. 36.

³ Peter BROOKS, *Op. Cit.*

« The imaginary student pursued by the misshapen creature he had impiously made, was not more wretched than I, pursued by the creature who had made me, and recoiling from him with a stronger repulsion, the more he admired me and the fonder he was of me. »

(G.E – chap. 40, p. 339)

Miss Havisham n'ayant en effet pas « mis la main à la pâte », c'est bel et bien Magwitch, en Prométhée moderne, qui a permis l'acquisition de la matière et façonné l'argile. Et si Pip ne s'était pas à ce point fourvoyé sur le rôle à jouer de ses deux adjuvants il aurait réalisé à quel point les deux sont étroitement liés. Non seulement ils partagent les services du même avocat – Jaggers – mais ils ont en commun la parenté d'Estella, dont Miss Havisham est la tutrice légale et Magwitch le parent biologique. Pip aura donc cherché en vain auprès de Miss Havisham l'aval quant à un futur mariage avec sa protégée (sans se douter qu'elle n'avait que l'ambition inverse : lui faire miroiter la belle pour l'éloigner par la suite, brisant ainsi les espoirs et le cœur du jeune homme) là où Magwitch qui lui a fait don de sa fortune aurait pu lui garantir un accès plus simple à la main de sa fille.

Anny Sadrin rejoint Robert Higbie, tous deux s'accordant sur l'idée que la quête de Pip s'est inversée en forme de fuite – de l'être vers l'avoir. Elle pose alors la question de sa position d'anti-héros : « [...] quoi qu'il fasse, le héros ne connaît jamais qu'un désir pur et essentiel, un désir ontologique. A la seule exception, notoire certes, de Pip [...] »¹. S'ouvre une comparaison avec *Oliver Twist*, héros éponyme de conte de fée qu'on aurait placé dans un contexte réaliste, alors que Pip est un héros quelconque « artificiellement placé dans un contexte féérique »². L'œuvre dickensienne, qui grouille d'orphelins en tous genres, permet les rapprochements. Car, si pour Anny Sadrin Pip reste le plus orphelin d'entre tous : « Plus orphelin qu'aucun orphelin de Dickens, privé du mystère (toujours prometteur) de la bâtardise [...] »³, Esther Summerson, qui jouit pourtant de ce « confort », est la plus effacée et manque de ressort romanesque. Le flou entourant les circonstances de sa naissance ne saurait être un moteur pour elle qui n'en attend rien et ne profite pas

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 13.

² *Ibid.*, p. 209.

³ *Ibid.*, p. 194.

de ce halo de mystère qui l'entoure pourtant de la même manière que les petits ramoneurs rencontrés dans les pages de *Sketches by Boz* :

« No one [...] thought of ill-treating a sweep, because no one knew who he might be, or what nobleman's or gentleman's son he might turn out. [...] We remember in our young days, a little sweep about our own age, with curly hair and white teeth, whom we devoutly and sincerely believed to be the lost son and heir of some illustrious personage [...] »
(S.B – chap. 20, p. 203)

Au lecteur donc d'avoir la curiosité qu'Esther, passive, n'a pas. Là où David et Pip s'engagent chacun dans une quête vouée à l'échec depuis le départ, Esther, elle, ne formule ni vœux précis ni envies singulières. Cette non-quête la plonge dans un ascétisme qui fait d'elle une héroïne sans désirs. Elle s'évite par là même les illusions et déconvenues allant de paire, mais – et c'est là où le problème se pose, en persévérant dans cette voie elle ignore aussi volontairement ses pulsions : « [...] I have everything to be thankful for, and nothing in the world to desire. » (B.H – chap. 45, p. 706). John Kucich voit en Esther un personnage antithétique de Pip (à qui Robert Higbie reprochait de nier son être en vue de l'appât du gain) : « Esther Summerson in *Bleak House* is perhaps Dickens' most successful attempt to link the transcendent good expenditure to the good of self-sacrificing in a single image of personality. »¹ Il blâme cependant le revers de la médaille à savoir la restriction et le sacrifice de tout désir : « [...] denial of her natural, instinctual human drives »². L'abstinence, la non-recherche de plaisirs quels qu'ils soient, peuvent ne pas être conscients si on prend en compte le carcan dans lequel Esther est engoncée ; la femme victorienne ne possédant rien en propre. « Rien qui mérite qu'on en parle », dit Anny Sadrin. « Rien qui soit sujet romanesque. »³ Nulle quête d'objets n'est alors envisageable. L'héritage n'est pas une option, le patrimoine proprement intouchable – au mieux elle permet le passage de biens. La femme œuvrant pour la circulation des richesses ne se laisse la possibilité d'aucun engrangement possible. La quête des jeunes filles est donc ailleurs. Mais Esther Summerson n'a ni père inattentif ou

¹ John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 125.

² *Ibid.*, p. 126.

³ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 32.

distant à qui prouver son attachement (contrairement à Florence Dombey qui court en vain, largement distancée, derrière un père qui ne la laisse se rapprocher), ni futur conjugal exaltant (elle acceptera la demande en mariage de son tuteur, John Jarndyce, pour en être par la suite libérée).

Esther, héroïne malgré elle et n'avouant aucun goût prononcé pour quoi que ce soit en particulier, se retrouve bien souvent éclipsée par un autre personnage plus gourmand d'aventure et de narration. Car ce sont les tribulations de Richard Carstone qui font avancer l'intrigue, bien que ce soit Esther qui les relate. Pour Anny Sadrin Esther se doit de partager avec Richard son droit à l'héroïsme, car « si l'on admet que le héros est celui dont l'intrigue se charge de faire l'éducation, c'est à Richard qu'il faudrait l'attribuer [...] »¹. Pendant que Richard se démène et s'amenuise face à la Cour de la Chancellerie afin de récupérer un patrimoine qu'il estime devoir lui revenir, Esther montre une capacité sans égale à accepter (son passé filial, sa situation, son manque de ressources). « Dans *Bleak House* », écrit Nathalie Jaëck, « Esther demeure en résidence surveillée dans le texte, elle est cantonnée à ses chapitres, confinées dans ses quartiers littéraires, et n'empiète pas sur le domaine du narrateur omniscient. »² C'est à peine si elle ne préférerait pas laisser la parole à Richard Carstone.

Le flou jeté sur les quêtes (ou non-quêtes) des personnages principaux fait basculer le récit du merveilleux des contes de fées au fantastique dysphorique. Thème récurrent de l'œuvre dickensienne, le brouillard se lève : « When I awoke [...] the candles were wasted out, the fire was dead, and the wind and rain intensified the thick black darkness. » (G.E – chap. 38, p. 324).

Un brouillard plus métaphorique s'installe aussi entre les personnages : « [...] there was a shadow between us [...] » (D.C – chap. 48, p. 701), et menace de mettre un point final à la rêverie du conte. La confusion touche au langage et plonge les personnages dans le trouble. L'impossibilité de partager (des mots, ou plus, du sens – des choses peut être ?) s'installe.

¹ *Op. Cit.*, p. 37.

² Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 13.

Opacité

Avant même d'imaginer qu'une quelconque confusion puisse les guetter, les personnages s'adonnent aux échanges en tous genres. En effet, la communication est riche et fertile, sans encombre. La corne d'abondance, alors intarissable, déverse ses bienfaits habituant ainsi bon nombre de protagonistes à l'opulence. On se souvient avoir vu Pip se vautrer dans les mots (« I wallow in words. » D.C – chap. 43, p. 632), d'ailleurs utilisés comme des choses : essayés, ajustés, échangés. Les personnages choisissent et assemblent ; le langage est système. La communication va bon train, et chaque personnage se crée un mode d'échange propre avec son interlocuteur. Là où Pip joue à essayer les mots en vue de trouver le bon, celui qui plaira à Jaggers, la correspondance orale dans *Oliver Twist* mise sur l'échange « physique » : « [...] with his mouth almost touching her ear [...] » (O.T – chap.7, livre 3, p.374). Plus qu'un simple échange de mots, celui-ci devient très concret dans le contact qu'il engendre ; il ne s'agit plus seulement d'un mot dit et entendu, la communication va plus loin, c'est la bouche qui vient déposer directement le mot à l'oreille. Peggotty quant à elle fait passer des mots à David par le biais du trou de la serrure, pour pallier le manque d'échange verbal et rétablir la communication : « [...] I heard my name again [...] it [...] occurred to me that it must have come through the keyhole. » (D.C – chap. 4, p. 70). On a alors l'impression d'un partage véritable. Les protagonistes sont en effet capables d'échanges réels, et partagent. La parole est fluide et passe de bouche en bouche.

Cependant, et comme il aurait été trop simple d'en rester là, quelques difficultés viennent rattraper les personnages, pourtant bien ancrés et prolifiques dans leur communication. Les voilà donc face à de subtiles complications peu aisément érudables. Ainsi, suite à l'attaque d'Orlick, Mrs Joe connaît bien des difficultés à être intelligible à l'oral ; affaiblie, alitée, elle se retrouve plongée dans le flou : « [...] her hearing was greatly impaired; her memory also; and her speech was unintelligible. » (G.E – chap. 16, p. 122). Mrs Joe et son entourage doivent donc recourir à l'écrit, mais la tâche n'est pas moins ardue, car cette fois-ci Mrs Joe n'est plus seule à mettre à mal la communication, tous faisant face à leurs propres obstacles :

« [...] it was still necessary to keep [a] slate always by her, that she might indicate in writing what she could not indicate in speech. As she was (very bad handwriting apart) a more than indifferent speller, and as Joe was a more than indifferent reader,

extraordinary complications arose between them which [Pip] was always called in to solve. »
(G.E – chap. 16, p. 122)

Pip, sollicité pour son aide mais se trompant lui aussi, rajoute une difficulté supplémentaire à ce processus déjà aléatoire : « The administration of mutton instead of medicine, the substitution of Tea for Joe, and the baker for bacon, were among the mildest of my own mistakes. » (*Ibid.*). Incompréhensible autant qu'indéchiffrable, Mrs Joe peine à rentrer en contact avec les personnages qui l'entourent, obligés, eux, d'user de divers stratagèmes pour tenter d'éclaircir le message. Et quand ce n'est pas Mrs Joe elle-même qui est incompréhensible ce sont les mots des autres qu'elle ne comprend pas : « She laughed and nodded her head a great many times, and even repeated after Bidly, the words "Pip" and "Property". But I doubt if they had more meaning in them than an election cry [...] » (G.E – chap. 18, p. 144). Les proches d'Emily se voient confrontés aux mêmes embarras, et la regardent, démunis, sombrer dans l'aphasie : « Em'ly was took bad with fever, and, what is very strange to me is, – maybe 'tis not so strange to scholars, – the language of that country went out of her head [...] » (D.C – chap. 51, p. 732) ; elle s'en remet donc à un subterfuge et s'invente son propre langage (« talking her own tongue ») qui ne sera pas dénué de nuisances, personne ne pouvant la comprendre davantage. Il lui faut donc en revenir à une communication plus basique et s'exprimer par signes, avant de devoir réapprendre l'usage des mots qu'elle utilisait jadis – « names as she seemed never to have heard in all her life » (P. 733). Intempestif, Mr Dick déverse quant à lui des pages et des pages sans toutefois jamais produire de sens ; le partage en est donc malaisé puisque ses écrits restent incompréhensibles pour quiconque s'y intéresse. La tante de David explique alors :

« 'It's not a business-like way of speaking,' said my aunt, 'nor a worldly way. [...] I suppose it will go in, one of these days. He hasn't been able to draw it up yet, without introducing that mode of expressing himself; but it don't signify; it keeps him employed.' »
(D.C – chap.14, p.215)

Le but, clairement énoncé par la tante Betsey, n'est donc pas de se faire comprendre ; du moins pas dans l'immédiat. Voilà qui complique quelque peu les échanges puisque ce qu'il écrit n'est pas censé

signifier quelque chose, le partage de sens entre Mr Dick et un potentiel lecteur est alors consciemment aboli. Il s'agit pour lui d'écrire pour s'occuper l'esprit, et non pas pour transmettre quoi que ce soit. Il n'est d'ailleurs pas rare que les mots, leur sens et l'écriture en général, lui échappent. Il ne lui est pas si facile de jouir de la totale maîtrise de ses pensées, la rédaction de ses mémoires se soustrayant régulièrement à sa volonté de ne pas mentionner « King Charles the First ». Ce « tic » de rédaction est tenace, et menace la complétude de l'écriture de ses mémoires tout comme il limite la communication de son travail.

Les freins à la communication sont pléthore – « If I were not dumb, you would be deaf » (B.H – chap. 41, p. 655). Les mots se rebellent mettant leur énonciateur dans un certain embarras : « [...] do I make myself intelligible? The words are not quite under my command [...] » (B.H – chap. 58, p. 894). On en viendrait presque à penser les personnages perdus dans une tour de Babel, « In a thick crowd of sounds [...] » (p. 892). Il n'y a d'ailleurs pas à aller jusqu'à cet extrême pour que certains ne se comprennent plus, sans raison flagrante. La communication est mise à mal. C'est le cas pour David Copperfield et sa jeune épouse Dora qui peine à percevoir ses mots et à en saisir le sens :

« 'The fact is, my dear,' I began, 'there is contagion in us. We infect everyone about us.'
I might have gone on in this figurative manner, if Dora's face had not admonished me that she was wondering with all her might whether I was going to propose any new kind of vaccination, or other medical remedy, for this unwholesome state of ours. »
(D.C – chap. 48, p. 699)

David doit alors s'astreindre à la simplicité et gagner ainsi en intelligibilité face à Dora, perdue dans les méandres orales de son interlocuteur dont elle ne perçoit pas la nature figurée. Dans un registre tout autre Uriah Heep peine, lui aussi, à rendre à ses propos la clarté qu'ils méritent. En effet, le physique de ce personnage atypique fascine son interlocuteur autant qu'il le rebute. Régulièrement pris de soubresauts, Uriah perturbe l'auditoire qu'il se crée alors que ses convulsions parasitent le message qu'il tente de faire passer : « He had a way of writhing when he wanted to express enthusiasm, which was very ugly; and which diverted my attention from the compliment he had paid my relation, to the sneaky twisting of his throat and body. » (D.C – chap. 16, p. 245). Il n'est donc pas simple pour celui qui se trouve face à pareil spectacle de se

concentrer sur le fond des propos d'Uriah tant la forme qu'ils arborent est considérable.

Certains personnages sont bâillonnés, contraints à la censure elle-même imposée par les personnages les plus présents. Ceux qui tenteraient de (re)nouer une communication se voient bridés par d'autres, instance plus forte et qui proscrit l'échange verbal à l'instar d'Uriah pressant sa mère de mettre un terme à ses propos : « 'Ury – !' Mrs Heep began, with an anxious gesture. 'You hold your tongue, mother,' he returned [...] » (D.C – chap. 52, p. 753). Elle insiste, tente d'enfreindre la règle, mais n'y dérogera pas : « 'Will you hold your tongue, mother [...]' » (*Ibid.*). La censure des mères par les fils, coutumiers du fait, est d'ailleurs fréquente chez Dickens : « 'Mother,' interposed her son, always getting before her, and pushing her back with one shoulder, [...] 'will you hold your tongue?' » (B.H – chap. 64, p. 971). D'un partage déconcertant de propos inintelligibles on est subtilement passé à un partage inexistant ; les signifiants jadis indéchiffrables sont dès lors introuvables, les mots sont proscrits, et le silence se fait. Les personnages qui n'auraient pas déjà été bâillonnés de la sorte font, contre toute attente, vœux de silence ou s'enferment volontairement dans un certain mutisme. David Copperfield a alors bien du mal à instaurer un dialogue avec sa cuisinière, insensible à toute approche et avec qui le contact est peu aisé : « It was not until we had rung three or four times that we could prevail on Mrs Crupp to communicate with us [...] » (D.C – chap. 23, p. 362). Cela touchera aussi, non sans surprise, le plus bavard d'entre tous : Wilkins Micawber, qui décrète suite à une tirade mouvementée être insupporté par la présence d'Uriah – « [...] 'with whom I have already talked too much [...]' » tonne-t-il (p. 752).

Les objets prennent le pli et se mettent à leur tour à brouiller leur message :

« [...] a smeary newspaper long out of date, which had nothing half so legible in its local news, as the foreign matters of coffee, pickles, fish sauce, gravy, melted butter, and wine, with which it was sprinkled all over, as if it had taken the measles in a highly irregular form [...] »

(G.E – chap.43, p.355)

Les souillures rendent illisible ce journal, qui se retrouve donc dépouillé du sens que l'homme lui confiait de transmettre. Non contente d'être devenue quasi-inexistante entre les personnages, la communication altère donc les rapports homme-objet. Contre toute attente, les objets ne sont plus fiables et se taisent. Les personnages

font face à des objets qui ne partagent plus, eux non plus, ni sens ni informations d'aucune nature. Ainsi, le piano reste muet : « [...] as if he were addressing himself to that; [...] striking chords upon a dumb piano. » (D.C – chap.46, p.675). Le piano garde pour lui sa musique, comme les personnages finiront par vouloir garder leurs mots pour eux. De fait, la parole est chère. « Least said, soonest mended. » (p. 753). Moins on parle, moins on dit de bêtises, et, quitte à échanger, autant que ce soit utile. Les mots sont comptés. On se retrouve alors bien loin du festin de mots et des flots de paroles outranciers des Micawber ; on en vient à une capitalisation de la parole et des échanges, il n'y a donc plus aucun partage possible entre les personnages, à moins que rémunération il y ait. Le langage est soumis aux lois du commerce et, au-delà des propos, c'est ce qu'ils rapportent en termes d'argent qui importe : « [...] what sum was required for the disclosure » (O.T – chap.1, livre 3, p.310). Il n'est alors plus question de parler sans être payé pour le faire : « ' [...] give me five-and-twenty pounds in gold,' said the woman, 'and I'll tell you all I know – not before.' » (*Ibid.*). L'échange capitaliste basé sur la recherche de profit et l'argent signe la fin de la communication dans ce qu'elle avait de gratuit.

Insuffisamment transparents, les mots ne se voient pas accorder beaucoup de crédit de la part des personnages. John McGowan parle d'un manque de confiance insidieux – « mistrust of words » – et qui pousserait les personnages à la recherche d'une transparence : « tendency to get between the perceiver and that which is to be perceived. »¹ Le langage permet la réinterprétation, le tout étant qu'elle ne soit pas mauvaise. Poussant la méfiance à l'extrême, Krook refuse d'apprendre à lire car l'apprentissage oblige à l'interférence. Or, et malgré les piles de papiers en tous genres qu'il entasse dans son magasin et qu'il ne demanderait qu'à lire, Krook redoute d'être induit en erreur :

« 'What are you doing here?' asked my Guardian. 'Trying to learn myself to read and write,' said Krook. 'And how do you get on?' 'Slow. Bad,' returned the old man, impatiently [...] 'it would be to be taught by some one,' said my Guardian. 'Aye, but they might teach me wrong!' returned the old man, with a wonderfully suspicious flash of his eye. »
(B.H – chap. 14, p. 236-7)

¹ John P. MCGOWAN, « David Copperfield: *The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 151.

Krook fait donc le choix de rester dans le flou et entouré d'une montagne d'écrits indéchiffrables. Pourtant, l'enjeu était de taille. En effet, Krook sait intuitivement que sa collection de papiers n'est pas vaine et qu'elle pourrait renfermer des écrits importants. Mais plutôt que d'aller à la découverte de ce que contiennent ces papiers, Krook préfère encore rester dans l'incertitude. Ses craintes s'avèrent bien ancrées : « 'I don't know what I may have lost, by not being learned afore. I wouldn't like to lose anything by being learned wrong now.' » (p. 237). Le doute s'installe.

Si la transparence n'existe plus, le mot, qui désigne l'objet qui manque en attendant qu'il nous soit rendu, n'est plus fiable. Le substitut n'est plus : le langage ne joue plus son rôle d'accès à la chose absente. En privant leur interlocuteur d'un précieux sens, qui le ferait accéder à l'objet qui n'est pas là, les personnages jouent avec la transparence de leurs mots et l'absence que cela engendre.

A défaut d'échange et de partage de sens, le prêt se fait seul recours. Le don (de soi, de sens, ou d'objet) est évité tant que faire se peut. Egoïsme ou protection, le prêt – avec retour imminent de l'objet prêté – est de mise : « [...] telling him he must drink it off directly, because another gentleman wanted the tumbler » (O.T – chap.8, p.66). Cet acte symbolique du don du contenu pour un partage du contenant, renvoie à la pratique antagonique et courante qu'ont les personnages d'offrir le signifiant mais jamais le signifié. Beaucoup de bruit pour pas grand-chose en somme. Ce semblant d'échange aboutit à ce que le personnage parle pour lui avant tout, sans jamais transmettre aucun sens. La société capitaliste fait qu'il faut savoir pérenniser ses biens, et le sens que l'on n'offre pas avec le signifiant (qui est, lui, gracieusement donné) assure au personnage qui s'exprime de conserver pour lui ce sens si précieux. Mais cette autoprotection n'est pas sans risque : la confusion s'est bel et bien installée. Le partage est tronqué, et le don est faux. Tout ce qu'il reste à « partager » est alors le signifiant, le signifié étant indéchiffrable. Les personnages ne se comprennent alors plus. On est donc passé de l'échange dont le but premier est bien de faire passer un sens à un échange restreint : les personnages s'offrent consciemment des signifiants « vides ». Ils sont embarrassés face aux élucubrations de leurs interlocuteurs qui prouvent leur habileté à créer des constructions verbales dépourvues de sens, ou mieux encore, qu'ils sont les seuls à pouvoir déchiffrer. Habile ruse qui vise à offrir, tout en gardant pour soi.

Pour l'enfant, comme Pip et David qui ont une fascination pour l'écrit, la méfiance envers les mots vient du fait que l'écrit, selon John McGowan, n'est pas fait pour être entendu. Alors que l'enfant s'attarde sur la représentation physique des lettres, il passe à côté du message, du sens. « The word's existence in itself as a material thing conflicts with its function as a sign of something else. »¹ Tout comme les rimes attirent l'attention sur le son au détriment du sens – « call[ing] attention to the purely sonant nature of words »², la matérialité du mot fait qu'il ne renvoie à aucune signification. Selon Michael Hollington c'est par la mère que se fait le passage de l'oral à l'écrit : « [...] breath and speech of the mother are crucial to the smooth transition from oral to written language. »³ David Copperfield se souvient d'ailleurs de la douceur de l'apprentissage maternel : « I can faintly remember learning the alphabet at her knee. [...] and the easy good nature of O and Q and S [...] I seem to have been cheered by the gentleness of my mother's voice and manner all the way. » (D.C – chap. 4, p. 63-4). Toutefois, si David regorge de créativité et donne aux lettres une matérialité qu'on ne leur reconnaît pas toujours (« the puzzling novelty of their shapes » *Ibid.*) – créativité qu'il gardera d'ailleurs une fois devenu adulte : « [...] a thing like the beginning of a cobweb, meant expectation, and [...] a pen and ink sky-rocket stood for disadvantageous. » (D.C – chap. 38, p. 551) – l'arrivée des Murdstone le force à revenir à l'oral (« delivered to me orally » p. 65) et le confronte à bien des déboires. La facilité des débuts n'a qu'un temps, et c'est par Mr Murdstone que se consumera la rupture ; les leçons virent alors à la torture inintelligible :

« [...] I remember as the death-blow at my peace, and a grievous daily drudgery and misery. They were very long, very numerous, very hard – perfectly unintelligible, some of them, to me – and I was generally as much bewildered by them as I believe my poor mother was herself. »
(D.C – chap. 4, p. 64)

David ne peut alors plus que garder en mémoire un paradis perdu, terrassé par les Murdstone dont l'arrivée à Blunderstone est d'ailleurs synonyme de vent froid. La communication en douceur instaurée par sa mère autant que par Peggotty, la nourrice, s'oppose à la distance apportée et imposée par Mr Murdstone. La nonchalance des

¹ *Op. Cit.*

² *Ibid.*

³ Michael HOLLINGTON, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition – CNED, 1996, p. 121.

Murdstone aura en effet eu raison des douceur et subtilité de Peggotty : « [who] delivered these words through it with as much feelings and earnestness as a keyhole has ever been the medium of communicating [...] » (D.C – chap. 4, p. 71). Mr Murdstone apporte avec lui son lot de signifiés froids qui contrastent avec l'apprentissage des débuts. Retors, Mr Murdstone n'hésite pas à se jouer de l'ingénuité de David qui, du fait de son jeune âge, se laisse prendre au jeu. Sans recours à l'écrit et à la matérialité des lettres, l'enfant se trouve perdu face à un flot de signifiés, qui plus est volontairement rendu équivoque par Mr Murdstone. En effet, en donnant à David le sobriquet de « Brooks of Sheffield » il se permet alors de faire allusion au garçonnet, pourtant présent, et de s'en amuser en toute quiétude, car David n'a aucun moyen de déchiffrer ce signifiant et de s'en deviner le signifié :

« 'Quinion,' said Mr Murdstone, 'take care, if you please. Somebody's sharp.'
 'Who is?' asked the gentleman, laughing.
 I looked up quickly; being curious to know.
 'Only Brooks of Sheffield,' said Mr Murdstone.
 I was quite relieved to find it was only Brooks of Sheffield; for, at first, I really thought it was I. »
 (D.C – chap. 2, p. 35)

Désavantagé de ne pouvoir prendre part à ces facéties dont il est le héros malgré lui, David subit cet échange auquel il n'est pas convié. Constatant que le tour d'adresse fonctionne, et donc peu inquiet, Mr Murdstone s'en donne à cœur joie – « a good deal amused » – tandis que David soupçonne à peine que quelque chose lui échappe : « There seemed to be something very comical in the reputation of Mr Brooks of Sheffield, for both gentlemen laughed heartily when he was mentioned [...] » (*Ibid.*) Mr Murdstone persiste, et signe : « '[...] I don't know that Brooks understands much about it at present [...]' » (*Ibid.*). David finira par en rire avec ses deux interlocuteurs, mais l'essentiel se dérobe à son entendement.

Si les personnages montrent des difficultés croissantes à se comprendre (voire à se faire comprendre) les uns les autres, le lecteur ne tardera pas à rencontrer lui aussi quelques « obstacles ». En effet, et s'il n'y a pas de difficulté majeure à la bonne compréhension des dialogues, les personnages secondaires rivalisent d'incorrections, d'impropriétés et de barbarismes. Ce qui libère la langue et offre au texte des élans de vitalité linguistique est aussi ce

qui, selon Nathalie Jaëck, neutralise le langage et rend le discours opaque. Elle prend l'exemple de Pip et Joe qui « s'émancipent de la causalité et de la linéarité au profit du glissement, de l'approximation, et refusent de produire du sens directement consommable. »¹ Là où Nathalie Jaëck s'attache à Joe Gargery et à ses « gargerismes », Nathalie Vanfasse se penche, elle, sur le cas de Sam Weller (personnages des *Pickwick Papers*) et de ses « wellerismes ». D'après cette dernière le discours de Weller est « une combinaison de caractéristiques du dialecte cockney de Londres et de formes propres au parler de ces deux personnages [Sam et son père], souvent qualifiées de "wellerismes". »² Dickens excelle à la création de formes uniques – qu'elles soient lexicales, phonétiques ou grammaticales, toujours selon N. Vanfasse. Joe cumule ces originalités de langue, ses erreurs s'ajoutant à son idiolecte : « [...] and partickler would not be over partial to my being a scholar [...] And I an't a master-mind [...] I'm dead afeerd of going wrong [...] » et de poursuivre, « Howsumever [...] I hope Uncle Pumblechook's mare mayn't have set a fore-foot on a piece o'ice [...] » (G.E – chap. 7, p. 49-50). Joe, tout comme le remarque N. Vanfasse en ce qui concerne Mrs Gamp (*Martin Chuzzlewit*), combine plusieurs formes d'écarts dont le dialecte cockney issu du langage courant. « En fait », selon N. Vanfasse, « les Victoriens toléraient les incorrections lexicales, syntaxiques et phonétiques pourvu qu'elles ne missent en jeu que des registres linguistiques populaires et ne concernassent que des personnages secondaires »³ ; comme c'est le cas pour Joe, à qui l'on pardonne alors les « meantersay » (G.E – chap. 27, p. 221) ou autres « same identical » (223) et « purple leptic fit » (G.E – chap. 7, p. 47). A penser trop rapidement on pourrait en venir à croire que ces dialogues parsemés d'erreurs et qui mettent en avant le caractère impropre de la langue des personnages secondaires, les fait passer au second plan, amoindrissant ainsi l'impact de leur discours. Il n'en est rien. Car, contrairement au langage académique des autres personnages, ces « fautes performatives »⁴ (comme les appelle N. Jaëck) nous forcent à tendre l'oreille et à ouvrir l'œil – sans quoi ils nous échappent. Bien que ces discours fautifs participent du comique, il faut aussi savoir voir au-delà ; et c'est justement là où le lecteur

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 79.

² Nathalie VANFASSE, *Charles Dickens, entre normes et déviances*, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 53.

³ *Ibid.*

⁴ Nathalie JAËCK, *Ibid.*, p. 77.

n'est pas à l'abri de passer, lui aussi, à côté du sens et d'une certaine forme de partage.

La force de Dickens, dans la création de ces écarts linguistiques, réside probablement dans le fait qu'il se soit retrouvé pris entre deux mondes, deux classes sociales distinctes, lui permettant la maîtrise de codes multiples. Edmund Wilson appuie l'idée de cette richesse partagée par divers auteurs et qui profita à Dickens :

« To be caught between two social classes in a society of strict stratifications – like being caught between two civilizations, as James was, or between two racial groups, like Proust – is an excellent thing for a novelist from appoint of view of his art, because it enables him to dramatize contrasts and to study interrelations which the dweller in one world cannot know. »¹

Cela dit, ce qui fait la richesse de l'un peut favoriser l'inconfort des autres. Ainsi, les personnages secondaires à la grammaire erronée et dont ils n'ont pas la maîtrise sont mis dans une situation périlleuse. Car de cette maîtrise découle la capacité d'en saisir le contenu, comme l'écrit Michael Hollington citant Alice Meynell : « Strong grammar is like strong drawing, and proves a capable grasp of the substance of things [...] »². Or, bien des personnages de l'œuvre dickensienne possèdent une maîtrise de la langue très aléatoire ; il n'est d'ailleurs pas rare qu'ils ne sachent ni lire ni écrire. L'illettrisme laisse donc plusieurs d'entre eux aux portes d'un certain savoir, pourtant crucial pour déchiffrer le monde qui les entoure, et en saisir le sens. Il suffira à Jo de reconnaître un savoir limité : « 'For I don't,' says Jo, 'I don't know nothink.' » (B.H – chap. 16, p. 257), pour que le narrateur nous laisse imaginer tout l'inconfort que cela augure :

« It must be a strange state to be like Jo! [...] in utter darkness as to the meaning, of those mysterious symbols, so abundant over the shops [...] to have the least idea of all that language – to be, to every scrap of it, stone blind and dumb! »
(B.H – chap. 16, p. 257)

L'illettrisme de Jo l'enferme donc dans un certain flou, où rien ne fait sens – « how comes it that it means nothing for me? », sous-entendant bien sûr que si pour lui tout cela est obscur, il n'en va pas de même pour d'autres, qui en détiennent les codes. Pour ceux qui,

¹ Edmund WILSON, « *Dickens: The Two Scrooges* » in *The Wound and the Bow – Seven Studies in Literature* (1939), Athens : Ohio University Press, 1997, p. 42.

² Michael HOLLINGTON, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition – CNED, 1996, p. 36.

comme Jo, ne savent pas lire (et bien qu'ils le revendiquent avec une quasi-fierté à l'instar de la lignée des Smallweed : « We have never been readers in our family. It don't pay. Stuff. Idleness. Folly. No, no! » B.H – chap. 21, p. 344), il faut alors accepter la déconnexion d'une réalité qu'ils ne saisissent pas et l'idée que pour eux le partage est réduit.

Le narrateur omniscient œuvrant pour le récit de *Bleak House* réussit à perdre son lecteur dans ses circonvolutions narratives dépeignant la Cour de la Chancellerie aussi sûrement que certains des personnages, à l'instar de Jo, qu'il décrit et pour qui tout ce flou judiciaire n'a aucun sens : « Jo's idea of a Criminal Trial, or a judge, or a Bishop, or a Government, or that inestimable jewel to him (if only he knew it) the Constitution, should be strange! » (B.H – chap. 16, p. 258). Ainsi, dès l'incipit, le lecteur est volontairement plongé dans un brouillard rendu très prégnant par la répétition de sa présence envahissante : « Fog everywhere. Fog up the river [...] fog down the river [...] fog on the Essex marshes, fog on the Kentish heights [...] fog in the eyes and throats [...] fog all around [...] » (B.H – chap. 1, p. 13). La sortie du brouillard ne se fera d'ailleurs qu'au prix d'un flou encore plus dense : la découverte de la Cour de la Chancellerie. Cette instance, dont le bâtiment est lui-même plongé dans le brouillard, à la fois circonscrite et intemporelle, n'est pas aisément pénétrable. Comme Jo, le lecteur peut rapidement avoir le sentiment d'en rester à l'extérieur ; condamné à l'incompréhension : « admir[ing] the size of the edifice, and wonder[ing] what it's all about. » (B.H – chap. 16, p. 258). Car la Cour de la Chancellerie s'avère être un amas gigantesque de causes – si ce n'est perdues du moins irrésolues (« ten thousand stages of endless causes », B.H chap. 1, p. 14), dont les pentes sont glissantes autant pour les plaignants que pour les défenseurs (« groping knee-deep in technicalities », *Ibid.*), les menant invariablement aux quiproquos et à la mésintelligence (« mountains of costly nonsense », *Ibid.*). La Cour de la Chancellerie semble être vouée à l'accumulation bien plus qu'à la clarté et à l'équité ; tout y prend des proportions démesurées, juges et parties se retrouvant ensevelis sous des amoncellements faits d'argent et de papiers. La Chancellerie n'a pas vocation à être intelligible – « The one great principle of the English law is, to make business for itself. » (B.H – chap. 39, p. 621) – mais a pour but de travailler à son propre profit et aux frais des plaignants. Le langage, qui est utilisé en son sein ainsi que celui qui la décrit, n'est donc pas

voué à être clair. Par la force des choses le texte est, à l'image de ce qu'il expose, un labyrinthe aux contours étroits (« monstrous maze », « narrow turnings », *Ibid.*) et destiné à perdre le lecteur ; « la forme des chapitres consacrés à la description de la Cour de la Chancellerie imite [...] les errements du système [...] »¹ comme nous l'indique N. Jaëck. *Bleak House* réussit à nous convaincre que la malveillance vient de la difficulté volontairement placée à l'encontre de la compréhension (des personnages, du lecteur) ; « Chancery justice is so ve-ry difficult to follow. » (B.H – chap. 5, p. 66). Steven Connor en dépeint la malfaisance : « the evil of indecipherability is intrinsic to language itself. »²

N. Jaëck va plus loin et voit en ce langage un outil utilisé afin de déstabiliser les plus faibles, et en Dickens « l'écrivain social » qui « dénonce l'iniquité d'un système judiciaire qui envoyait en prison ceux qui maîtrisaient si mal le langage qu'ils n'étaient pas de taille à affronter une machine répressive qui utilise la langue comme instrument très codifié de pouvoir de classe. »³ Magwitch, s'ajoutant au nombre d'illettrés de l'œuvre dickensienne, tentera en vain de défendre son cas devant un tribunal qui le condamne d'avance : « I'm quite content to take my chance », dira-t-il, mais Pip est plus visionnaire : « I foresaw that, being convicted, his possessions would be forfeited to the Crown. » (G.E – chap. 54, p. 447). Et pourtant, toujours selon N. Jaëck, Magwitch « justement prénommé Abel, victime originaire et symbolique », s'efface en tant que personnage et donne sa voix qui s'élève au profit d'une dénonciation qui le dépasse laissant ainsi le texte céder le pas devant le contexte : l'« illettré auquel on fait utiliser un niveau de langue très improbable, devient [...] auteur alibi et ventriloque » permettant à Dickens de venir au secours d'un monde qui lui importe tant ; « le texte est alors, littéralement, la copie corrigée du monde. »⁴ Ce larcin narratif, permis par ce qu'Annie Ramel nomme la « magie du verbe »⁵, est une des facettes de l'excès dickensien, purement verbal dans ce cas précis, et que John Kucich rapporte à l'énergie – « a model for one fundamental kind of human energy »⁶. Le sens n'étant alors plus ce qui est visé. « Narrative energy in Dickens does not aspire to

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 19.

² Steven CONNOR (ed.), *Charles Dickens*, New York : Addison Wesley Longman Inc., 1996, p. 19.

³ Nathalie JAËCK, *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*

⁵ Annie RAMEL, *Great Expectation, le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000, p. 56.

⁶ John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 3.

presence at all, but [...] it seems to enjoy consuming itself before the reader's eyes, without necessarily leaving the trace of a meaning. »¹

Ni l'objet ni le corps ne se font plus référents de connaissance, c'en est fini des modèles heuristiques. Ils ne sont plus révélateurs de ce que sont les personnages : « [...] I might have stood looking in his face for an hour, and most assuredly should have got as much information out of it as out of the face of a clock that had stopped [...] » (D.C – chap.10, p.149). De plus, les paroles abondantes des personnages se font inexistantes. Le tout s'estompe et s'étirole. Parce qu'ils ont cessé tout partage, et à cause de leurs signifiants « vides », les personnages s'exposent au manque de sens, et au manque en général. On découvre donc un flou, qui nous fait passer du romantique des contes de fées au dysphorique du roman gothique lui-même précurseur de la nouvelle fantastique.

¹ *Op. Cit.*, p. 6.

II 'Upon the romantic side of familiar things'

En préfaçant *Bleak House*, Dickens en donne le ton : « In *Bleak House*, I have purposely dwelt upon the romantic side of familiar things. »¹ Selon Christopher Herbert, le choix de l'adjectif « purposely » permet à Dickens de se prémunir contre une supposition coriace : « [...] that what Henry James called the "fantastic" vein in his fiction is simply an uncontrollable reflex akin to hallucination rather than art. »² Monstres et créations sont pléthore dans l'univers dickensien, et il n'est pas rare que surgisse l'inconnu. Car, si les objets de l'étrange ont envahi la diégèse au fil des pages, leur galvanisation soudaine produit toujours son effet ; promptement belliqueux, les objets et leur narrateur jouent avec les limites dont Dickens tire les ficelles.

De l'inconnu, étrangeté familière

A l'inverse du merveilleux où le narrateur enfant nous présente une sorte de monde parallèle où le surnaturel est justifié par le cadre irréaliste, et aux confins de l'étrange où le surnaturel est accepté comme norme, le fantastique permet à Dickens d'embrasser le réel tout en nous dévoilant progressivement une certaine singularité. L'articulation douce (qui concerne *David Copperfield* et *Great Expectations*), entre le merveilleux romantique des chapitres de départ et le caractère fantastique de ceux qui suivront, évite à Dickens une réaction de refus de la part du lecteur – mais pas de la part des héros une fois adultes qui acceptent difficilement sans aversion les incursions d'objets « fantômes » ainsi que tout élément perturbateur. La dysphorie peut alors allègrement l'emporter sur l'euphorie initiale. Denis Mellier renvoie d'ailleurs dos à dos merveilleux et fantastique, la différenciation constituant « un système

¹ Charles DICKENS, *Bleak House* (1853), London : Penguin Classics, 2003, préface p. 7.

² Christopher HERBERT, « *The Occult in Bleak House* » in Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 121.

de tension entre les deux modes par lequel la fiction peut tirer la force de ses effets et sa signification. »¹

Hésitant, l'univers de Satis House semble faire allégeance à divers modes, usant tour à tour des outils du merveilleux des contes et nous plongeant dans un monde de tous les possibles, puis les codes de la nouvelle fantastique au caractère nuancé de l'implicite, pour en venir à la terreur du récit gothique tant excessif que déraisonnable. Conciliant, le lecteur se laisse guider dans cet univers à l'atmosphère unique et que Pip lui décrit avec ferveur. En entrant dans l'immense demeure gothique on accepte, comme le narrateur, que les objets familiers soient perçus sous un angle autre, mis en lumière différemment (voire sans lumière du tout, vus à travers la pénombre de Satis House : « no glimpse of daylight was to be seen in it », G.E – chap. 8, p. 57). Passé l'inconfort des débuts, Pip passe donc de l'ombre à la lumière et découvre la chambre de Miss Havisham toute illuminée de bougies. Tout n'y est qu'excès : la multitude d'objets – « all confusedly heaped about » (*Ibid.*), la tenue de la maîtresse des lieux toute de blanc vêtue mais ne portant qu'une chaussure – « the strangest lady I have ever seen, or shall ever see » (*Ibid.*), ou encore les ordres sommés au garçonnet – « play, play, play! » (p. 59). Tout cela n'empêchant nullement Pip de faire renaître Satis House de ses cendres et de l'imaginer en château immaculé et plein de possibilités futures ; n'est ce pas cet endroit précis qu'il croit être la source de sa richesse ? En acceptant de s'enchaîner à Satis House et à sa propriétaire, Pip passe un pacte symbolique avec le « démon » ; thème récurrent de la littérature fantastique. Anny Sadrin nous fait d'ailleurs observer les origines du mot diabolisme : « diabolos », qui désunit². Effectivement, si Pip croit à une union avec Estella orchestrée par Miss Havisham il est bien le seul, car ce que cette dernière fomenté est aux antipodes de la présupposée alliance. Naturellement, alors que pour le lecteur Satis House prend des allures de fin des temps, Pip y voit la genèse de son avenir de gentilhomme. Implicite, Miss Havisham est la figure parfaite permettant l'impossible : « [...] perfectly incomprehensible to [Pip] » (G.E – chap. 9, p. 66), elle peut donc être le support d'interprétations diverses et variées. Pip refuse d'ailleurs de trop en révéler, comme pour ne pas déterrer celle qui vit recluse, emmurée dans Satis House : « I entertained an impression that there would be something

¹ Denis MELLIER, *L'écriture de l'excès – Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion, 1999, p. 43.

² Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 396.

coarse and treacherous in my dragging her as she really was [...] » (*Ibid.*). Pip s'improvise par là même narrateur de nouvelle fantastique et en respecte le principe qui veut que les choses restent dans le vague ; ce que Denis Mellier appelle « esthétique de la litote »¹. De la même manière Pip rechigne parfois à décrire l'effroi que sa fée-marraine lui procure pourtant, et « domestique » l'inquiétant comme le remarque Annie Ramel qui s'appuie sur les travaux de Freud pour dire que « les contes de fées montrent ce qui est terrifiant sans susciter l'inquiétant »². Mais Satis House déborde le conte de fées lorsque l'inquiétant se fait trop prégnant :

« Once, I had been taken to see some ghastly waxwork at the Fair, representing I know not what impossible personage lying in state. Once, I had been taken to one of our old marsh churches to see a skeleton in the ashes of a rich dress, that had been dug out of a vault under the church pavement. Now, waxwork and skeleton seemed to have dark eyes that moved and looked at me. »

(G.E – chap. 8, p. 58)

Force est de constater que Miss Havisham réveille chez Pip des angoisses pourtant enfouies depuis l'enfance. On approche donc bien l'inquiétant que Freud nomme « inquiétante étrangeté » et qui touche à l'apparition de quelque chose de « déjà présent » : « [...] l'angoissant est quelque chose de refoulé qui se montre à nouveau. Cette sorte d'angoisse serait justement l'inquiétante étrangeté, l' "Unheimliche" [...] »³. D'ailleurs, et selon Freud, « L'un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate. »⁴ L'effrayant vient de faire irruption, et Pip en reste transi : « I should have cried out, if I could. » (*Ibid.*) La scène réapparaîtra plus loin une seconde fois, les angoisses refoulées faisant surface à nouveau et achevant d'effrayer Pip : « With some vague misgiving that she might get upon the table then and there and die at once, the complete realisation of the ghastly waxwork at the Fair, I shrank under her touch. » (G.E – chap. 11, p. 85). La narration consacrée à Satis House profite du réalisme magique, ces insertions surnaturelles dans un récit réaliste. De plus, Satis House nous fait faire face, en même temps que Pip, à ces

¹ *Op. Cit.*, p. 15.

² Annie RAMEL, *Great Expectation, le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000, p. 34.

³ Sigmund FREUD, *L'inquiétante étrangeté* (1919), Paris : Gallimard, 2001, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

choses que nous préférons ignorer (la nuit, les cadavres, les ruines) : « Ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangement inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants. »¹ Ainsi, Pip est projeté dans le noir – « This was very uncomfortable, and I was half afraid. » (G.E – chap. 8, p. 57), puis face aux ruines qui composent tout l'intérieur de la bâtisse, « this heap of decay » (G.E – chap. 11, p. 89) ; pour enfin se retrouver à gérer diverses images de la mort – à l'instar de Miss Havisham elle-même « shrunk to skin and bone » (G.E – chap. 8, p. 58). Le fait est que Miss Havisham représente l'altérité dans ce qu'elle a de plus terrifiant. La littérature gothique, c'est le mode de projection du conflit des classes, et la fortune de Miss Havisham ne fait qu'accentuer davantage le fait qu'elle soit hors du commun. De plus, parce qu'elle s'est tournée de tous, et qu'ils ont fini par se tourner contre elle, elle dérange, impressionne, fait peur. Au fond personne ne la connaît, elle parle aux gens à travers la porte ou les laisse à la grille – comme l'oncle Pumblechook : « "My opinion is, it's a sedan-chair [...]." "Did you ever see her in it, uncle?" [...] "How could I? [...] the door has stood ajar, and she has spoke to me that way." » (Chap. 9, p. 68).

Résolument ésotérique, *Bleak House* nous plonge dans un brouillard dense : « where the Lord High Chancellor looks into the lantern that has no light in it, and where the attendant wigs are all stuck in a fog-bank! » (B.H – chap. 1, p. 15). On y découvre un temps suspendu, entre l'après-Déluge et le Jugement Dernier – « as if waters had but newly retired from the face of the earth, [...] gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun. » (p. 13) – d'où l'inconnu surgit dès l'incipit : « [...] a Megalosaurus, forty feet long or so, waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill. » (*Ibid.*). Comme à l'intérieur de Satis House, la lumière est bannie de la Cour de la Chancellerie, créant une atmosphère toute particulière : « Well may the court be dim, with wasting candles here and there; well may the fog hang heavy in it, as if it would never get out; well may the stained glass windows lose their colour, and admit no light of day into the place [...] » (p. 15). Edmund Wilson rappelle à nous toute l'opacité du récit et l'atmosphère dense de *Bleak House*, « [...] so opaque that the somnolent ease at the top cannot see down to the

¹ Sigmund FREUD, *Op. Cit.*, p. 23.

filth at the bottom. »¹ On oscille, comme dans *Great Expectations*, entre apparitions fantastiques et terreur gothique. Selon Christopher Herbert, le narrateur omniscient (qui ouvre le bal, quelques chapitres avant Esther) incarne la fameuse vision « romantique » de *Bleak House* :

« From his perspective reality everywhere becomes impregnated with the fantastic and seems, indeed, perpetually on the verge of dissolving into phantasmagoria: forty-foot-long dinosaurs are seen waddling up Holborn Hill, a law court becomes a Pandemonium where lawyers sit in foggy cloudbanks, ghoulish trolls appallingly explode in puffs of slimy smoke. »²

A l'intérieur de *Bleak House* les objets du fantastique sont donc amenés à croiser, par chapitres interposés, les objets du quotidien. Car la narration d'Esther est plus ordinaire, tout y est « familier », un monde de routine domestique comme le dit C. Herbert. Les objets usuels du quotidien d'Esther – « jams, and pickles, and preserves, and bottles, and glass, and china » (B.H – chap. 8, p. 115) – s'entrechoquent donc indirectement aux dinosaures et avocats fantomatiques de son co-narrateur. Deux mondes s'affrontent, d'un côté la maison rangée de Mr Jarndyce – « every part of the house was in such order » (*Ibid.*), et de l'autre l'incroyable désordre quasi-démoniaque de la Cour de la Chancellerie. « Here we have a literal mixing of fact and fancy [...] »³, d'après les mots de Robert Newsom. Toutefois, il arrive que ces deux mondes se croisent, et la rencontre a lieu dans les chapitres narrés par Esther. En effet, l'obscur Cour de la Chancellerie y a aussi ses quartiers, et, comme le souligne Mr Jarndyce, ses effets pervers : « [...] Chancery's transcendent wickedness. » (B.H – chap. 35, p. 560). Esther, qui représente un monde reclus, protégé – « insulated from the disruptive processes of fantasy [...] »⁴ selon C. Herbert, découvre petit à petit l'occulte qui s'y trame pourtant :

« I have the most confused impressions of that walk. I recollect that it was neither night nor day; [...] that the stained house fronts put on human shapes and looked at me; that great water-

¹ Edmund WILSON, « *Dickens; the Two Scrooges* » in *The Wound and the Bow – Seven Studies in Literature* (1939), Athens : Ohio University Press, 1997, p. 32.

² Christopher HERBERT, « *The Occult in Bleak House* » in Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 122.

³ Robert NEWSOM, *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel of Tradition*, New York : Columbia University Press, 1977, p. 15.

⁴ Christopher HERBERT, *Ibid.*

gates seemed to be opening and closing in my head, or in the air;
and that the unreal things were more substantial than the real. »
(B.H – chap. 59, p. 913)

La voilà s'adonnant elle aussi à la fantasmagorie la plus complète, et ouvrant les portes de son univers aux possibilités du fantastique. Cet épisode représente pour C. Herbert l'apogée du développement d'Esther en tant que narratrice et la réalisation, pour elle, que son monde est infesté d'occulte : « [...] "unreal things" that turn out fantastically to be the realest, most substantial things of all. »¹ Le développement narratif de Pip ou David diffère de celui d'Esther qui, elle, accepte le fantastique en dernier recours là où les deux premiers nous présentent d'emblée un monde enchanteur où tout est possible – pour finalement en revenir.

Le narrateur omniscient, qui accole sa narration à celle d'Esther, se pose en intermédiaire. En effet, si son univers n'est pas celui, débridé, des contes de fées que nous proposent les débuts de *Great expectations* ou *David Copperfield*, il ne ferme pas les portes au surnaturel. Il le suggère, sans l'imposer : « [...] it would not be wonderful to meet a Megalosaurus, forty feet long or so [...] » (B.H – chap. 1, p. 13). On *pourrait* donc rencontrer un dinosaure, dans l'incipit de *Bleak House*, mais le fait est qu'il n'y est pas. Néanmoins, les jalons viennent d'être posés. De plus, le brouillard des premières pages jette le trouble et instaure la primauté du clair-obscur fantomatique. Comme le précise Peter Conrad, *Bleak House* impose une limite franche avec le classicisme – qui faisait révérence au tout, là où le gothique ressemble à une poursuite floue du détail et qui n'est pas sans rappeler la remarque d'Orwell sur le fait que l'architecture dickensienne (le tout) est instable mais que ses gargouilles (le détail) valent le détour – le brouillard étant symptôme de cette limite : « Fog dissolves the real and inspires that nervous relation to the world about us which, in contrast with the lucid clam of the classic, is the origin of the Gothic. »² Ce jeu sur les limites introduit la possibilité du gothique et des irruptions fantastiques. Dickens nous présente donc un monde peuplé de fantômes en tous genres et baigné dans un climat délétère perdu dans ses brumes, réelles ou imaginaires. Apparitions fantomatiques et personnages se mêlent alors dans un entre-deux tant vapoureux qu'ambigu :

¹ *Op. Cit.*, p. 123.

² Peter CONRAD, *The Victorian Treasure-House*, Londres : Collins, 1973, p. 66.

« When [the voices] at length cease, all seems more mysterious and quiet than before. One disagreeable result of whispering is, that it seems to evoke an atmosphere of silence, haunted by the ghost of sound – strange cracks and tickings, the rustling of garments that have no substance in them, and the tread of dreadful feet, that would leave no mark on the sea-sand or the winter snow. »

(B.H – chap. 32, p. 514)

La tension est palpable : « So sensitive the two friends happen to be, that the air is full of these phantoms; and the two look over their shoulders by one consent, to see that the door is shut. » (*Ibid.*). Cela dit, tous les personnages ne sont pas logés à la même enseigne : un fantôme, ça se « mérite » : « She regards a ghost as one of the privileges of the upper classes; a genteel distinction to which the common people have no claim. » (B.H – chap. 7, p. 112.) C'est donc encore une affaire de classe. A ce jeu là les Dedlock sont gagnants (« a family of such antiquity and importance has a right to a ghost », *Ibid.*), et le revenant est compris dans l'acquisition de la demeure ; d'ailleurs la terrasse se nomme « the Ghost's walk », de quoi éveiller quelques soupçons, ou du moins l'intérêt : « The Ghost's Walk, was seen as an advantage from this higher ground; and the startling name, and the old legend of the Dedlock family [...] mingled with the view and gave it something of a mysterious interest [...] » (B.H – chap. 36, p. 576).

Si Esther ne se confronte que tardivement aux possibilités offertes par le fantastique, Pip et David sont bien plus précoces et règnent sur un nouvel espace, entre réel et imaginaire. Certains objets sont alors pris d'une énergie soudaine, parfois passagère, mais qui les exalte et enflamme l'imaginaire du narrateur enfant. Or, ils ne peuvent rapidement que se sentir en minorité face à ces objets qui outrepassent leurs droits et défient tout contrôle. Les jeunes héros se retrouvent quelque peu prisonniers des objets à qui ils ont donné vie et qui se retournent contre eux. Ces apprentis sorciers vont subir, comme celui de Goethe avant eux, la violence et l'ingratitude de « leurs » objets.

Galvanisation

Devenu roi d'une société capitaliste et industrielle qui le vénère, l'objet gagne en force et oblige les hommes à lui faire allégeance. Il tire une énergie nouvelle de la manufacture et par là même transcende la chose. L'objet dépasse rapidement l'inertie qu'on lui imposait comme ordre naturel et s'anime grâce au rayonnement de l'imagination de ses narrateurs respectifs ; cet influx lui permet de se libérer de ses chaînes puisque, selon Robert Higbie, s'il est vrai que l'imagination sert le désir, le fait est que le désir peut tout aussi bien faire naître l'indésirable, car le contrôle n'est jamais entier ni absolu¹. En effet, l'objet qui se mue sous l'influence du narrateur enfant (dans les premiers chapitres de *David Copperfield* et *Great Expectations*) est radicalement différent de ceux qui lui succéderont par la suite. Le désir n'est pas chose simple, et l'imagination qui le sert permet l'expression d'imperfections qui n'étaient pas prévues au départ – « What seemed desirable can become frightening. »²

Les objets manufacturés se dégagent donc du contrôle des hommes qui les ont créés et s'arrogent le droit à l'autonomie. Ces objets-là ignorent les envie et désir des personnages pour « agir » selon leur bon vouloir ; il n'est alors pas rare qu'ils échappent à l'œil puis à la main : « He had a curious idea that the inkstand was on the side of him where it was not, and constantly dipped his pen into space [...] » (G.E – chap. 57, p. 464-5). Fourbe, l'objet se dérobe, puis se fait résistant ; sans la coutellerie adaptée ou ne sachant la manier proprement, Dora n'ouvrira jamais ses huîtres, tout comme le tire-bouchon est source de bien des misères à l'heure du repas chez les Jellyby. Anciennement adjuvant, devenu opposant au fil des pages, l'objet n'est plus décidé à œuvrer pour le confort des personnages : « 'Here I am, you see!' he said, when he was seated : not without some little difficulty, the greater part of the chairs being broken. » (B.H – chap. 43, p. 673). Peu soucieux du bien-être d'autrui, l'objet sait aussi s'adonner à une certaine forme de violence. « [...] sweet and as mild as milk. [...] off like gunpowder. » (B.H – chap. 34, p. 544). Chris Brooks y voit la responsabilité d'une société toute entière – « The industrial city, again, epitomises the subordination of the human world to the world of objects »³. Les personnages, moins sûrs de leurs droits face à cette multitude d'objets qu'ils ont façonnés, se

¹ Robert HIGBIE, *Dickens and Imagination*, University Press of Florida, 1998, p. 11.

² *Ibid.*

³ Chris BROOKS, *Signs of the Times – Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London : George Allen & Unwin, 1984, p. 28.

doivent de composer avec cette nouvelle donne, qui tend à les opprimer. L'objet n'en fait qu'à sa tête, et menace l'intégrité de certains, à l'instar de Dora subissant une pluie d'épingles : « I ravaged Miss Mill's work-box for a smelling-bottle, and in my agony of mind applied an ivory needled-case instead, and dropped all needles over Dora. » (D.C – chap. 37, p. 548). Car, si la violence émane des objets, elle est bien souvent perpétuée de la main de l'homme ; ce qui ne la rend pas plus acceptable pour celui qui la subit. De même, le bébé de la famille Pocket se familiarise avec toutes sortes d'épingles et d'aiguilles (« having been accommodated with a needlecase to keep him quiet ») sans savoir s'il ressortira indemne de cette nouvelle rencontre : « And more needles were missing, than it could be regarded as quite wholesome for a patient of such tender years either to apply externally or to take as a tonic. » (G.E – chap. 33, p. 271). Autrement plus violent, Tickler se galvanise sous l'influence délétère de Mrs. Joe et menace l'enfant qu'est Pip des plus belles corrections, le tisonnier se transformant en un rien de temps en objet de torture. De simples objets usuels en arrivent donc à devenir de véritables pièges dont il faut contourner les dangers, et ce même lors d'un événement aussi banal qu'un dîner où rien n'augurait de telles embûches ; Pip se doit donc de garder l'œil sur cette nouvelle menace : « [...] I was attentive to my knife and fork, spoon, glasses, and other instruments of self-destruction [...] » (G.E – chap. 23, p. 192). Le dernier né de la famille Pocket en fait d'ailleurs les frais à plusieurs reprises, la négligence des adultes qui l'entourent favorisant la violence des objets :

« Flopson, by dint of doubling the baby at the joint like a Dutch doll, then got it safely into Mrs. Pocket's lap, and gave it the nutcrackers to play with: at the same time recommending Mrs. Pocket to take notice that the handles of that instrument were not likely to agree with its eyes, and sharply charging Miss Jane to look after the same. »
(G.E – chap. 23, p. 193)

Mrs. Pocket en oublie jusqu'à la présence du bébé – « who did the most appalling things with the nutcrackers », laissant à l'objet tout le loisir de se rendre plus dangereux encore. Jane, plus mobile que son jeune frère, sent le péril poindre et décide de l'en éloigner tant qu'il est encore temps : « At length, little Jane perceiving its young brains to be imperiled, softly left her place, and with many small artifices coaxed the dangerous weapon away. » (*Ibid.*). Alors que la mère trouve à redire du geste, pourtant salvateur, de sa fille à l'égard des

yeux du bébé, Mr. Pocket désespère de la situation : « "Are infants to be nutcracked into their tombs, and is nobody to save them?" » (p. 194). Pip, si précautionneux vis-à-vis de ses couverts à la table des Pocket, n'en court pas moins de risques. La violence des objets se multiplie et devient un danger de tous les instants : « [...] I opened the staircase window and had nearly beheaded myself, for, the lines had rotted away, and it came down like the guillotine. » (G.E – chap. 21, p. 174). Inhospitaliers au possible, les objets se voient transformés en monstres des plus imposants. Pip ne peut alors que se sentir désavantagé par la situation, des plus inconfortables ; et c'est à grand-peine qu'il trouvera le moyen de s'assoupir dans une chambre vouée à le mettre mal à l'aise : « What a doleful night! How anxious, how dismal, how long! » (G.E – chap. 45, p. 366). Le mobilier dans son entier participe du malaise de Pip : « The closet whispered, the fireplace sighed, the little washing-stand ticked, and one guitar-string played occasionally in the chest of drawers. » (p. 367). De plus, le mur acquiert la vue (« the eyes on the wall », « those staring rounds »), on ne sait donc plus trop qui de la chambre ou de Pip contemple et qui est contemplé. Mais de tout ce mobilier le plus perturbant est encore le lit, phénoménal et tyrannique :

« [...] a despotic monster of a four-post bedstead in it, straddling over the whole place, putting one of his arbitrary legs into the fireplace and another into the doorway, and squeezing the wretched little washing-stand in quite a Divinely Righteous manner. »
(G.E – chap. 45, p. 366)

Face à ces objets devenus incontrôlables, Pip n'a qu'une issue : la fuite – « It was a relief to get out of the room where the night had been so miserable, and I needed no second knocking on the door to startle me from my uneasy bed. » (p. 368). Car l'objet impose, si ce n'est le respect, tout au moins la crainte : « He nodded assent, and pulled out his thief-dreaded watch [...] » (G.E – chap. 36, p. 290) ; ce qui permet à Jagers de laisser nombre de ses objets et possessions sans surveillance aucune, étant eux-mêmes suffisamment dissuasifs.

Au-delà de sa passivité, l'objet s'anime et mène la danse tout en semblant souhaiter un faux-pas des personnages, partenaires contraints et qui ont bien du mal à suivre la nouvelle cadence qu'il leur impose : « [...] Charley, who seemed to have no natural power over a pen, but in whose hand every pen appeared to become

perversely animated, and to go wrong and crooked, and to stop, and splash and sidle into corners, like a saddle-donkey. » (B.H – chap. 31, p. 486). Le crayon belliqueux de Charley est emblématique de ce qui en train de se passer à une échelle plus large et que Serge Tisseron stigmatise de la sorte :

« Ainsi va le risque de la machine. Plus elle devient techniquement autonome et plus nous courons le risque de lui accorder aussi l'autonomie des intensions. [...] et plus nous l'idéalisons, plus nous courons le risque d'être persécutés par elle à la hauteur de nos attentes déçues. »¹

L'autonomie d'intensions ayant été accordée, offerte aux objets depuis le départ, reste aux personnages à se méfier. Les enfants qu'étaient Pip et David Copperfield ont placé une confiance excessive en leurs objets, les adultes qu'ils sont devenus ne peuvent plus que s'en méfier ; car, toujours selon S. Tisseron, « la paranoïa [...] guette lorsque nos machines familières refusent de nous servir [...] »². Ainsi, le lecteur s'est largement accoutumé aux nombreuses possibilités allouées aux divers objets – si ce n'était pas le cas il aurait eu le temps de s'y accommoder – néanmoins, leur violence prompte peut surprendre. Cela dit, comme Henry James l'a très justement remarqué, Dickens sait être habile à la manœuvre : « [...] he reconciles us to what is commonplace, and he reconciles us to what is odd. [...] The value of the latter service is incontestable [...] »³. Les personnages suivent donc le rythme diabolique fraîchement acquis par leurs objets sous l'œil du lecteur, conquis. Les deux moulages, postés sur l'étagère du bureau londonien de Jaggers vont donc, petit à petit et chapitre après chapitre, passer d'un état léthargique à celui plus inquiétant encore de leur activité inopinée. Pip les met d'ailleurs à l'index et ce dès la première « rencontre », refusant toute contiguïté ultérieure. Leur description n'est d'ailleurs que très peu flatteuse : « [...] two dreadful casts on a shelf, of faces peculiarly swollen, and twitchy about the nose. » (G.E – chap. 20, p. 164). Pip les éloignerait bien définitivement de la diégèse, mais leur exclusion n'apparaît nullement comme option narrative : « [...] as the two odious casts with the twitchy leer upon them caught my sight again [...] » (G.E – chap. 24, p. 200). Retors, ces moulages refont surface page après page, au désarroi de Pip. La prégnance de cet objet

¹ Serge TISSERON, *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris : Aubier, 1999, p. 16.

² *Ibid.*

³ Cité en introduction par Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 1-12.

soudain pris d'une énergie et amené à la vie entraîne la fascination du lecteur en même temps que la détresse du narrateur. Car l'histoire de leur provenance n'est pas plus plaisante que leur description ; directement moulés sur les condamnés après exécution, ces plâtres n'ont rien pour plaire à Pip alors que Wemmick raconte, avec une certaine affection, son accointance avec l'ancien détenu et l'obtention de son moulage : « The cast was made in Newgate, directly after he was taken down. » (*Ibid.*). Le temps passant, les deux moulages deviennent de plus en plus encombrants par leurs manières et leur gestuelle maladroite. Ils savent se rendre insupportables à la vue de Pip qui constate, consterné, leur envie de prendre davantage part à la vie interne du bureau : « The two ghastly casts on the shelf [...] making a stupid apoplectic attempt to attend to the conversation. » (G.E – chap. 36, p. 286). Il ne leur manque plus grand-chose pour y parvenir, et Pip s'inquiète du moindre de leur essai : « [...] trying to get their eyelids open, and to force out of their swollen throats [...] » (G.E – chap. 40, p. 337), leur élévation au rang des vivants le glaçant d'effroi. Il essaie alors de les éviter du regard tant bien que mal, mais les moulages qui ne sauraient trouver occasion plus belle d'imposer leurs compétence et relative dextérité achèvent ainsi de déconforter leur nouveau partenaire de « jeu » : « As I stood idle by Mr. Jagger's fire, its rising and falling flame made the two casts on the shelf look as if they were playing a diabolical game at bo-beep with me [...] » (G.E – chap. 48, p. 388). Aiguisant leur adresse à ce jeu de cache-cache diabolique, ils ne tardent pas à voir assouvir d'autres de leurs désirs comme celui du partage d'opinions : « The two brutal casts, [...] seemed to be congestively considering whether they didn't smell fire at the present moment. » (G.E – chap. 51, p. 409). Hors de question pour Pip de participer à ce genre de débat, car, s'il lui est impossible de se défaire de la présence des masques, il peut toujours tenter d'ignorer leurs velléités. Il les subit continuellement lors de ses visites chez l'avocat – « always inseparable in my mind from the official proceedings » (*Ibid.*) – cela dit il peut encore refuser d'obtempérer et ignorer leurs invitations à toute conversation.

A l'image du malaise que crée chez Pip les deux moulages, Uriah Heep engendre chez David Copperfield un inconfort certain. Personnage à part, Heep fait figure d'objet inerte et qui, sous l'impulsion d'un désir soudain, s'anime, convulse et se tord. Sa première rencontre avec David laisse ce dernier quelque peu pantois, ne sachant de quel côté placer cet étrange personnage, mi-homme

mi-gargouille. En découvrant la bâtisse, et Uriah à l'une de ses fenêtres, David différencie à peine l'homme de la gargouille : « [...] a house with long low lattice-windows bulging out still farther, and beams with carved heads on the ends bulging out too [...] I saw a cadaverous face appear [...] and quickly disappear. » (D.C – chap. 15, p. 229). L'amalgame deviendra d'ailleurs flagrant par la suite : « Leaning out of window, and seeing one of the faces on the beam-ends looking at me sideways, I fancied it was Uriah Heep got up there somehow, and shut him out in a hurry. » (*Ibid.*). C'est à ce moment précis qu'Uriah passe du statut de sujet à celui d'objet d'observation¹, selon Michael Hollington. En effet, tantôt statique au point d'apparaître comme une statue dans une niche murale, tantôt galvanisé et pris de soubresauts incontrôlables, Heep est aussi déconcertant qu'un objet qui soudain s'animerait sans que personne ne s'y attende. Au-delà de la gargouille, M. Hollington choisit de le ranger du côté des monstres – « supernatural demon »² : « whose essential purpose is to overthrow good. »³ Son apparence visqueuse rebute : « [...] his damp cold hand felt so like a frog in mine, that I was tempted to drop it and run away. » (D.C – chap. 25, p. 385), la peur se mêlant à la gêne initiale. Ses contorsions diaboliques (« snaky twistings of his throat and body », D.C – chap. 16, p. 245) inspirent la méfiance des personnages alentours qui peuvent voir en l'attitude d'Uriah une menace potentielle : « [...] I caught a glimpse [...] of Uriah Heep breathing into the pony's nostrils, and immediately covering them with his hand, as if he were putting some spell upon him. » (D.C – chap. 15, p. 229). Toutes ses manies étranges, couplées à l'agitation de son corps tout entier par saccades brèves, le posent en objet possédé par on ne saurait quelle force mais que M. Hollington n'hésite pas à qualifier de démoniaque : « [...] as an eel or snake writhing and twisting his body, which at one point David sees as an epiphany of a kind of demonic possession [...] »⁴ : « [...] I looked at him, sitting all awry as if his mean soul griped his body [...] » (D.C – chap. 25, p. 389). C'en devient trop pour certains personnages, comme la tante Betsey, qui voudraient bien pouvoir mettre un frein à ces convulsions horribles : « If you're an eel, sir, conduct yourself like one. If you're a man, control your limbs, sir! Good God! [...] I am not going to be serpentined and corkscrewed out

¹ Michael HOLLINGTON, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition – CNED, 1996, p. 114.

² *Ibid.*, p. 112.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 113.

of my senses! » (D.C – chap. 35, p. 524). La tante de David incrimine la gestuelle singulière d'Uriah Heep autant qu'elle la craint. Elle voit bien au-delà de la figure d'anguille galvanisée qu'est Uriah, et se méfie pour ses biens, faisant ainsi rimer la viscosité de ce dernier avec hypocrisie. Catherine Lanone la rejoint et réduit Uriah à un organe visqueux et répugnant animé d'irrépressibles convulsions : « [...] c'est le corps tout entier qui se dévoile comme appareil de digestion, corps-intestin pour appétits dénaturés »¹. La tante Betsey devine les viles intentions d'Uriah à travers ses animations soudaines et le pose en prédateur imprévisible. « Le nom de "Heep" connote le désir vorace d'amasser », selon C. Lanone, « et la tante Betsey le lit littéralement, lorsqu'elle se précipite sur Uriah et le secoue comme si le corps abject pouvait régurgiter l'argent dérobé. »²

Comme ces objets dont on ne s'attendait pas à ce qu'ils se rebellent de la sorte, Uriah apparaît comme une chose fourbe : à la fois molle et visqueuse mais inerte, puis soudain prise d'ondulations quasi-démoniaques et dont la cause inavouée attire la méfiance.

La révolution industrielle crée ses monstres, autant du côté des personnages que des objets. Les premiers, en perdant leur apparence humaine, s'automatisent et sont sacrifiés sur l'autel de l'industrie et du rendement ; ils accusent une fonction et se confondent sur les lignes de production perdant par là même leur individualité – l'homme se fait machine. Les seconds quant à eux gagnent ce que les hommes ont perdu, ce fameux supplément d'âme, et donc l'autonomie et l'accès à la volition, sésame de la rébellion. La révolte des machines intervient dans *The Old Curiosity Shop* qui dépeint l'usine comme la genèse de ces motrices belliqueuses et décidées à faire régner la loi du talion :

« [...] strange engines spun and writhed like tortured creatures; clanking their iron chains, shrieking in their rapid whirl from time to time as though in torment unendurable, and making, and making the world tremble with their agonies. »
(O.C.S – chap. 45, p. 340)

Alors que la machine se réveille, menaçant de briser ses chaînes, l'homme s'y retrouve fatalement retenu et assujetti perdant ainsi le contrôle de l'usine, théâtre du déchaînement des passions. Ce

¹ Catherine LANONE, « "Books", "cooks", et "rooks": le goût de l'autobiographie dans David Copperfield » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1996, p. 77.

² *Ibid.*

« réveil » soudain et incontrôlé de ces objets imaginés, conçus et mis bout à bout par les hommes sans s'imaginer qu'ils puissent se retourner contre eux et ainsi les hanter, rappelle *Frankenstein* et sa créature. Venus trop rapidement à la vie, certains de ces monstres despotes plongent les personnages qui les subissent dans un cauchemar incontrôlé. C'est donc à l'homme de se méfier de sa machine devenue indomptable.

De même, à mesure que le chemin de fer avance il réduit à néant l'ordre naturel et fait plier homme et nature sur son passage. Ce monstre de ferraille s'émancipe aux dépens de ses créateurs. « [...] the uneasiness about railroads », selon Harland S. Nelson, « [...] is in the disruption and the mighty upheaval of things that their coming causes. »¹ Le monde artificiel du chemin de fer prend le pas sur le naturel et le contamine : « [...] a great perplexity of iron lying about, in every stage, and in a vast variety of shapes; [...] in wheels, in cogs, in cranks, in rails; twisted and wrenched into eccentric and perverse forms [...] » (B.H – chap. 63, p. 952) ; jusqu'à imprégnation complète – « There is iron-dust on everything » (p. 953). F. S. Schwarzbach relève, lui aussi, le caractère délétère du chemin de fer et de la trainée de poussière de ferraille qui va avec : « No matter how slight their relation to the plot, all the characters of [*Dombey and Son*], and the classes they represent and the houses they inhabit [...] are affected by the tumultuous arrival of the railway. »²

La monstruosité des objets autant que celle des personnages mettent en avant les risques de l'excès, risques que la révolution industrielle, grâce aux usines qui la servent, prend allègrement. En effet, ses flots continus d'objets manufacturés ainsi que son rendement à une cadence quasi-surnaturelle font de l'ombre à l'ordre posé jusqu'alors comme norme ; et c'est une société toute entière qui se voit lentement amenée vers le chaos.

¹ Harland S. NELSON, « *Stagg's Garden – The Railway Through Dickens's World* » in *Dickens Studies Annual* (Volume 3), Southern Illinois University Press (Carbondale & Edwardsville), 1974, p. 42.

² F. S. SCHWARZBACH, *Dickens and the City*, University of London : The Athlone Press, 1979, p. 108.

III Prégnance du Réel

L'envers du décor industriel se trouve parfois volontairement voilé : « [...] ladies and gentlemen of another fashion [...] who have agreed to put smooth glaze on the world, and to keep down its realities. For whom everything must be languid and pretty. » (B.H – chap. 12, p. 189). Dickens ressent alors l'urgence barthésienne de donner à cette dissimulation la « secousse d'une question »¹ afin de mettre à nu tout un pan de réalité occulté jusqu'alors. On y découvre un (dés)ordre nouveau tandis que le voile se lève sur le Réel qui nous invite à voir les ruines se dégager du paysage textuel et redore le blason des restes, anciennement objets devenus choses.

Chaos industriel et Sublime urbain

L'idée de désastre débute dès le premier chapitre de *Bleak House* alors qu'est dénoncée la perte du soleil : « Smoke lowering down from chimney-pots, making a soft black drizzle, with flakes of soot in it as big as full-grown snow-flakes – gone into mourning, one might imagine, for the death of the sun. » (B.H – chap.1, p.13). C'est l'esthétique de la terreur qui est favorisée, et la préférence, inspirée par Burke, va au Sublime plutôt qu'au Beau. Oppressante, la nature se veut alors effrayante et suscite chez Pip un certain malaise : « There was a melancholy wind, and the marshes were very dismal. » (G.E – chap. 53, p. 421). Intimidé par un tel spectacle, il confesse son hésitation – « half inclined to go back » (*Ibid.*) mais persévère pourtant et constate le déchaînement des éléments : « [...] I looked about me, noticing how [...] the house [...] would not be proof against the weather much longer [...] and how the chocking vapour of the kiln crept in a ghostly way towards me. » (p. 422). La nature est menaçante. On retrouve d'ailleurs cette idée d'oppression dans le récit de David Copperfield qui peint une capitale victorienne lugubre et boueuse, presque à la merci de ses eaux : « [...] lights crookedly reflected in the strong tide, inspired dread within me. » (D.C – chap.

¹ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 86.

47, p. 686). Si Turner représente la nature dans un tumulte, pour Dickens, et selon Peter Conrad, le chaos est urbain et « man-made »¹. Cela dit, tous deux sont renvoyés dos à dos dans leur traitement de la capitale victorienne – « dusty, dingy, sooty, muddy »² – et qu'ils aiment à décrire souillée, à la limite du vulgaire mais sans jamais tomber eux-mêmes dans la vulgarité. Pour Dickens tant de désordre et de saleté font ressortir le grotesque d'une ville presque mal pensée. En effet, et dès son arrivée à Londres, Pip ne peut qu'être déçu de sa découverte des travers d'un urbanisme qu'il avait idéalisé depuis les marais de sa campagne : « [...] I was scared by the immensity of London, I think I might have had some faint doubts whether it was not rather ugly, crooked, narrow and dirty. » (G.E – chap. 20, p. 163). Il note aussi l'organisation anarchique, sinon douteuse, d'une architecture qui assemble tout et son contraire tant et si bien que son aménagement en devient irrationnel :

« So, I came into Smithfield; and the shameful place, being all asmeared with filth and fat and blood and foam, seemed to stick to me. So, I rubbed it off with all possible speed by turning into a street where I saw the great black dome of Saint Paul's bulging at me from behind a grim stone building which a bystander said was Newgate Prison. »
(G.E – chap. 20, p. 165)

La promiscuité géographique de lieux tels qu'un marché aux bestiaux, un lieu de culte et une prison crée un curieux mélange qui donne la nausée ; « This was horrible, and gave me a sickening idea of London [...] » avouera Pip une rue plus loin, et une fois nez à nez avec les ivrognes amassés en attente d'un jugement ainsi que le président de la cour, tout aussi aviné. Si pour George Eliot – qui condamne un art sale produit par un esprit malsain – cette vision de Londres fait de ses descripteurs des hommes fort peu distingués, P. Conrad encense le génie de l'artiste capable de créer à partir d'une réalité triviale : « Like Dickens, [Turner] makes high art out of low material. »³ Cette rencontre avec le monde créé de main d'homme et devenu ingérable, pourtant héritée des Romantiques, nous amène à nous frayer un chemin dans des dédales dont les pavés sont jonchés de déchets. Car le monde conçu et dessiné par l'homme produit des aberrations qui dans *Bleak House* prennent la forme d'un quartier peu reluisant : Tom-All-Alone's, « [...] a ruinous place, [...] a black, dilapidated

¹ Peter CONRAD, *The Victorian Treasure House*, Londres : Collins, 1973, p. 152.

² *Ibid.*, p. 154.

³ *Ibid.*

streets, avoided by all decent people; [...] a swarm of misery. » (B.H – chap. 16, p. 256). Tenace, la saleté y prend ses quartiers, ne facilitant pas la tâche du petit balayeur de rues : « Jo sweeps his crossings all day long [...]. He knows that it's hard to keep the mud off the crossing in dirty weather, and harder still to live by doing it. » (*Ibid.*). Car le désordre est social. Intempéries et immondices sont le lot des uns (« Jo fights it out », p. 259) et une menace pour les autres à l'instar de Lady Dedlock qui s'aventure à risque dans les bas-fonds londoniens : « – into a corner of that hideous archway, with its deadly stains contaminating her dress [...] » (p. 262). Car la boue que balaie Jo n'en est pas, du moins pas exactement, la boue de la capitale victorienne étant composée de multiples souillures : « loose soil, soot, ashes, street litter, focal matter of the legion horses. Nothing less than liquid ordures »¹. Jo, totalement ignoré par une société entière qui préfère ignorer jusqu'à son existence – aidée du fameux voile recouvrant une réalité dérangeante, est donc rangé selon F. S. Schwarzbach du côté de la menace sanitaire risquant de contaminer ceux que les plus aisés se plaisent à nommer les honnêtes gens (et dont Esther fera les frais à son contact) : « Jo [...] spreads the infectious disease engendered by the foul material in which he must work and live »². Selon Christopher Herbert, les pauvres représentent le plus sinistre des secrets victoriens – « unnoticed in the midst of the mid-century prosperity of which it is a perhaps necessary by-product »³ – et font figure d'« horreur romantique »⁴ : « Dickens's idea of the masses of the poor as ghosts, all around us and somehow faceless, anonymous, invisible, even when they stand before us in plain daylight. »⁵ Le chaos qui règne au sein de la Cour de la Chancellerie rappelle l'idée d'origine : « upon the romantic side of familiar things »⁶. Car si la paupérisation crée des fantômes de toutes pièces, la tension touche aussi les institutions où l'occulte se fait une place de choix. Pour C. Herbert le désordre social dont participe la Cour de la Chancellerie a de fantomatique son origine trouble : « [...] they originate in no tangible or manageable causes [...] but seem to function with a menacing, all-pervading life of

¹ F. S. SCHWARZBACH, *Dickens and the City*, University of London : The Athlone Press, 1979, p. 124-5.

² *Ibid.*

³ Christopher HERBERT, « *The Occult in Bleak House* » in Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ *Ibid.*

⁶ DICKENS, *Bleak House* (1853), London : Penguin Classics, 2003, préface p. 7.

their own. »¹ Les abus légaux font de ce pandémonium une instance démoniaque à fuir à tout prix :

« This is the Court of Chancery; [...] which gives to monied might the means abundantly of wearying out the right; which so exhausts finances, patience, courage, hope; so overthrows the brain and breaks the heart; that there is not an honourable man among its practitioners who would not give – who does not often give – the warning, 'Suffer any wrong than can be done you, rather than come here!' »

(B.H – chap. 1, p. 15)

La réalité de cette institution légale rejoint la fiction pour devenir une histoire de fantômes où les protagonistes endossent le costume de démons parés des plus viles intentions. Tout ce qui se rapporte de près ou de loin à la Cour de la Chancellerie s'entoure de mystère. Ainsi, le chemin menant chez les avocats assombrit le récit d'Esther : « We drove slowly through the dirtiest and darkest streets that ever were seen in the world [...] », confie-t-elle (B.H – chap. 3, p. 42). Puis l'arrivée chez Kenge and Carboy's fait la part belle aux étrangetés en tous genres :

« Everything was so strange – the stranger for its being night in the day-time, and the candles burning with a white flame, and looking raw and cold – that I read the words in the newspaper without knowing what they meant, and found myself reading the same words repeatedly. »

(B.H – chap. 3, p. 43)

Esther en perd son latin, et plonge son lecteur dans un inconnu auréolé de surnaturel. Pour Dickens le mal urbain penche vers le gothique, et la découverte fantastique de Tom-All-Along's le confirme. En effet, on se souvient du choc de Mr Snagsby lors de sa première venue, perdu dans un dédale de rues crasseuses à l'atmosphère étouffante, lui qui ne connaissait jusqu'alors que les rues dégagées de la capitale et d'où la boue est absente : « Branching from this street and its heap of ruins, are other streets and courts so infamous that Mr Snagsby sickens in body and mind, and feels as if he were going, every moment deeper down, into the infernal gulf. » (B.H – chap. 22, p. 358). L'enfer se trouve donc à quelques pas, et il ne faut que quelques mètres pour que la réalité bascule. Ces « voisins » dérangent et la peur de la contamination est prégnante – « [...] the people 'have been down by dozens' » (*Ibid.*). La gêne est physique :

¹ Christopher HERBERT, *Ibid.*

« [...] Mr Snagsby answers that he feels as if he couldn't breathe the dreadful air. » (*Ibid.*). Finalement, la remontée graduelle à l'air libre soulage les nouveaux venus uniquement de passage pour un temps et qui, leur quête achevée, se retournent une ultime fois au croisement d'une rue pour laisser derrière eux la foule angoissante : « Here, the crowd, like a concourse of imprisoned demons, turns black, yelling, and is seen no more. » (P. 362). Les monstres restent derrière, oubliés si tôt que la page de ce récit gothique est tournée, permettant un retour à la normale.

Les « morts-vivants » qui croupissent cloîtrés dans Tom-All-Along's symbolisent le passage de la métropole à la nécropole ; de Londres eux ne connaissent que les catacombes. Pour F. S. Schwarzbach qui s'appuie sur l'étude de *Little Dorrit* c'est la ville dans son entier qui se fait tombe, ses habitants n'étant pas conscients de leur mort. « At the centre of this dead world is the old house, and at the centre of the old house, dressed always in black sits Mrs Clennam, paralysed from the waist down [...] and so literally half-dead »¹. On ne peut s'empêcher de rapprocher cette dernière d'un autre personnage dickensien du même genre, Miss Havisham. Car, si la couleur de leur accoutrement respectif diffère (uniquement du noir pour Mrs Clennam, rien d'autre qu'un blanc jauni par le temps pour Miss Havisham), l'une n'est qu'à peine plus rattachée à la vie que l'autre. Leurs demeures agonisantes finissent par devenir de véritables cryptes. L'idée de tombeau-refuge fait son chemin et David Copperfield, affligé, finit par y croire à son tour et à la poser en seul recours : « I came to think that the Future was walled up before me, that the energy and action of my life were at an end, that I never could find any refuge but in the grave [...] » (D.C – chap. 54, p. 774). Que ce soit dans le cas de Mrs Clennam, Miss Havisham ou encore des habitants de Tom-All-Along's, c'est bien d'isolement dont il s'agit. Ce fléau typiquement urbain sacrifie la société sur l'autel de la claustration. Selon Chris Brooks, « [...] people, mutually alienated and alienating, are reduced to the condition of objects randomly assembled without an informing organic pattern. »² Or, la non-régulation d'objets conduit indubitablement au chaos comme c'est le cas aussi bien chez les Pocket dans *Great Expectations* que chez les Jellyby, ou encore dans la boutique de Krook, dans *Bleak House*.

¹ F. S. SCHWARZBACH, *Dickens and the City*, University of London : The Athlone Press, 1979, p. 157.

² Chris BROOKS, *Signs of the Times – Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London : George Allen & Unwin, 1984, p. 56.

Dickens réussit donc à transposer le désordre qui règne au sein des habitations de ses personnages à la ville toute entière. Les liens qui se tissent entre les personnages sont artificiels à l'instar de la rencontre entre Snagsby et les « monstres » peuplant Tom-All-Alone's. Si interconnexion il y a, elle est forcée. Car, comme le remarque J. Hillis Miller, le réseau de connexions à l'intérieur de *Bleak House* oblige des personnages, que rien ne prédispose à un vivre ensemble, à se rapprocher, aucun n'étant libre de cette toile qui les enferme¹. Pourtant, et comme le note Alexander Welsh, « Thoughts about People » dans *Sketches by Boz* expose la solitude du citadin : « 'Tis strange, with how little notice, good, bad, or indifferent, a man may live and die in London [...] and he cannot be said to be forgotten when he dies, for no one remembered him when he was alive. » (S.B – livre 4, chap. 1, p. 251). Au-delà de l'isolement, la solitude – thème cher à la nouvelle fantastique – amène au confinement, si divers soit-il. La ville donne l'impression d'être un coupable de choix : « [...] London did at last begin to exclude the country, and to close us in with streets. » (B.H – chap. 59, p. 901). On retrouve l'idée de la société carcérale de Michel Foucault et du panoptique, les personnages se jaugeant sans s'approcher vraiment. Les indigents en font les frais, cloîtrés dans des quartiers boueux et loin du regard des autres citadins plus aisés qui préfèrent à regarder ailleurs : « [...] and not troubling their heads and muddying their shoes with coming to look after other people's. » (B.H – chap. 8, p. 130). Judy Smallweed semble, elle, avoir renoncé à toute socialisation depuis le plus jeune âge : « She once or twice fell into children's company [...], but the children couldn't get on with Judy, and Judy couldn't get on with them. She seemed like an animal of another species, and there was instinctive repugnance on both sides. » (B.H – chap. 21, p. 335). Judy n'est pas la seule à s'exclure de la sorte. Car, si la prison reste un lieu où le confinement est involontaire, certains s'y enferment par choix. C'est le cas d'Amy Dorrit, héroïne éponyme de *Little Dorrit*, qui s'y cloître (plus par devoir que par choix, mais tout de même.) Ainsi, alors que sonne l'heure de la fin des visites, Amy, partie en ville mais rentrée trop tard, reste aux portes de la prison désolée de son retard qui lui coûtera de passer la nuit serrée contre les grilles ; il n'en fallait pas plus pour qu'elle se sente « enfermée » dehors, paradoxalement. Usés par la vile et ses travers, certains personnages font le choix salutaire de fuir. Nell et son grand-père (*The Old Curiosity Shop*)

¹ J. Hillis MILLER, « Interpretation in Bleak House », in Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 14.

prennent donc la route et transiteront, à mi-parcours, par l'usine. L'usine étant rarement libératrice, et l'enfermement relatif, David Copperfield est emprisonné, bien malgré lui, à l'usine : « No words can express the secret agony of my soul [...] I mingled my tears with the water in which I was washing the bottles [...] » (D.C – chap. 11, p. 166).

Apocalyptique, l'usine renvoie la révolution industrielle à ce qu'elle a de plus infernal. La fuite de Nell et du vieillard se mue donc pendant un temps en une longue descende aux enfers. Francesca Orestano remarque l'habileté dickensienne qui par la même occasion lève le voile sur un idéal pastoral tout en décrivant l'horreur Sublime de l'usine : « [...] their flight through rural merry England, full of shows and swindling, yet essentially healthy becomes a descent into the inferno of a manufacturing town [...] »¹. Bien qu'étant la quintessence du rationnel, l'univers mécanique qu'est l'usine fait allégeance à une production surnaturelle. « Production without purpose »² comme le dit John Kucich. Sans but, mais aussi sans commune mesure, l'usine produit en quantité astronomique, condamnant les hommes à un travail infernal asservis à des machines diaboliques : « [...] strange engines spun and writhed like tortured creatures [...] shrieking [...] » (OCS – chap. 45, p. 340). Délétère, l'usine s'attaque au corps et ses matériaux contaminent les personnages : « iron-grey hair » (D.C – chap. 51, p. 730), « hammer-like hand » (B.H – chap. 57, p. 879), « And she's all metal! » (B.H – chap. 34, p. 544) ; les voilà donc « fondus » dans un décor maléfique. Défiant les lois de la nature, l'usine annihile toute notion de jour et de nuit, son épaisse fumée brouillant souvent les repères, et ce tombeau à ciel ouvert (« with great black apertures in the upper walls » OCS – chap. 44, p. 334) ouvre les voies de l'enfer : « [...] mingled with [...] a hundred strange unearthly noises never heard elsewhere ; in this gloomy place, moving like demons among the flame and smoke, [...] flushed and tormented by the fire [...] a number of men laboured like giants. » (*Ibid.*). Imposant un nouvel ordre, la révolution industrielle, servie par ses usines, façonne un univers littéralement mécanique fait de pièces assemblées et qui menaceraient de se disjoindre : « But William Buffy somehow discovered, [...] and this was the first clear indication Sir Leicester Dedlock had conveyed to him, that the

¹ Francesca ORESTANO, « *The Magic Lantern and the Cristal Palace: Dickens and the Landscape of Fiction* » in Rossana BONADEI, Clotilde DE STASIO, Carlo PAGETI, Alessandro VESCOVI (ed.s), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Milano : Unicopli, 2000, p. 258.

² John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 199.

country was going to pieces. » (B.H – chap. 28, p. 447). Le chapitre de *Bleak House* intitulé « Steel and Iron » donne le ton :

« As he comes into the iron country farther north, such fresh green woods as those of Chesney Wold are left behind; and coal-pits and ashes, high chimneys and red bricks, blighted verdure, scorching fires, and heavy never-lightening cloud of smoke, become the features of the scenery. »

(B.H – chap. 63, p. 951)

On retrouve les mêmes paysages industriels au sein de *Hard Time*, où la nature désolée y reçoit un traitement plus radical encore : « [...] where Nature was as strongly bricked out as killing airs and gases were bricked in [...] » (H.T – chap. 10, p. 65). Exemplifiant un des dommages collatéraux d'un bouleversement sans précédent, la nature subit l'atmosphère pernicieuse d'activités industrielles intenses dont elle se fait la toile de fond bien malgré elle et jusqu'à disparaître derrière un épais nuage : « There is iron-dust on everything; and the smoke is seen, through the windows, rolling heavily out of the tall chimneys, to mingle with the smoke from a vaporous Babylon of other chimneys. » (B.H – chap. 63, p. 953). A travers l'image de Babylon c'est l'idée de corruption qui se dégage. La production à grand rendement libère les spéculateurs de leurs réserves, mais c'est pour mieux exacerber le sentiment de clausturation des ouvriers qu'elle met aux fers : « [...] those chimneys going on as straight as ever [...] shut in by a great brick wall [...] » (p. 952). Ceux que l'on nomme « the hands », métonymiquement réduits à leur utilité pure, forment une masse que Louisa Gradgrind a du mal à dissocier mais dont elle connaît bien le rendement : « She knew what results in work they would produce, in a given space and time. [...] But, she had scarcely thought [...] of separating them into units [...] » (H.T – livre 2, chap. 6, p. 155). Dans un tel chaos industriel la rencontre de l'Autre est délicate, les ouvriers étant facilement assimilés à des bêtes ne sortant de leurs tanières que pour intégrer les entrailles d'une usine. Pour F. S. Schwarzbach, plus que la ville, c'est l'usine qui est responsable de tous les maux : « The industrial system, [...] processes and routine of factory work, is identified as a prime source of social evil [...] »¹.

¹ F. S. SCHWARZBACH, *Dickens and the City*, University of London : The Athlone Press, 1979, p. 143.

Selon les mots de Denis Mellier « [le] Sublime laisse place à une vision du monde où les objets sont désormais perçus de manière désunie et fragmentaire. »¹ Cette fracture des continuités fait s'opérer un glissement depuis la terreur Sublime jusqu'aux excès du gothique ; de l'objet à la chose – anciennement objet, devenue déchet.

De l'objet à la chose

« The Gothic architects 'out of fragments full of imperfection [...] indulgently raise up a stately and unacusable whole'; and the novelists do the same, also working with artless materials [...] »², dira Peter Conrad ; il est rejoint par Gérard Wajcman pour qui la littérature est « une affaire de ruines. Un travail de la ruine. »³ Une affaire de mémoire, en somme. La ruine est, avant tout, un objet : objet fait de restes d'objet. Une des plus belles ruines de l'œuvre dickensienne, le gâteau de Miss Havisham, n'en finit pas de se résorber. Ce gâteau qui reste pourrir fait référence à l'objet qui disparaît. La nourriture est ici objet non consommé et devenu inconsommable. Le festin, jamais mangé, prévu pour les noces de Miss Havisham, jamais célébrées, fait plus office de décor que de repas. De nourriture à pourriture il n'y a qu'un pas. D'ailleurs il n'est plus là pour alimenter qui que ce soit, si ce n'est les insectes qui le parcourent sans scrupule. Le temps aidant, le banquet se décompose et laisse place à un spectacle peu ragoutant :

« An epergne or centre-piece of some kind was in the middle of this cloth; it was so heavily overhung with cobwebs that its form was quite indistinguishable; and, as I looked along the yellow expanse out of which I remember its seeming to grow, like a black fungus, I saw speckled-legged spiders with blotchy bodies running home to it, and running out from it, as if some circumstance of the greatest public importance had just transpired in the spider community. »
(G.E – chap. 11, p. 84)

Pas évident à ce point de la description d'y voir transparaître un gâteau, tant on pourrait croire à un nid d'insectes – ce qu'il est d'ailleurs devenu avec le temps. Sa propriétaire se sent alors le

¹ Denis MELLIER, *L'écriture de l'excès – Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion, 1999, p. 184.

² Peter CONRAD, *The Victorian Treasure House*, Londres : Collins, 1973, p. 161.

³ Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 24.

besoin de questionner celui qui le découvre : « "What do you think that is?" [...] "that, were those cobwebs are?" » (p.85) ; et on s'étonne presque qu'elle ose poser la question en ces termes tant l'imparfait eut semblé plus à propos. Car ce gâteau n'est plus grand-chose de ce qu'il fut jadis. Elle ne peut pas ne pas remarquer les insectes qui grouillent, et pourtant, pour elle cet objet reste tout de même et malgré tout, un gâteau – d'où la question au présent. Interloqué, Pip ne sait trop comment répondre, elle le délivre alors de sa question : « "It's a great cake. A bride-cake. Mine!" » (*Ibid.*). C'est donc bien qu'elle y voit toujours *le* gâteau. En ruine, il est résorbé, désincorporé, et est alors dévoré par le temps à défaut de l'être par les vivants ; car les invités des noces n'ont jamais pu y goûter, et ceux qui suivront se garderont bien d'y toucher. D'ailleurs, à aucun moment ce gâteau n'est envisagé comme pouvant faire œuvre de repas, ni même en faire partie ; il est réduit à trôner au centre d'une table, ce qui ne le rend pas comestible pour autant. Pip ne l'associe jamais à quelque chose qui aurait pu le nourrir, lui plus que quiconque, et il n'est pas question de remettre en doute son statut : il est ruine glorifiée à laquelle on ne touche pas, si ce n'est du bout des yeux, et de pas trop près qui plus est. C'est un « moins-d'objet qui porte un plus de mémoire »¹, selon G. Wajcman. Il est vidé de toute qualité nutritive, mais est néanmoins rehaussé d'un rôle de mémorial, qu'il remplit à merveille. La mémoire de Miss Havisham s'est infiltrée dans ses anfractuosités, il est par là même rendu éternel. Délabré et pourtant inaltérable. D'après les termes de G. Wajcman, ce gâteau est « une éponge historique »². En effet, il absorbe les années, accumule les visites en tous genres (réels visiteurs comme Pip, ou invités improvisés comme les insectes) et subit les affres du temps, mais sans jamais remettre son titre en jeu, et aucun ne saurait le détrôner. Il n'a en effet rien à envier aux objets « neufs » ou en état, car cet objet répugnant a su imposer sa place d'objet réel, qui ne tombera qu'une fois le manque dans le langage réglé, et l'absence de la chose supportée. C'est dire s'il a de beaux jours devant lui. Pourtant ce n'est plus qu'un tas à l'aspect ordurier (« heap of decay » G.E – chap.11, p.89), pas toujours fiable (« in a state to crumble under a touch » *Ibid.*) et c'est pourquoi il faut le jauger de loin. La mémoire est quelque chose de fragile. S'il s'écroulait, ce serait toute l'histoire de Miss Havisham qui s'effriterait avec, ce serait perdre une base de données nécessaire à la

¹ *Op. Cit.*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 13.

compréhension de son style de vie si particulier. Pur symbole de lui-même : à la fois « allégé et lourd de sens »¹, comme le dit G. Wajcman, ce gâteau reste néanmoins la clé de voute de Satis House et de son fonctionnement interne. Il ne s'agit pas ici d'effacement absolu, car le gâteau est support de mémoire, comme tout ce qui compose le décor de Miss Havisham (jusqu'à la robe « blanche » qu'elle porte encore). Cet objet central conserve pour elle la mémoire de Miss Havisham, si elle oubliait par mégarde, il la rappellerait à l'ordre. D'ailleurs, si on éventrait ce gâteau plus qu'il ne l'est déjà, il y a fort à parier qu'à défaut de miettes on ferait face à des souvenirs dont il a été pétri. Par ses vertus cathartiques il se fait libérateur, et liquide les affects longtemps refoulés. En l'état il ne peut plus « dire » grand-chose des heures fastes où il faisait figure de dessert, néanmoins il suggère l'abandon de Miss Havisham à son propre sort (tous deux apparaissent dans le même état). C'est un objet de choix, un déchet conservé ; il n'est pas resté au centre de la table par hasard. « L'art [...] ne dit pas 'je me souviens' »² et, pour Wajcman, c'est une machine à interpréter.

Entre l'objet et la chose la ligne de partage est mince, et, selon Carle Bonafous-Murat, résiderait dans la valeur d'usage du premier³. Or, l'industrialisation promet l'objet manufacturé à la vente et lui retire ainsi sa fonction première, celle d'être utilisé. Se pose alors le problème de la marchandise. En effet, le produit « en attente » doit, pour devenir objet, obtenir une valeur marchande. Devenu désuet, il repassera du côté de la chose, « comme si la chose était inévitablement au-delà de l'objet. »⁴ On pense alors aux objets défraîchis peuplant Satis House, mais aussi aux objets « morts » de l'antiquaire, arrachés à la sphère de l'utile : « [...] suits of mail standing like ghosts in armour [...] rusty weapons [...] strange furniture that might have been designed in dreams. » (OCS – chap. 1, p. 13). Tombés en désuétude, ils perdent leur qualité d'objets (« these shapes », p. 22) et ne semblent plus attendre acquéreur, le chaland ayant passé son chemin depuis belle lurette. « Des objets morts, oubliés ou abandonnés, tristes dépouilles singeant la vie »,

¹ *Op. Cit.*

² *Ibid.*, p. 25.

³ Carle BONAFOUS-MURAT, « *De l'espèce à la marque : l'art beckettien de mal penser les choses* » in Marie-Christine LEMARDELEY, André TOPIA (ed.s), *L'empreinte des choses*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 115.

⁴ *Ibid.*

selon Anny Sadrin, « [...] mis au musée avant d'avoir servi »¹. Les choses confinées dans le magasin d'antiquités (« one of those receptacles for old and curious things which seem [...] to hide », p. 13) sont de même nature que celles qui agonisent chez Krook. En effet, n'étant pas ou plus envisagées à la vente, les choses s'entassent vainement : « I could have fancied that all the rusty keys, of which there must have been hundreds huddled together as old iron, had once belonged to doors of rooms [...] » (B.H – chap. 5, p. 68). On assiste alors à une mise à mort de l'objet, car, si Dickens offre une âme à ses objets, il n'hésite pas à la leur retirer, leur temps venu. En effet, ce que les clefs collectées par Krook avaient d'objet s'évapore au profit du déchet, ce que Krook lui-même confirme : « I have so many things here, [...] wasting away and going to rack and ruin [...] » (p. 70). Le déchet, ni ruine ni objet, est un vide qui représente ce qu'il avait de plein, en ce sens on fait face à une abondance d'objets « vidés » et laissés pour morts. Si Krook conserve une partie des rebuts dont personne n'a su que faire, d'autres sont traités avec moins de clémence : « The inhabitants appeared to have a propensity to throw any little trifle they were not in want of, into the road [...] » (D.C – chap. 27, p. 408). La rue se retrouve alors théâtre d'un certain gâchis : « The refuse was not wholly vegetable either, for I myself saw a shoe, a doubled-up saucepan, a black bonnet, and an umbrella, in various stages of decomposition [...] » (*Ibid.*) Le caniveau s'improvise décharge, tombeau à ciel ouvert d'objets morts et à qui l'on n'a pas su réinsuffler une vie, leur recyclage n'étant pas de mise. Dilapidés, obsolètes, les déchets dickensiens sont partie intégrante d'un certain paysage : « The neighbourhood was a dreary one at that time; as oppressive, sad, and solitary by night, as any about London. » (D.C – chap.47, p.685). On est loin de l'objet des débuts, attisant envies et convoitise, les déchets sont devenus réel gâchis ; carcasses laissées à pourrir et dont personne ne s'occupe, si ce n'est le narrateur qui les inventorie :

« [...] the ground was cumbered with rusty iron monsters of steam-boilers, wheels, cranks, pipes, furnaces, paddles, anchors, diving-bells, windmill-sails, and I know not what strange objects, accumulated by some speculator, and grovelling in the dust, underneath which – having sunk into the soil of their own weight

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 526-7

in wet weather – they had the appearance of vanity trying to hide themselves. »
(D.C – chap. 47, p. 686)

Ils accusent leur fonction de déchet, dont personne ne veut, et finissent par assurer le « spectacle » de reflets d'objets déformés par la mer et son courant. Là où le gâteau de Miss Havisham, véritable ruine, s'imposait à la table et aux convives, ces déchets s'embourbent dans leur propre honte et se servent du sol humide comme d'un tombeau improvisé. Désuets, leur utilité est nulle. Le flux et reflux du courant les grignote et rejette sur la baie des semblants d'objets, vidés de formes, de couleurs et de sens : « [...] it looked as if it had gradually decomposed into that nightmare condition, out of the overflowings of the polluted stream. » (D.C – chap. 47, p.686). Purs symboles d'eux-mêmes, ils intègrent pleinement la catégorie des déchets, allégés de sens et laissés là ballotés aux grés des vents, ils n'accèdent en revanche pas à celle de ruine. Consumés de leur propre mémoire, il ne reste pas ombre d'une trace commune, ils ne font plus ni partie d'un tout, ni de rien.

De fait, il y a une vraie différence entre le déchet et la ruine, sacralisée, qui apparaît comme la chose « vraie ». En effet Chris Brooks nous sensibilise à la ruine et cite Ruskin : « [who] condemns restoration because 'what is left [...] however fragmentary, however ruinous [...] is most always, the real thing'. »¹ Il y a donc d'un côté des ruines « volontaires » éloges d'un certain passé et auxquelles on se garde bien de toucher, et de l'autre des objets qui tombent en ruine par défaut d'usage, devenus choses malgré eux.

Chaque objet est susceptible de devenir déchet, même si tous n'accèdent pas au plus glorieux statut de ruine, car rien n'échappe au temps. Miss Havisham elle-même en fait les frais, ce n'est pourtant pas faute de « jouer » avec le temps : « There was a clock in the outer wall of this house. Like the clock in Miss Havisham's room, and like Miss Havisham's watch, it had stopped at twenty minutes to nine. » (G.E – chap. 9, p. 80). Le subterfuge est illusoire, car, et comme l'écrit Jean Baudrillard, « [...] si la nature se laisse aisément abstraire et systématiser, le temps non. »² Quand bien même on ferait couler du sang neuf dans un corps usé par l'âge, le mal est fait :

¹ Chris BROOKS, *Signs of the Times – Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, London : George Allen & Unwin, 1984, p. 161.

² Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 104.

« But all these tokens of past grandeur were miserably decayed and dirty; rot, damp, and age, had weakened the flooring [...] Some attempts had been made, I noticed, to infuse new blood into this dwindling frame, by repairing the costly old wood-work here and there with common deal; but [...] each party to the ill-assembled union shrunk away from the other. »
(D.C – chap. 50, p. 722)

Il faut donc savoir composer avec ce temps qui passe, à défaut d'en maîtriser les effets. Certains objets ont cessé de proclamer leur autosuffisance et dépendent clairement de l'homme en ce qui concerne leur potentielle survie. Ainsi la maison de David Copperfield se meurt et accuse le départ de ses occupants. Il semble que la vieille bâtisse demeurerait grâce aux personnages évoluant en son sein ; une fois vide, elle est condamnée :

« [...] it pained me to think of the dear old place as altogether abandoned; of the weeds growing tall in the garden, and the fallen leaves lying thick and wet upon the paths. I imagined how the winds of winter would howl round it, how the cold rain would beat upon the window-glass, how the moon would make ghosts on the walls of the empty rooms, watching their solitude all night. I thought afresh of the grave in the churchyard, [...]: and it seemed as if the house were dead too, now, and all connected to my father and mother were faded away. »
(D.C – chap. 17, p. 258)

La maison étouffe sous les épais lits de mauvaises herbes, sans personne pour l'en délivrer, et subit son impuissance face aux forces externes. Tombée en désuétude, elle se délabre et sombre. Plus que ruinée, elle se fait Ruine : elle transpire les souvenirs d'enfant de David, et renferme toujours l'âme des personnages qu'elle a accueillis. Eventrée de tous bords elle reste néanmoins mémorial intact, vestige d'un autre temps.

David met en relief le fait que ses parents soient passés du côté des ruines eux aussi. L'objet n'est donc pas le seul à en être menacé. Ombre de lui-même, le mort porte le sens de ce qu'il fut en tant que vivant. Les barrières étant généralement abolies entre le personnage et ses objets, tous deux restent utiles, une fois en ruine, à la mémoire. L'homme se délabre donc aussi : « [she] had a scar upon her lip. It was an old scar [...] I concluded in my own mind that she was about thirty years of age, and that she wished to be married. She was a little dilapidated – like a house – with having been so long to let [...] » (D.C – chap. 20, p. 301). Comme les objets, les personnages ternissent, sont destitués et perdent de leur « valeur ».

Rosa Dartle, dilapidée, se plaît à entraîner d'autre personnage dans sa chute ; voilà ce à quoi elle compare Emily : « [...] a broken toy that had lasted its time; a worthless spangle that was tarnished, and thrown away. » (D.C – chap. 50, p. 726). Elle fait figure d'objet de honte, et Rosa ne se prive pas de lui rappeler le mal dont elle a été la source, et la déchéance qu'elle subit maintenant, livrée à elle-même : « This piece of pollution, picked up from the water-side, to be made much of for an hour, and then tossed back to her original place! » (p. 725). David connaît lui aussi ce sentiment d'usure. A la suite d'une soirée copieusement alcoolisée il se réveille le lendemain, sa peau raide et dure comme une planche, et une « langue-fond de bouilloire » (« furred with long service, and burning up over a slow fire » D.C – chap. 24, p. 371), aucune partie de son corps ne se trouve être fonctionnelle : « [...] the palms of my hands, hot plates of metal which no ice could cool! » (*Ibid.*). Cette déchéance subie le rapproche bien moins d'un objet que d'un déchet. Limite hors d'usage, il se sent trépasser, craint la désuétude complète, et donc la mort. A force de réification, Pip a lui aussi fini par se sentir devenir objet usé, comme tout ce qui compose l'intérieur de la demeure de Miss Havisham : « In the heavy air of the room, and the heavy darkness that brooded in its remoter corner, I even had an alarming fancy that Estella and I might presently begin to decay. » (G.E – chap. 11, p. 89). Le temps s'infiltré donc aussi dans les personnages pour laisser traces et fissures. La rouille, anciennement apanage des objets usés, s'attache aux corps des protagonistes et les menace eux aussi : « You never saw such a rusty Prince in all your born days as he was. Like old iron! » (D.C – chap. 22, p.337). L'homme se réifie, rouille, l'écart entre lui et l'objet-déchet se comble ; il est en proie à la pourriture : « [...] he lies in the corner up against the hoarding so like a growth of fungus or any unwholesome excrescence produces there in neglect and impurity [...] » (B.H – chap. 46, p. 714-5). Il devient lui aussi sujet à l'abandon pour cause de non-fonctionnement, et peut rejoindre les vieux objets jonchant les rives : « [...] rags of the last year's handbills offering rewards for drowned men fluttering above the high-water, led down through the ooze and slush to the ebb tide. » (D.C – chap. 47, p. 686). Il arrive aussi que l'homme reconnaisse avoir fait son temps ; il s'autoproclame ruine, mais jamais déchet. Car, quitte à tomber volontairement en désuétude, autant accéder à la gamme au dessus. C'est le cas de Wilkins Micawber, qui fait part de son retrait résigné :

« I confine myself to throwing out the observation, that [...] may be found such ruined vestiges as yet

`Remain,
 `Of
 `A
 `Fallen Tower,
 `WILKINS MICAWBER. »
 (D.C – chap. 49, p. 708)

Empreinte de grandiloquence, cette déclaration par lettre affirme sa « démission », mais avait auparavant déjà été précédée d'une autre semblable :

« `This is the last communication, my dear Copperfield, you will ever receive

`From
 `The
 `Beggared Outcast,
 `WILKINS MICAWBER' »
 (D.C – chap. 18, p. 274)

Rebut marginal, il n'est cependant pas question pour lui de se faire déchet, il se préfère au statut de ruine ; vestige ruiné, selon ses termes (« Fallen Tower »). Il peut bien s'octroyer ce statut puisqu'il est responsable de la ruine (financière) de sa famille, avant même que quiconque ne vienne l'en blâmer, il devance les réprimandes et assume. Restent alors mémoire et vestiges, ainsi que fortunes passées et perdues.

La créativité de l'auteur permet que s'opère la métamorphose du difforme. Comme le montre Esther, une ordonnance est possible : « [...] Caddy and I were attempting to establish some order among all this waste and ruin [...] » (B.H – chap. 30, p. 480). Les restes sont alors anoblis et raffinés. François Dagognet parle d'une sacralisation du déchet et redore le blason d'une société industrielle (dite « polluante, destructrice, gaspilleuse ») qui est à même de prendre en considération ses immondices « soit à cause de leur encombrement, soit en raison d'un nouvel emploi, soit même en vue

d'une revalorisation »¹ : le recyclage. Pourriture ou terreau, c'est selon.

Déchets-de-luxe

L'objet « ruiné » peut aussi être celui qui ne répond pas (ou plus) à ce qu'on en attend, il suffit qu'il ne soit pas authentique pour que l'objet d'origine laisse place à un ersatz : « [...] the wine came [...] and it certainly had more English crumbs in it, than were to be expected in a foreign wine in anything like a pure state [...] » (D.C – chap. 19, p. 295). L'objet d'occasion, à la limite du déchet, oscille entre ruine et objet recyclé, il laisse supposer qu'il a déjà servi ailleurs et à quelqu'un d'autre, si ce n'est pour autre chose : « There was nobody in the bar but a young Jew, who, with his two elbows on the counter, was reading a dirty newspaper. » (O.T – livre 3, chap. 5, p. 351). Parce qu'il est souillé, ce journal prouve qu'il a déjà été utilisé. Sa saleté implique le fait qu'il soit déjà passé de mains en mains ; plus d'origine, il se fait presque déchet, c'est parce qu'il conserve une utilité toute relative (de quand date-il ?) qu'il évite la désuétude. Tant qu'il est lu, il conserve sa place d'objet usité. Les ordures le guettent, mais ce n'est pas son heure.

Ruines et déchets sont donc susceptibles d'avoir accès à une deuxième jeunesse. C'est dans le domaine de l'art contemporain que Gérard Wajcman nous présente deux objets – une roue de vélo et un tabouret de cuisine qui sont une œuvre de Marcel Duchamp – qui, assemblés, exhibent le pur non-sens. Certains objets ayant pourtant fait leur temps se voient insuffler un reste de vitalité, il ne faut donc pas les jeter trop rapidement, car l'artiste sait leur redonner vie. La question se pose alors, à savoir si certains objets dickensiens parfaitement étrangers les uns aux autres peuvent créer un rapport, un branchement faits d'objets communs. L'isomorphisme est cette propriété que peuvent posséder deux objets de même structure, quand elles présentent toutes deux le même type de relations combinatoires. G. Wajcman définit quant à lui l'objet isomorphe comme étant celui qui représente le mieux le vide (sans image, métaphore ni symbole), « un objet dont la forme *montre* le vidage qui expose son être d'objet »². L'excès de sens, dont sont empreints certains objets, rime dangereusement avec le pas-de-sens. Extirpés

¹ François DAGOGNET, *Les dieux sont dans la cuisine – philosophie des objets et objets de la philosophie*, Paris : Collection Les empêcheurs de penser en rond, 1996, p. 42.

² Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 79.

du rang des objets communs, ils en deviennent absurdes, improbables, mais aussi plus riches de signification que leurs homologues restés tels quels. Du trop de sens au non-sens, il n'y a qu'un pas. S'opère alors une lente dérive vers l'absence de sens. En effet, le but va consister en vider des objets de leur essence et sens premiers ; ce sont deux objets vidés qui, combinés, « branchés », iront jusqu'à exhiber le pas-de-sens : « Le pas de vis qui les assujettit l'un à l'autre est un pas-de-sens. »¹ On se penche donc sur les « Objets Sans », que G. Wajcman nomme « moules négatifs » : des objets en lesquels le manque brûle. L'absence y est mise à nue : « [...] poles thrust out on which to dry the linen that is never there [...] » (O.T – chap.12, livre 3, p.417) ; c'est un « être sans », le linge qui manque étant ce vers quoi tout l'être de la corde vide est tendu. Cet objet qui se complémente d'autres objets est un objet qui manque visiblement et que G. Wajcman range dans la catégorie des « Objets Célibataires », mariés avec l'absence².

Un branchement d'objets communs crée donc, à partir de deux objets inutilisés, deux « objets sans », un objet-réponse à la vacuité qui s'installe dans l'œuvre. Le vide se travaille. Aux personnages de savoir en tirer parti, car il faut assembler, retravailler, les objets devenus trop vite déchets. Encore une fois le thème de la forge est présent : il est bien question de redonner forme et sens à des objets en les faisant renaître de leurs cendres. En rassemblant leurs objets, les personnages prennent les choses « par la poignée du désir » plutôt que « par le bout de ce qui leur manque »³ :

« I congratulated him on his contented looks and his good spirits, and saw, now, that his easy chair went on wheels.
'It's an ingenious thing, ain't it?' [...] it's a most uncommon chair to smoke a pipe in.' »
(D.C – chap. 51, p. 738)

Le contentement de ce personnage est palpable, merveille d'ingéniosité (« my little Minnie [...] puts her little strength against the back, gives it a shove, and away we go », *Ibid.*), cette chaise montée sur roues semble aussi lui permettre d'apprécier d'autant plus la pipe qu'il y fume. Parce qu'un objet le satisfait pleinement, il sait en apprécier un autre à sa juste valeur. Chaise et pipe sont donc liées et ceci donne lieu à un enchevêtrement insoupçonné :

¹ *Op. Cit.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 82 & 89.

« I never saw such a good old fellow to make the best of a thing, and find out the employment of it, as Mr Omer. He was as radiant, as if his chair, his asthma, and the failure of his limbs, were the various branches of a great invention for enhancing the luxury of a pipe. »

(D.C – chap. 51, p. 738)

L'assemblage est tant et si bien pensé qu'on ne saurait dire lequel des objets est moteur de l'autre. L'objet fait partie d'un lot, et c'est ce tout qui procure un réel contentement, les uns ne se conçoivent plus sans les autres. L'« objet-du-tout » (objet qui intègre un ensemble) limite le manque. Le vide, conjugué à un pluriel d'objets, est plus acceptable pour les personnages qui pallient l'absence en reforgeant du vide.

Vient alors l'idée d'un déchet-de-luxe ou, selon Gérard Bertolini, « l'art d'accommoder les restes »¹ ; car « le déchet *absolu* (qui ne peut servir à qui que ce soit, quand que ce soit, où que ce soit) n'existe pas [...] »². Art et déchet sont donc étroitement liés, dangereusement même, car l'écart se comble entre ces deux notions, or ce qui est favorable pour l'un se fait menace pour l'autre. Chaque objet serait alors potentiellement réversible. Caduc, le déchet reste néanmoins ouvert au désir potentiel de tout personnage. « Celui-ci se baissant pour le ramasser, son choix ranime l'objet à l'existence. »³ Il n'y a plus qu'à créer. Certains objets, à la limite de finir leur course aux ordures se voient attribuer *in extremis* une deuxième fonction salvatrice. Il en va donc ainsi pour les vieilles chaussures, objet phare et que Dickens ne saurait laisser aller à l'abandon sans un dernier coup de théâtre, propulsées dans les airs en guise de bienveillance à l'égard de celui qui prend la route : « The last I saw of them, was, when I presently heard a scuffle behind me, and looking back, saw Joe throwing an old shoe after me and Bidy throwing another old shoe. » (G.E – chap. 19, p. 159-60). Le déchet se réincarne. Voilà qui permet de recycler les chaussures devenues importables en porte-bonheur, et c'est une belle seconde opportunité pour cet objet, voué à être jeté aux déchets plutôt que dans les airs. Chaque personnage est susceptible de déceler l'objet niché au sein de la chose, de révéler le trésor jusque là caché parmi les immondices ; au hasard d'une

¹ Gérard BERTOLINI, *Art et Déchet – Le déchet, matière d'artiste* (APREDE), Angers : Le Polygraphe, 2002, p. 23.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Gérard WAJCMAN, *Op. Cit.*, p. 89.

rencontre avec le déchet. Libre à chacun, donc, de faire ce qu'il souhaite de vieux objets trouvés ça et là. Le tout est de les faire revivre, et c'est une affaire d'ingéniosité, de savoir faire et de doigté :

« He could make a boat out of anything, from a skewer upwards. He could turn crampbones into chessmen; fashion roman chariots from old court cards; make spoked wheels out of cotton reels, and birdcages of old wire. »
(D.C – chap. 17, p. 261)

L'objet dévitalisé est une ode à la créativité et permet la conception d'un objet nouveau. Mais il arrive aussi que certains objets soient appréhendés de manière très différente selon ce que l'ont veut bien y voir. Ainsi les rêveries d'Herbert et Pip sont complètement discordantes, et chacun remplit l'ombre des vieux objets trouvés sur la Tamise de ce qu'il peut. Herbert y voit des petits trésors que le courant achemine vers sa bien-aimée, alors que Pip les considère, lui, comme menaces potentielles pour son « protégé ». Les possibilités sont multiples :

« Herbert had sometimes said to me that he found it pleasant to stand at one of our windows after dark, when the tide was running down, and to think it was flowing, with everything it bore, towards Clara. But I thought with dread that it was flowing towards Magwitch, and that any black mark on its surface might be his pursuers, going swiftly, silently, and surely, to take him. »
(G.E – chap. 47, p. 381)

Objets « d'art », les petits trésors d'Herbert suscitent le désir là où le déchet a épuisé tout attrait. Etirables à l'infini, ces objets sont doués de bien des fonctions ; ce qu'un personnage jette à l'eau pour s'en débarrasser est aussitôt repêché pour resservir à d'autres qui sauront leur inventer des usages divers. Les objets des uns sont donc récupérés par les autres, et ce recyclage va bon train :

« The Jack at the ship was instructed where the drowned man had gone down, and undertook to search for the body in the places where it was likeliest to come ashore. His interest in its recovery seemed to me to be much heightened when he heard that it had stockings on. Probably, it took about a dozen drowned men to fit him out completely; and that may have been the reason why the different articles of his dress were in various stages of decay. »
(G.E – chap. 54, p. 446)

Si certains se contentent de récupérer les vêtements des noyés, les réutilisant à des fins personnelles, d'autres poussent le recyclage jusqu'aux corps retrouvés sur les bords de la Tamise. C'est le cas de Gaffer Hexam (*Our Mutual Friend*) qui tire profit de restes humains. Lynn Pyckett voit en cette leçon, qu'il donne à sa fille à propos de la circulation et surtout la conversion, une forme de subsistance : « the detritus of the river (the surplus value of the city of London) is Lizzie's 'living', her 'meat and drink' »¹. Un tel recyclage permet en effet de transformer le détritius en rendant à la chose ce qu'elle avait d'objet et au-delà de ça, bien sûr, de le transformer en un moyen de gagner sa vie et son pain quotidien. Car, et s'il est vrai que la société de consommation élimine inconsidérément pléthore d'objets, François Dagognet lui trouve un côté raisonnable en ce sens qu'elle est tout aussi capable de rétention (la collecte) « [...] et réinjecte dans le circuit économique-matériel ce qu'elle ressaisit et revitalise. »²

Cela dit, l'objet n'a pas nécessairement besoin de passer par la case « déchet » pour se voir attribuer une seconde jeunesse. Voilà comment certains réussissent à se tenir à l'écart de la désuétude, car en acquérant une double utilité les objets savent se rendre précieux. Satis House mise en vente, les objets de Miss Havisham sont donc laissés aux premiers venus, qui sauront en faire usage en éloignant s'il le faut les objets de leur fonction d'origine. Ainsi va la vente aux enchères : « [...] I saw the auctioneer's clerk walking [...] pen in hand, who made a temporary desk of [Miss Havisham's] wheeled chair I had so often pushed along [...] » (G.E -chap. 58, p. 474). De même, d'anciens éléments décoratifs peuvent clamer leur utilité le moment venu en étant soudainement mis en scène : « [...] I looked about for the table of refreshments [...] but there [were] two decanters that I knew very well as ornaments, but had never seen used in all my life; one full of port, and one of sherry. » (G.E - chap. 35, p. 280). Néanmoins, il existe une réelle ambiguïté entre objet utilisé, œuvre et objet désuet. G. Wajcman souligne l'intérêt croissant, dans le monde contemporain, pour les marchés aux puces fourmillant d'œuvres faites de bric et de broc, lieu où l'objet dévitalisé brille à nouveau et ce pour diverses raisons ; soit qu'il a retrouvé sa fonction, soit à l'inverse, qu'il est devenu objet d'art : tombé en désuétude mais cependant pas déchet, il est et reste regardé. D'ailleurs Jean Baudrillard insiste sur une des spécificités de l'objet

¹ Lynn PYCKETT, *Charles Dickens* (Critical Issues), London : Palgrave, 2002, p. 174.

² François DAGOGNET, *Les dieux sont dans la cuisine - philosophie des objets et objets de la philosophie*, Paris : Collection Les empêcheurs de penser en rond, 1996, p. 43.

ancien et que l'on vient à dépoussiérer : « [...] il n'est pas a fonctionnel ni simplement « décoratif », il a une fonction bien spécifique dans le cadre du système : il signifie le temps. »¹

Plutôt que de penser le déchet comme un objet vidé, considérons le désir-de-voir qu'il sous-entend ; car selon G. Wajcman le désir-de-voir est un corrélat, le complément exact du manque-à-voir². L'objet vide est un « réservoir », et c'est le désir du personnage qui le remplit. Pour Wajcman c'est donc par le vide qu'un objet s'élève à l'art, et qu'il gagne en valeur.

La transparence permet, elle aussi, la créativité, et nous offre une autre approche de l'objet tout en suggérant l'incomplétude, et donc les doutes qui s'en dégagent.

¹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 104.

² Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 86.

IV Mise en présence de l'absence

Si la transparence va à l'encontre de l'opacité gothique, elle instaure tout autant la notion de contours flous. Or, aller au-delà de la matérialité de l'objet c'est aussi se confronter à sa relative absence. Cette abstraction nous invite à prendre en considération les objets « fantômes » dont la présence, pourtant bâtie sur une absence, vient perturber l'ordre de départ.

Transparence et absence

La transparence n'implique pas l'invisibilité mais offre un autre regard, sans obstacle, sur l'objet – non pas qu'il n'y ait « rien » à voir mais plutôt une autre façon de percevoir ; un prisme, hypnotique, porteur de rêves et de vertiges. Contemplé à « œil perdu », l'objet se laisse regarder au travers et devient ainsi, selon G. Wajcman, « rouet à méditation »¹, un objet d'agrément absent de lui-même, mais que les pensées des personnages viennent peupler. L'objet devient alors support de réflexion : « As he stood, looking at his cap for a little while before beginning to speak [...] » (D.C – chap. 51, p. 730). Ce que regarde Dan Peggotty ce sont en fait ses propres pensées, le bonnet n'est qu'une excuse, un prétexte pour contempler l'objet tangible qui se trouve devant ses yeux dans toute sa transparence. L'objet n'est pas pris en compte pour ce qu'il est, il sert de fenêtre ouverte sur autre chose, une absence : « [...] he had fallen into deep thought, and with his arms folded upon them, and his chin resting on his thumbs, fixed his eyes abstractly on the rusty bars. » (O.T – livre 2, chap.3, p. 198). L'objet contemplé sert alors de « reposoir à regards »², et laisse au personnage la possibilité d'apercevoir autre chose. Fleurissent alors toutes sortes de rêveries et de convoitises. Car penser un objet est aussi une manière de le faire venir à soi. Tout comme les descriptions outrancières et les « vocalises » de Pip faisaient d'un objet dit un objet presque présent, acquis, devenus transparents ils deviennent des tremplins permettant l'accès à la

¹ *Op. Cit.*, p. 73.

² *Ibid.*

convoitise d'un objet autre. Une relation de dialogue s'établit alors entre l'objet et son évocation : « [...] to look at old objects and to think of old times [...] » (G.E – chap. 59, p. 482) ; le matériel côtoie la rêverie, le souvenir : « Give me my peach, my cup of coffee, and my claret; I am content. I don't want them for themselves, but they remind me of the sun. » (B.H – chap. 43, p. 673). D'après G. Wajcman l'objet « s'inutilise » au sens actif. « Utile, *only for your eyes* »¹. L'objet regorge d'une multitude de possibilités, l'inutilité devient utile, on aborde alors l'idée d'une transgression. Les barrières sont abolies, une chose peut en amener une autre, un objet en apporter un autre. Si la parole peut rendre les objets présents, et si la pensée fabrique de toute pièce des objets quasi-malléables, l'ordre préconçu n'existe plus. Tous les personnages sont potentiellement susceptibles de s'approcher de la satisfaction de la possession grâce à sa multiplicité fructueuse. Voilà donc de quoi révéler l'ingéniosité de ceux qui se découvrent un pouvoir de création – « Courbet said he couldn't paint an angel because he had never seen one; Burn-Jones painted them not although but because he knew he would never see one »², relève Peter Conrad. Grâce à la fécondité de leur imagination, les personnages jouissent d'un panel de possibilités, mais posent malgré eux la question d'une hiérarchie des objets. En effet, un objet est à la fois « une chose où l'on arrête les yeux », mais aussi « où l'on arrête sa pensée, son cœur, son but ou son dessein », comme le propose la définition du dictionnaire de Richelet³. L'objet qui se présente à notre imagination peut avoir autant de poids que celui qui se trouve sous nos yeux. Il semble alors que la primauté de l'objet dit sensible reste à prouver, l'objet imaginé à travers le premier étant ce vers quoi le personnage tend dans son entier ; l'objet tremplin, qui n'est d'ailleurs pas une fin en soi, aurait donc tendance à se voir relégué au second plan. Vidé de son contenu, l'objet est transpercé par l'imaginaire des personnages qui ne se privent pas de frôler l'excès, car la manœuvre comporte des risques : ils finissent par ne plus savoir où porter leurs convoitises, ou ce sur quoi mettre la main (« gazing vacantly about », O.T – livre 3, chap. 3, p. 329). Si la créativité permet la possession, la démesure a ses travers – car, ne peut perdre que celui qui possède. L'impossibilité de se fixer sur un seul et même objet est alors mise en exergue : « Wemmick's

¹ *Op. Cit.*

² Peter CONRAD, *The Victorian Treasure House*, Londres : Collins, 1973, p. 77.

³ Cité dans l'œuvre de François ROUGET & John STOUT (ed.s), *Poétiques de l'objet – l'objet dans la poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, Actes du colloque international de Queen's University (mai 1999), Paris : Editions Champion, 2001, p. 21.

attention being thus directed to his brooch, he put down the cast, and polished the brooch with his pocket-handkerchief. » (G.E – chap. 24, p. 200). La multiplicité du support fait que l'excès guette. Quand bien même les pensées de Wemmick pourraient se fixer sur un seul et même objet, elles seraient incapables de se stabiliser, et continueraient donc à vagabonder d'objet en objet. A trop penser, à trop créer, les personnages voudraient avoir la main mise sur chaque objet, et finissent par fatalement brasser du vide :

« As he held the door open with his hand, Uriah looked at me, and looked at Agnes, and looked at the dishes, and looked at the plates, and looked at every object in the room, I thought, – yet seemed to look at nothing [...] »
(D.C – chap. 16, p. 240)

Eparpillés de la sorte, pensées et objet tremplin ne mènent plus à rien de concret, perdant ainsi la force de création. La trouvaille devient vaine. Un objet en amène un autre, sans même pouvoir assouvir le désir et la pensée, tout devient vague, rien ne se fixe ; Uriah baigne alors dans l'évaporation de désir et d'objet la plus complète, il ne reste rien. L'objet contemplé va au-delà de sa transparence, et celui que la pensée convoite est forcément absent. On vide un objet de sa présence effective pour le remplir de l'essence d'un objet absent, ce qui revient à placer du vide dans du vide. S'instaure alors un jeu avec l'absence.

Comme leurs objets, les personnages de l'œuvre dickensienne peuvent être contemplés en transparence. C'est le cas d'Esther Summerson qui se laisse regarder au travers, s'effaçant ainsi pour permettre au lecteur d'apprécier son rôle de vecteur neutre. En effet, son récit transporte l'image sans jugement de la femme victorienne effacée au possible, fameux « ange du foyer ». Asexuée, dissimulée – presque perdue parmi les plis volumineux de ses tenues – elle est ce que Nathalie Jaëck appelle « une fonction du masculin, une sorte de complément du nom qui devient la somme de ses rôles familiaux [...] »¹. Face à tant d'abnégation, le lecteur en vient parfois à oublier celle qui se trouve pourtant être la seule narratrice dickensienne. Esther, rattachée de fait à la sphère familiale, laisse à son co-narrateur le traitement de la sphère publique ; se faisant, Dickens la cantonne à un rôle féminin très marqué et peu élastique. On ne peut

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 37.

alors lui reprocher ni sa passivité, ni la transparence qui en résulte : l'auteur lui fait suivre les préceptes de l'époque. A l'inverse du narrateur omniscient, détaché et ironique, le ton d'Esther est empreint de délicatesse et de réserve ; là où il porte un jugement sur la société victorienne (les travers de la Cour de la Chancellerie, la pauvreté urbaine et l'insalubrité, l'aristocratie) Esther raconte (le triste sort de Richard, sa rencontre avec Jo le balayeur des rues, sa maladie, l'intrigante Lady Dedlock). Elle se doit d'être relativement neutre, et respecte la transparence angélique de la maîtresse de maison qui est vue à travers ses actions domestiques sans jamais briller par elle-même. Esther incarne l'idéal féminin de l'époque, et comme les nombreux anges domestiques victorien des romans de Dickens (Bidly dans *Great Expectations*, Agnes Wickfield dans *David Copperfield*, Florence Dombey, ou encore Amy Dorrit, pour ne citer qu'elles) s'efface pour mieux œuvrer. On ressent le positif de leurs actions, on les devine responsables de l'harmonie du foyer, en oubliant de les regarder. « We do not, so to speak, look at Esther; we look *through* her at the teeming Dickensian world. »¹, relève W. J. Harvey en appuyant la neutralité du personnage qu'il compare à une vitre sans traces, une fenêtre sans bords. La transparence d'Esther nous renvoie à celle, poussée à l'extrême, d'Agnes Wickfield, parfaite maîtresse de maison et qui vit dans l'ombre de ce qu'elle fait ; jamais décrite pour ce qu'elle est, mais uniquement à travers le rayonnement qu'elle a sur les lieux qu'elle occupe : « Strange to say, that quiet influence which was inseparable in my mind from Agnes, seemed to pervade even the city where she dwelt. » (D.C – chap. 39, p. 570). Comme pour Agnes, on ne connaît que finalement très peu de ces personnages « sans visage » et dont le texte est très avare de descriptions. « La femme idéale [...] ne se distinguait pas par sa beauté physique, mais par sa loyauté, sa sincérité, sa soumission, son calme et sa vertu, par son dévouement et son abnégation [...] »², précise Nathalie Vanfasse. Agnes Wickfield réunit à elle seule toutes les conditions pour venir gonfler les rangs des « anges du foyer » dickensiens et est, tout comme Esther, renvoyée à l'image de la fenêtre et comparée à une vitre – littéralement, cette fois-ci :

« I cannot call to mind where or when, in my childhood, I had seen a stained glass window at church. Nor do I recollect its

¹ W. J. HARVEY, « *Chance and Design in Bleak House* » in John GROSS, Gabriel PEARSON (ed.s), *Dickens and the Twentieth Century* (1962), Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 150.

² Nathalie VANFASSE, *Charles Dickens, entre normes et déviances*, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 34.

subject. But I know that when I was her turn, in the grave light of the old staircase, and wait for us, above, I thought of that window; and I associated something of its tranquil brightness with Agnes Wickfield ever afterwards. »

(D.C – chap. 15, p. 233)

Agnes est sacralisée, mais n'en est pas moins transparente. Cet idéal de discrétion a un prix. Esther Summerson est une vitre immaculée au travers de laquelle le lecteur perçoit la société de l'époque, Agnes Wickfield un vitrail par lequel s'illumine tout son foyer ; pour se faire, l'effacement physique est de rigueur.

La transparence n'étant pas l'apanage des personnages féminins, David Copperfield y est confronté lui aussi ; cela dit, c'est tout de même une question de genre. En effet, c'est la tante de David qui est instigatrice du caractère pellucide de son neveu. Or, Betsey Trotwood, qui représente ce qu'un personnage féminin a de plus masculin, voit en David la « sœur » qu'il n'a jamais eue. David est donc identifiable aux deux genres : « He would be as like his father as it's possible to be, if he was not so like his mother, too. », affirme sa tante (D.C – chap. 13, p. 203). A travers David, c'est une nièce chimérique que voit sa tante ; « cet enfant non-né que sa tante lui oppose constamment comme un double fantomatique idéal »¹ dira Laurent Bury. Cette contrepartie féminine de David se rappelle donc fréquemment à lui : « '[...] Ah! His sister, Betsey Trotwood, never would have run away.' My aunt shook her head firmly, confident in the character and behaviour of the girl who never was born. » (*Ibid.*). David devient transparent au profit de sa « sœur », et c'est cette dernière que la tante cherche régulièrement à travers son neveu : « 'Your sister, Betsey Trotwood,' said my aunt, 'would have been as natural and rational a girl as ever breathed. You'll be worthy of her, won't you?' » (D.C – chap. 19, p. 283). Comme il lui faut bien se résigner (« 'It's a boy.' A boy! Yah, the imbecility of the whole set of 'em! », p. 207) elle se décide en dernier recours à rebaptiser David : « My aunt took so kindly to the notion, that some ready-made clothes, which were purchased for me that afternoon, were marked Trotwood Copperfield [...] » (D.C – chap. 14, p. 225). La voilà qui transcende son rôle de tante, et qui fait geste en offrant son patronyme qu'elle veut pérenne (au propre, comme au figuré : « in indelible marking-ink »), mais se condamne par là même à

¹ Laurent BURY, « *Ghost writing : fantômes et esprits dans David Copperfield* » in Sara THORNTON (ed.), *Lecture d'une oeuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 84.

l'incomplétude : elle ignore la composante masculine de son neveu qu'elle contemple en transparence, au profit d'une nièce diaphane qui transparait vaguement à travers David qu'elle vide de lui-même. David se prête au jeu et se plie au « transgenre » : « *I am a new boy in more senses than one* » (D.C – chap. 16, p. 235). Il faudra cependant à David continuer son chemin, le foyer offert par sa tante ne pouvant être sa destination finale, il lui faut se chercher plus loin et aller au-delà de la transparence. En filigrane la question de l'utilité se pose à nouveau, car, aussi transparente soit-elle, c'est bien Agnes qui a le dernier « mot » du récit : « O Agnes, O my soul [...] so may I, when realities are melting from me like the shadows which I now dismiss, still find thee near me, pointing upward! » (D.C – chap. 64, p. 882) ; elle reste, selon N. Jaëck, cette « dernière image du roman favori de l'auteur, idéal indépassable. »¹

L'objet transparent glorifie l'inutilité, et il arrive en effet que parmi le flot d'objets pléonastiques déversés par le texte on puisse en rencontrer certains pour lesquels l'utilité ne va pas de soi. Détails absolus, glorieusement inutiles, ils restent néanmoins des objets dont la diégèse ne saurait se passer. Ils pointent du doigt le caractère énigmatique de la description. Justifiés par aucune fonction, ils en deviennent ce que Roland Barthes nomme « luxe de la narration »² qui, elle, choisit de mettre en avant cet objet « ni incongru ni significatif »³. L'auteur franchit l'espace instauré entre le fait de voir un objet inutile, parce qu'il est tout simplement *là*, et celui de prendre la peine de le décrire, de l'incorporer à un texte littéraire. Si un objet est inutile en tant que tel sa description, en revanche, ne l'est pas : gratuite, sans finalité d'action aucune, ce « réel concret » fait d'objets insignifiants a pour fonction première de représenter le réel, « la relation nue de « ce qui est » »⁴. Parce que chaque objet présent ne pourrait regorger de significations et de symboles, sous peine d'envahir un récit qui en deviendrait trop riche de sens, les objets inutiles créent un temps de pause dans la diégèse. On apprécie alors d'autant plus ce miroir rétrécissant dans une pièce déjà exigüe : « [...] led us to the black hole of the establishment: fitted up with a diminishing mirror (quite a superfluous article considering the hole's proportions) [...] » (G.E – chap. 33, p. 265), ou autre tasse de thé

¹ *Op. Cit.*, p. 47.

² Roland BARTHES « *l'effet de réel* » in R. BARTHES, L. BERSANI, P. HAMON, M. RIFFATERRE, I. WATT (eds.), *Littérature et Réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 82.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 86-7.

chaud qui laisse le personnage de glace : « Very cold [...] notwithstanding the hot tea [...] before a large fire [...] » (D.C – chap. 8, p. 118). L'objet inutile laisse la part belle aux objets alentour qui, eux, signifient. Son inutilité renforce leur utilité, c'est donc parce qu'il est dans l'ombre qu'il les baigne de lumière. L'objet qui ne sert à rien, renvoie alors à ceux qui s'avèrent essentiels. Celui qui a une utilité moindre n'est pas forcément celui auquel on s'attend, David qui gaspille son argent pour des sucreries et des biscuits, conserve pourtant le papier qui l'entourait : « [...] I feared it was a waste of my mother's two half-crowns – though I had preserved the piece of paper they were wrapped in: which was a precious saving. » (D.C – chap. 6, p. 96). Cela dit, un seul et même objet peut se révéler inutile mais chargé de symboles et d'affect. Dès lors, il se suffit de son inutilité, et c'est là qu'elle s'avère la plus glorieuse. C'est précisément le cas du couteau que Peggotty donne à David lors d'un repas, il ne coupe pas, parce qu'il n'est pas véritablement prévu à cet usage, c'est un simple couteau d'enfant auquel sa nourrice tient beaucoup. Il est l'exemple de l'objet complet dans son inutilité, et qui déborde sa fonction de simple couteau. Ce n'est plus un ustensile, car il est à la fois plus (objet empli d'affect) et moins (couteau qui ne coupe pas) que ça :

« I had my own plate [...] which Peggotty had hoarded somewhere all the time I had been away, and would not have had broken, she said, for a hundred pounds. I had my own old mug with David written on it, and my own old little knife and fork that wouldn't cut. »
(D.C – chap. 8, p. 122)

Ce couteau est aussi cher à Peggotty qu'il est inutile à David. Il est défaillant, comme celui de Lichtenberg : « sans lame auquel il manque le manche », vide absolu en somme, et comble de la représentation défonctionnalisée ; et pourtant trésor pour le lecteur « contemplateur » de ce « Rien ». Le couteau de David est l'objet antithétique du couteau suisse à tout faire, qui brandit, lui, l'idée de quintessence du couteau. D'ailleurs, s'il est vrai que David ne peut pas vraiment s'en servir à table, Peggotty peut quant à elle se réjouir de la conservation de cet objet qu'elle a veillé comme un trésor, et qui met en exergue sa fonction à elle. En effet David n'a jamais vraiment eu à couper quoi que ce soit, puisqu'on devine que sa nourrice y pourvoyait, le couteau sert donc d'apparat au petit garçon : inessentiel, superflu mais ornemental ; il contient l'idée essentielle de l'objet, et n'a donc plus à être fonctionnel.

Contemplé en transparence, l'objet est arraché à la sphère de l'utile. Ainsi dépouillé de sa fonction il sait dorénavant se rendre utile aux diverses aspirations des personnages ; véritable fourre-tout à fantasmes, son but est d'être désirable. L'objet du désir fait allégeance à l'unicité et se pose contre le despotisme du « hautement utile », il se doit cependant de révéler toutes les possibilités dont il regorge.

La transparence nous invite à considérer l'incomplétude des choses : plus tout à fait « familières », mais pas encore « romantiques ». Cette double perspective des choses, comme une résurrection ratée, les rend fantomatiques ; leur absence fait symptôme, mais leur retour potentiel reste déstabilisant.

Objets fantômes

La récurrence de certains objets précis, comme le souligne Laurent Lepaludier, met en évidence leur caractère obsessionnel¹ ; cette « fantasmagorie de l'objet »² naît de la subjectivité du narrateur qui investit certains objets plus particulièrement, ponctuant ainsi son récit d'un retour cyclique aux mêmes objets. Les souvenirs de Pip se cristallisent donc sur un petit nombre d'objets qui finiront par le hanter, car son récit les déterre régulièrement l'obligeant à leur faire face. Ce conglomérat – la lime, les fers et les billets – forment une chose indéfinissable et qui lui pèse tant elle est liée à la violence qui s'en dégage, car derrière chacun de ces objets se cache la figure de Magwitch, instigateur des peurs de Pip. Dès le départ le vol de la lime est fortement lié aux menaces de représailles : « You get me a file [...] Or I'll have your heart and liver out. » (G.E – chap. 1, p. 5), ainsi qu'au sentiment de culpabilité qui ne quittera plus Pip, et qui prend forme sur le chemin qui le ramène au bagnard :

« [...] the marsh-mist was so thick, that the wooden finger on the post directing people [...] was invisible to me until I was quite close under it. Then, as I looked up at it, while it dripped, it seemed to my oppressed conscience like a phantom devoting me

¹ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations* (collection « Prépa Capes – Agrégation »), Paris : Editions Messène, 1999, p. 126.

² *Ibid.*

to the Hulks. »
(G.E – chap. 3, p. 16-7)

A cet instant Pip est rendu prisonnier de cet objet fantôme dont il croit s'être débarrassé en l'offrant au bagnard qui le lui réclamait, et qui le suit partout, insidieusement : « I fully expected to find a Constable in the kitchen, waiting to take me up. But [...] no discovery had yet been made of the robbery. » (G.E – chap. 4, p. 21). L'objet disparaît aussitôt que la conscience du jeune garçon s'allège : « [...] beginning to perceive that the handcuffs were not for me [...] » (G.E – chap. 5, p. 31), et que le bagnard s'éloigne, contraint : « [...] we saw the black Hulk lying out a little way from the mud of the shore, like a wicked Noah's ark [...] and we saw him taken up the side and disappear [...] as if it were all over with him. » (p. 40). Pip laisse entendre que l'histoire ne s'arrête pas là, le « as if » ne trompe pas : Magwitch ne se laisse déporter que pour mieux revenir ; le garçonnet n'en a donc pas fini avec « son » bagnard, ni ses objets. Quelques chapitres plus loin la lime reprend donc ses droits, sa place dans la narration, et, forte de nouvelles possibilités, invite des comparses : « some crumpled papers » (G.E – chap. 10, p. 78), autrement dit les deux billets d'une Livre (« There [the two one pound notes] remained, a nightmare to me, many and many a night and day », G.E – chap. 10, p. 79). Selon L. Lepaludier, « lime et argent apportent avec eux la culpabilité qui tient de l'association de malfaiteurs »¹. Ces deux objets sont également liés à la honte ressentie par Pip et qu'il a longuement enfouie, due au préjugé victorien qui fait rimer crime et pauvreté : « [...] thinking [...] of the guiltily coarse and common thing it was, to be on secret terms of conspiracy with convicts – a feature in my low career that I had previously forgotten. » (p. 79) – on notera d'ailleurs l'utilisation de « common », qui le renvoie directement à son statut de « common labouring boy » et au ressenti qui l'accompagne. Impromptu, l'objet s'impose à Pip qui ne peut alors détourner le regard et se glace d'effroi en reconnaissant « sa » lime (« I knew it to be Joe's file », p. 77) : « I sat gazing at him, spell-bound. » (p. 78). C'est le retour du refoulé :

« I had sadly broken to sleep when I got to bed, through thinking of the strange man taking aim at me with his invisible gun [...] I was haunted by the file too. A dread possessed me that when I least expected it, the file would reappear.

¹ *Op. Cit.*, p. 127.

[...] and in my sleep I saw the file coming at me out of a door, without seeing who held it, and I screamed myself awake. »
(G.E – chap. 10, p. 79)

Chaque réapparition s'accompagne du même effet : « I could not have said what I was afraid of, for my fear was altogether undefined and vague, but there was great fear upon me. » (G.E – chap. 28, p. 230), et le fait revivre la scène de terreur de son enfance, liée au bagnard. Pip est donc régulièrement rappelé à ses vieux démons : « I lived in a state of chronic uneasiness [...] my conscience was not by any means comfortable [...] » (G.E – chap. 34, p. 272). Il n'a qu'une obsession, se débarrasser de ses objets fantômes en rendant la somme qui lui a été sournoisement donnée lorsqu'il était enfant, pour pouvoir enfin s'en libérer : « I dozed off, myself, in considering the question whether I ought to restore a couple of pounds sterling to this creature before losing sight of him [...] » (G.E – chap. 28, p. 228), n'importe quel bénéficiaire faisant l'affaire. Car c'est le geste qui compte et qui serait emblématique de l'effacement de sa « dette ». Jusqu'à temps que Pip paie symboliquement son dû, il reste lesté par le poids des fers dont il ne peut se défaire et qui le lient au bagnard.

Il lui est d'autant plus difficile de s'acquitter de cette dette que Magwitch n'a pas l'intention de l'en libérer. Ainsi, et alors que Pip lui tend les fameux billets, le repris de justice décide d'y mettre le feu ; la dette reste impayée, et Pip, redevable :

« But, like you, I have done well since, and you must let me pay them back. [...] He watched me as I laid my purse upon the table and opened it, and he watched me as I separated two one-pound notes from its content. They were clean and new, and I spread them out and handed them over to him. Still watching me, he laid them one upon the other, folded them long-wise, gave them a twist, set fire to them at the lamp, and dropped the ashes into the tray. »
(G.E – chap. 39, p. 318)

Bien que ces billets-là soient propres et neufs, ils ne sauraient être autre chose que des ersatz incarnant les deux billets d'antan (« two fat sweltering one-pound notes », G.E – chap. 10, p. 78) et dont Pip cherche à se débarrasser depuis. Or, l'ancien bagnard ne le voit pas de cet œil. Brûler les billets revient à mettre en cendre la libération potentielle de Pip qui, à cet instant précis, n'a pas encore conscience du rôle que Magwitch a joué dans l'accès à sa fortune récente. Les chapitres passant, Magwitch était devenu lointain souvenir ; son

retour est donc d'autant plus perturbant qu'il rapporte avec lui son lot de culpabilité et d'effroi. En effet, et selon les mots de Denis Mellier, cette « répulsion de la confrontation sans distance »¹ donne à la scène de ces retrouvailles un peu spéciales une atmosphère toute particulière, et confronte le lecteur à l'horreur qui s'en dégage. Magwitch opère alors comme l'élément perturbateur du récit de Pip, il met à mal tout ce qui s'y construisait jusqu'alors, et jette un froid certain. Pip, déstabilisé, est brutalement mis face à ses angoisses : « All the truth of my position came flashing upon me; and its disappointments, dangers, disgraces, consequences of all kinds, rushed in in such a multitude that I was borne down by them and had to struggle for every breath I drew. » (p. 319). Revenu d'outre-mer comme d'outre-tombe, Magwitch sort de la pénombre et ravive la honte et la culpabilité qui jusque là hantaient Pip sans qu'il en fut réellement conscient ; « unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully be buried from view. »², écrit Jerrold E. Hogle. Percé à jour, Magwitch exulte (« In his heat and triumph [...] he did not remark on my reception of all this. ») et se félicite de l'ascension sociale qu'il a permise au jeune homme, tandis qu'en parallèle Pip sombre dans le dégoût : « The abhorrence in which I held the man, the dread I had of him, the repugnance with which I shrank from him, could not have been exceeded if he had been some terrible beast. » (p. 319-20). La distance, jusque là salvatrice, n'est plus possible. Bien mal acquis ne profitant jamais, Pip se doit désormais d'affronter la réalité des choses, et se retrouve prisonnier d'une culpabilité dévastatrice. Selon Julian Moynahan le sentiment coupable ressenti par Pip ne fait nul doute : « Pip has certainly one of the guiltiest consciences in literature »³. Alors que cette culpabilité n'est pas toujours justifiable, elle oblige notre jeune héros à affronter de vieux démons.

Les fantômes du passé, aussi divers soient-ils, font parfois soudainement surface. La conscience assombrie, Pip se laisse fortement tourmenter par ses souvenirs, son enfance, et l'image de sa défunte sœur qui devient l'objet de ses cauchemars : « The figure of my sister in her chair by the kitchen fire, haunted me night and

¹ Denis MELLIER, *L'écriture de l'excès – Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion, 1999, p. 17.

² Cité par Gail TURLEY HOUSTON, *From Dickens to Dracula: Gothic, Economics, and Victorian Fiction*, Cambridge University Press, 2005, p. 11.

³ Julian MOYNAHAN « *the hero's guilt: The case of Great Expectations* » in Edgard ROSENBERG (ed.), *Great Expectations – Charles Dickens*, New York/London : W. W. Norton & Company, 1999, p. 654.

day. [...] I had now the strangest idea that she was coming towards me in the street, or that she would presently knock at the door. » (G.E – chap. 35, p. 278). La « revenante » le suit jusque dans sa chambre, lieu auquel elle n'a pourtant jamais été associée de son vivant, et y demeure, éthérée : « [...] there was at once the blankness of death and a perpetual suggestion of the sound of her voice or turn of her face or figure [...] » (*Ibid.*)

Objets sacrifiés du système pénitencier, les prisonniers de la Marshalsea, tout comme les victimes de la Cour de la Chancellerie, dérivent entre deux eaux, condamnés à l'errance éternelle. Les voilà devenus inexistantes pour la société, sans appartenir tout à fait aux disparus, ni être visibles des autres. Ils sont comme enterrés vivants : « [...] closely bricked in on all sides like a tomb [...] » (B.H – chap. 21, p. 332), caractéristique qu'ils partagent d'ailleurs avec les défavorisés – « imprisoned demons » (B.H – chap. 22, p. 362) – terrés dans les recoins de la capitale victorienne. Leur statut à part n'évolue pas même une fois hors des murs carcéraux, comme le remarque John Gross : « [...] the grave gives up its dead reluctantly, and the prisoner who has been released is still far from being a free man »¹. L'ancien bagnard continue donc de traîner le poids de ses fers devenus spectraux ; ils encombrant la mémoire de Magwitch, et hantent Pip qui les perçoit lui aussi : « [...] he dragged one of his legs as if there were still a weight of iron on it [...] » (G.E –chap. 40, p. 337).

La résurrection incomplète des objets ou des vivants effraie tout autant le jeune David Copperfield qui pâlit à l'idée même que son père puisse se relever, tel Lazare, et sortir de son tombeau :

« And I am so frightened that [my mother and Peggotty] are afterwards obliged to take me out of bed, and shew me the quiet churchyard out of the bedroom window, with the dead all lying in their graves at rest, below the solemn moon. »
(D.C – chap. 2, p. 27)

Cette peur sera récurrente, car l'éventualité de se retrouver nez à nez avec son défunt père n'a rien de prometteur pour cet enfant posthume : « I trembled and turned white. Something [...] connected with [...] the raising of the dead [...] » (D.C – chap. 4, p. 54). Une fois plus âgé, sa rencontre avec Uriah Heep recréera un effroi semblable. En effet, Uriah est le personnage gothique par excellence qui, tel un

¹ John GROSS, « *A Tale of two Cities* » in John GROSS, Gabriel PEARSON (ed.s), *Dickens and the Twentieth Century* (1962), Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 188.

mort-vivant, reste debout mais de guingois, à la fois fascinant et anxiogène ; il « apparaît », toujours inopportunément, et vient souvent apporter toute son étrangeté à la scène : « It was dark in the morning, when I got upon the coach at the inn door. [...] and then, [...] came struggling up the coach side, through the mingled day and night, Uriah's head. » (D.C – chap. 39, p. 586).

Le récit du jeune Copperfield fait la part belle aux revenants en tous genres et s'ouvre sur une déclaration sans équivoque : « In consideration of the day and hour of my birth, it was declared by the nurse [...] that I was privileged to see ghosts and spirits [...] » (D.C – chap. 1, p. 13). Il juge bon de prévenir son lecteur que son histoire pourrait ne pas le démontrer : « [...] nothing can show better than my story whether that prediction was verified or falsified by the result. » (*Ibid.*) ; mais il lève rapidement le suspense en affirmant que la rétrospective ne vérifie en rien la prédiction : « [...] I will only remark, that unless I ran through that part of my inheritance while I was still a baby, I have not come into it yet. » (*Ibid.*). Laurent Bury relève alors très habilement le mensonge éclatant qui s'est glissé dans l'incipit, car « le récit grouille littéralement d'esprits et de fantômes », ce qui n'est finalement que peu surprenant compte tenu de l'attribution d'un texte « consacré à faire revivre le passé »¹. On assiste donc à une résurrection des faits : « Once again, let me pause upon a memorable period of my life. Let me stand aside, to see the phantoms of those days go by me [...] », et David lui-même se plaît à jouer les revenants, « [...] accompanying the shadow of myself, in dim procession. » (D.C – chap. 43, p. 632). En rédigeant ses mémoires David Copperfield fait revivre le temps, et ressuscite les souvenirs. Or, John P. McGowan nous invite justement à nous méfier des idées, qu'il juge suspectes en raison du caractère invérifiable de ce à quoi elles renvoient. Formées par l'absence d'objet, elles ne permettent pas l'immédiateté ; « "Ideas" are suspect because they do not rely on the object's presence [...] those "ideas" [...] might be fanciful »². Générés par une absence, idées et souvenirs servent à la résurrection d'objets et de personnages bien que cette réapparition ne puisse être qu'imparfaite, fantomatique. Escorté par les fantômes des jours qui ne sont plus, David finira donc par rétablir la vérité sur

¹ Laurent BURY, « *Ghost writing : fantômes et esprits dans David Copperfield* » in Sara THORNTON (ed.), *Lecture d'une oeuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 83.

² John P. MCGOWAN, « *David Copperfield: The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 149.

la fameuse prédiction qui lui a été faite le jour de sa naissance. Au moment de clore son récit – « A last Retrospect » (D.C – chap. 64, p. 878) – il consacre ses dernières pages à la ronde des objets d’hier et d’aujourd’hui, promettant les premiers à l’éternité et rendant les seconds évanescents.

Plus aléatoires que les esprits rencontrés dans *A Christmas Carol* et qui jouent pleinement de leur statut de revenants, les objets fantômes du reste de l’œuvre dickensienne ne sont pas toujours prévisibles. Les personnages sont alors souvent pris par surprise et se retrouvent à devoir affronter ces résurrections spontanées, orchestrées par un texte qui met ses héros et leur adaptabilité à l’épreuve.

Les apparitions spectrales servent aussi à rappeler l’influence de l’occulte qui occupe une place non négligeable et qui permet un rapprochement menaçant d’avec des choses plus ou moins redoutées, ou encore un moyen d’exprimer à travers le mystère des problèmes pourtant ancrés dans le réel.

V Mystères et ésotérisme

Romantique et familier cohabitent au sein de l'œuvre dickensienne et, comme le remarque G.K Chesterton et Robert Newsom à travers lui, « "Dickens used reality", he writes, "while aiming at an effect of romance" »¹. Audacieux, Dickens cherche à décrire le réel dans ce qu'il a de plus chimérique et a pour cela parfois recours au surnaturel. Loin des vaines croyances, le texte ne se laisse pas aller à la superstition mais maîtrise l'art du surnaturel gothique ; une manière, entre autres, de poser un regard sur les transformations radicales que connaît le dix-neuvième siècle. Christopher Herbert relève l'habileté qu'a Dickens à rapprocher entre eux des phénomènes sans lien apparent (la pauvreté urbaine, les institutions publiques, les « épidémies » de névroses, l'évaporation de l'individualité) en les plaçant sous l'emprise de l'ésotérisme : « Dickens's intuition that beneath the surface of "familiar things" in modern England lies a maelstrom of occult apparitions »².

L'occulte dans l'œuvre dickensienne

L'aura surnaturelle qu'acquiert le récit permet le mélange des genres, et la fusion des contraires. Ce brouillage trouble la limite entre deux mondes opposables ; à la croisée de ces chemins apparaissent alors les créatures nées de cet entre deux. Mrs Joe, suite à une violente attaque perpétrée par Orlick, fait l'expérience de cette confusion, elle qui se retrouve littéralement prise au piège entre vie et mort, condamnée aux limbes : « Her sight was disturbed [...] her hearing was greatly impaired; her memory also; and her speech was unintelligible. [...] She would [...] then remain [...] in some gloomy aberration of mind. » (G.E – chap. 16, p. 122). De même, Miss Havisham et Mrs Clennam entretiennent un état de songe permanent, et sont qualifiées par Harry Stone de « Sleeping Uglies » (par opposition à la célèbre « Sleeping Beauty »), « [...] véritable

¹ Robert NEWSOM, *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel of Tradition*, New York : Columbia University Press, 1977, p. 1.

² Christopher HERBERT, « *The Occult in Bleak House* » in Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 136.

denizens of fairyland, tormented beings imprisoned by baleful spells »¹ ; figées, cloîtrées, immobilisées par l'animosité et le ressentiment. Toutes deux se sont claustrées, (en)terrées dans des prisons psychologiques et qui contrastent avec celles, tangibles, que l'on retrouve dans chaque roman respectif – Newgate Prison dans *Great Expectations*, the Marshalsea debtors' Prison dans *Little Dorrit*. Satis House s'élève donc en monument funéraire dont l'hôte cadavérique règne sur un empire spectral ; et en comparant l'endroit à une chambre funéraire, Pip ne s'y trompe pas : « [...] in the funeral room, with that figure of the grave fallen back in the chair [...] » (G.E – chap. 29, p. 239). Pour Annie Ramel Miss Havisham est « l'objet œdipien du désir de Pip »², une mère qu'il sort du tombeau. D'ailleurs, lorsqu'il s'introduit dans la « sépulture » de Miss Havisham cette dernière lui confesse ne pas avoir vu le jour depuis des années, elle lui rappelle alors une vieille accointance : « [...] a skeleton in the ashes of a rich dress, that had been dug out of a vault [...] » (G.E – chap. 8, p. 58). Cette mère qu'il va chercher au plus profond et qu'il déterre devant nos yeux s'abîme avec le temps, se dissipe, et ce malgré une temporalité qui a été figée : « Without this arrest of everything, this standing still of all the pale decayed objects, not even the withered bridal dress on the collapsed form could have looked so like grave-clothes, or the long veil so like a shroud. » (p. 60) ; il n'en reste plus qu'une forme vaguement animée : « So she sat, corpse-like [...] » (*Ibid.*). L'atmosphère si particulière de sa chambre, les objets anciens et la pénombre, le tout fait penser à un sarcophage duquel Pip extirpe Miss Havisham, momifiée : « [...] the frillings and trimmings of her bridal dress, looking like earthy paper. I knew nothing then, of the discoveries that are occasionally made of bodies buried in ancient times [...] » (*Ibid.*). Pip se pose alors en archéologue découvrant un lieu chargé d'histoire, véritable mausolée dédié au mariage raté de ce qui fut une jeune femme avant de devenir squelette (« I saw that the dress had been put upon the rounded figure of a young woman, and that [...] it now hung loose », p. 58) : « [...] her veil was but half arranged, her watch and chain were not put on, and some lace of her bosom lay with those trinkets, and with her handkerchief, and gloves, and some flowers, and a prayer-book » (p. 57). Tout s'effrite à l'intérieur de cette chambre-tombe et les insectes qui y grouillent rappellent le côté souterrain

¹ Harry STONE, *Dickens and the Invisible World – Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making* (1979), London : The Macmillan Press LTD, 1980, p. 40-1.

² Annie RAMEL, *Great Expectation, le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000, p. 34.

de l'endroit pourtant érigé par-dessus terre. Fantomatique, elle s'égaré dans un interstice confus, condamnée à l'errance : « "Is she dead, Joe?" [...] "Why you see, old chap," said Joe, [...] "I wouldn't go so far as to say that [...] but [...] she ain't living." » (G.E – chap. 57, p. 465). Miss Havisham semble avoir été enterrée vivante, puis laissée pour morte.

Or, les morts dickensiens n'étant pas toujours voués à reposer en paix, les différents narrateurs les déterrent régulièrement : « [...] Mr Weevle has been down and up, and down and up (with a cheap tight velvet skull-cap on his head, making his whiskers look out of all proportion), oftener than before. » (B.H – chap. 32, p. 506). Mr Weevle donne donc l'impression qu'il a coutume de monter, en quelque sorte, à la surface terrestre ; lui qui descend pour mieux remonter, comme un revenant sortant de terre à ses heures, au lieu de monter et descendre. A la manière de Lady Dedlock, les revenants si divers soient-ils cherchent à se faire de la place dans le texte, avant de disparaître complètement. En effet, Lady Dedlock a tout d'une mère erratique : revenue d'entre les morts, en ce qui concerne Esther qui la croyait éteinte, elle disparaît à nouveau par la suite. De son vivant elle n'a d'ailleurs trouvé aucun confort parmi ses semblables, comme déjà aux prises des trépassés dont elle a les codes : « She gave me her hand; and its deadly coldness [...] deepened the fascination that overpowered me. [...] I looked at her; but I could not see her, I could not hear her [...] » (B.H – chap. 36, p. 578-9). Esther n'a elle-même rien à envier à l'évanescence de sa mère, elle dont, selon Carolyn Dever, la présence renvoie à une absence : « From birth, Esther has been the unwitting participant in a fiction in which she played the role of a corpse, a dead baby [...] »¹. Esther est morte avant d'avoir même vu le jour : « [...] the godmother of my childhood, discovering signs of life in me when I had been laid aside as dead [...] » (B.H – chap. 36, p. 583). Esther est vaporeuse, depuis le jour de sa naissance qui la laisse flotter entre vie et limbes ; laissée pour morte par sa mère, et pourtant bien vivante pour sa marraine qui réalise alors qu'il va lui falloir la recueillir et le fait par devoir. C. Dever renvoie Esther à la poupée qu'elle a enterrée dans le jardin lorsqu'elle était enfant et s'apprêtait à prendre un nouveau départ ; « In this the first of many burial-sequences in the text, the act of burial is symbolic and ineffective. »²

¹ Carolyn DEVER, *Death and the Mother from Dickens to Freud – Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*, Cambridge University Press, 1998, p. 85.

² *Ibid.*, p. 90.

L'objet est enterré sans grande cérémonie, presque sans conviction, car c'est autre chose qui se joue ; au delà de la poupée c'est une partie d'elle-même que sa jeune propriétaire met en terre : « [...] I had wrapped the dear doll in her own shawl, and quietly laid her – I am half ashamed to tell it – in the garden-earth, under the tree that shaded my old window. » (B.H – chap. 3, p. 36). La manœuvre est, en effet, inefficace car si Esther enterre ici une partie de ce qu'elle est ce n'est que pour mieux renaître plus tard : « [...] when I awoke [...] I was back in the world [...] » (B.H – chap. 36, p. 584). La narration de sa biographie est alors une façon habile de conjurer cette mort fictive, tout en lui permettant de s'inscrire parmi les vivants.

Esther Summerson n'est pas la seule narratrice fantôme, elle partage le texte avec l'archétype de la figure gothique dont la voix hante le récit. Christopher Herbert propose de contraster le caractère malgré tout tangible et à l'identité définie du personnage d'Esther avec un narrateur omniscient ténu : « [...] how can the omniscient narrator strike us if not as a kind of ghost, an occult disembodied voice haunting the story, hovering mysteriously overheard at some indeterminate vantage point [...] ? »¹. La fiction en est rendue étrange, et ses narrateurs mystérieux. Philip Pirrip et Dickens lui-même deviennent, en rédigeant respectivement les histoires de Pip et David Copperfield, des écrivains fantômes retranchés derrière la plume d'un « autre » ; « Mais si Copperfield est le *ghost* de Dickens, Dickens est aussi le nègre, le *ghostwriter* du personnage dont il écrit « l'autobiographie » [...] »². Les personnages acquièrent eux aussi cette écriture spectrale : « [...] his handwriting of yesterday was like a ghost [...] » (D.C – chap. 38, p. 564). Ils peuvent alors, comme tout narrateur omniscient, jouir du don d'ubiquité. Ainsi Miss Mowcher affirme se volatiliser à souhait pour réapparaître selon son gré : « [...] I'm everywhere. I'm here and there, [...] like the conjuror's half-crown in the lady's handkercher. » (D.C – chap. 22, p. 335). A l'inverse, l'inspecteur Bucket s'essaie à l'art de faire disparaître, avec un franc succès : « In a few instances, Mr Bucket coming behind some under-sized young man [...], almost without glancing at him touches him with his stick; upon which the young man, looking round, instantly evaporates. » (B.H – chap. 22, p. 357-8). Mrs Bagnet, ayant tout autant recours à la baguette magique, en fait

¹ Christopher HERBERT, « *The Occult in Bleak House* » in Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 123.

² Laurent BURY, « *Ghost writing : fantômes et esprits dans David Copperfield* » in Sara THORNTON (ed.), *Lecture d'une oeuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 92.

usage pour attirer « comme par magie » l'attention d'autrui : « The old girl's umbrella is of a flabby habit of the waist [...]. She never puts it up [...] but generally uses the instrument as a wand with which [...] to arrest the attention of tradesmen [...] » (B.H – chap. 34, p. 539). De tels pouvoirs « extra-ordinaires » occasionnent une gêne parmi les personnages restés à la porte de ces forces occultes et instaurent, selon C. Herbert, un climat de terreur ; « Jo the crossing sweeper suffers from a superstitious terror of his nemesis Inspector Bucket, who seems to him uncannily to be like a supernatural being »¹. Jo, terré comme un animal apeuré, refuse jusqu'à prononcer le nom de l'inspecteur qui le terrifie tant (« I dustn't name him ») et en perd toute notion de rationalité :

« 'But I want [...] to know. You may trust me. No one else shall hear.' 'Ah, but I don't know,' replies Jo, shaking his head fearfully, 'as he *don't* hear.' 'Why, he is not in this place.' 'Oh, ain't he though? Says Jo. 'He's in all manner of places, all at wunst.' Allan looks at him in perplexity, but discovers some real meaning and good faith at the bottom of this bewildering reply. » (B.H – chap. 46, p. 717)

Pour C. Herbert, l'horreur occulte va crescendo : depuis la dissolution de Nemo, version réaliste de l'évaporation qui forme des résidus à travers lesquels on retrouve le personnage tout au long du roman (son écriture sur les pages de lois, d'anciennes lettres), jusqu'à l'épisode macabre, mais comique, de la combustion spontanée de Krook – « an eruption of horrific black magic that might have come from a gothic fantasy »². La scène est donc entourée d'un halo de mystère : « There is very little fire left in the grate, but there is a smouldering suffocating vapour in the room, and a dark greasy coating on the walls and ceiling. » (B.H – chap. 32, p. 517) ; la raison de la mort de Krook n'étant révélée que plus loin, elle reste énigmatique : « And the burning smell is there – and the soot is there, and the oil is there, and he is not there! » (*Ibid.*). Le narrateur avance alors l'idée d'une possible combustion, tout en nous laissant dans le vague : « Here is a small burnt patch of flooring; here is the tinder from a little bundle of burnt paper, but not so light as usual, seeming to be steeped in something » (*Ibid.*). Est-ce de la cendre de bois, du charbon ? Le lecteur a à peine le temps de se poser la question que, soudain, la réponse tombe : « O Horror, he IS here! »

¹ *Op. Cit.*, p. 124.

² *Ibid.*

(*Ibid.*). L'absence présumée du propriétaire des lieux se transforme brutalement en une présence trop prégnante. S'en suit une panique qui pousse les personnages alentour à fuir le tas de cendres qui n'est autre que les restes de Krook. Face à tant d'éсотérisme la morale cherche à reprendre le dessus ; le procédé de combustion spontanée restant difficilement élucidable, il se doit d'être justifiable : « [He] has died the death of all Lord Chancellors in all Courts, and of all authorities in all places under all names soever, where false pretences are made, and where injustice is done. » (p. 519). Si la disparition de Krook reste obscure et énigmatique, les raisons de sa mort sont, au contraire, parfaitement claires :

« Call the death by any name Your Highness will, attribute it to whom you will, or say it might have been prevented how you will, it is the same death eternally – inborn, inbred, engendered in the corrupted humours of the vicious body itself, and that only – Spontaneous Combustion, and none other of all the deaths that can be died. »

(B.H – chap. 32, p. 519)

Cette combustion spontanée trouve donc malgré tout une raison logique dans le fait qu'elle parte de l'intérieur (« inborn, inbred »), mais aussi dans le fait que Krook lui-même ait aidé à la manœuvre en arrosant régulièrement cette étincelle interne, et qui ne demandait qu'à flamber, d'une bonne rasade d'alcool – il était « cuit », condamné depuis le départ.

Miss Havisham finira par prendre feu elle aussi, littéralement « rôtie » : « [...] I saw a great flaming light spring up. In the same moment, I saw her running at me, shrieking, with a whirl of fire blazing all about her [...] » (G.E – chap. 49, p. 402). Elle finira sur la table : « [...] her bed was carried into that room and laid upon the great table [...] » (*Ibid.*), prête à être servie en guise de festin macabre, et vérifiant ainsi sa prédiction : « Now you all know where to take your stations when you come to feast upon me. And now go! » (G.E – chap. 11, p. 88). Instigatrice d'une certaine forme de cannibalisme, elle juge Pip afin de s'assurer que le jeune homme s'emplit abondamment de sentiments pour Estella : « "Do you find her much changed, Pip?" asked Miss Havisham, with her greedy look [...] » (G.E – chap. 29, p. 235), exactement comme la sorcière du conte *Hansel et Gretel* tâte les enfants pour connaître leur corpulence en vue de les dévorer. Elle lui demande frénétiquement d'aimer Estella, comme la sorcière demande à Hansel de manger pour devenir

bien gras ; la jeune fille a d'ailleurs autant de soucis à se faire que son compagnon d'infortune : « She was even more dreadfully found of Estella [...] for there was something positively dreadful in the energy of her looks and embraces [...] as though she were devouring the beautiful creature she had reared. » (G.E – chap. 38, p. 302). Pip et Estella auront la vie sauve, en revanche Miss Havisham, et la sorcière du conte de Grimm, finiront toutes deux brûlées : l'une tombant dans la cheminée, l'autre dans le four.

A défaut de vigilance, Pip ouvre les portes au cannibalisme et devient objet de convoitise. Dès l'incipit il se retrouve confronté à l'ogre qu'est Magwitch et craint alors de finir dévoré par cet homme à l'appétit dénaturé : « "You young dog," said the man, licking his lips, "what fat cheeks you ha' got." » (G.E – chap. 1, p. 4) ; l'homme se joue de la peur du garçonnet et le provoque plus ouvertement : « "Darn Me if I couldn't eat' em," said the man, with a threatening shake of his head [...] » (*Ibid.*), la menace aurait paru moins effrayante s'il n'avait pas été réellement affamé. Les mésaventures de Pip ne sauraient s'arrêter là. Le voilà donc comparé à un cochonnet quelques chapitres plus loin : « "[...] If you'd been born a Squeaker – " "He was, if ever a child was," said my sister, most emphatically. [...] "Well, but I mean a four-footed Squeaker," said Mr. Pumblechook. "[...] the butcher would have come up to you [...]" » (G.E – chap. 4, p. 27). Mr. Pumblechook poussera la comparaison jusqu'à aller déposer le pauvre garçon devant le feu, prêt à rôtir : « [...] putting me before the fire as if I was going to be cooked [...] » (G.E – chap. 12, p. 97). Nombreux sont les personnages-proies dont le corps attise la gourmandise, soit que leurs cheveux aient l'apparence du pain d'épices (« as if it were made of gingerbread », D.C – chap. 23, p. 358) ou que leurs jambes rappellent la charcuterie (« like German sausages, or roly-poly puddings », D.C – chap. 7, p. 102). Les enfants Micawber finiront même en saumure : « [...] the children were done up, like preserved meats [...] » (D.C – chap. 57, p. 809). Le jeune Traddles dont les membres sont si appétissants, n'étant pas voué à être conservé, sert bien souvent d'encas à l'ogre qu'est Mr Creakle et qui mord par objet interposé. En effet, sa canne affûtée permet au directeur d'aller pincer la chair fraîche de ses écoliers, ce à quoi il s'adonne avec un plaisir non dissimulé : « I should think there never can have been a man who enjoyed his profession more than Mr Creakle did. He had a delight in cutting at the boys, which was like the satisfaction of a craving appetite. » (D.C – chap. 7, p. 100). David Copperfield le soupçonne alors d'avoir un

faible pour les garçonnetts bien dodus. Mr Creakle et sa canne forment un duo redoutable dont l'appétence pour la chair humaine se réalise au détriment des petits pensionnaires dont David fait partie :

« He then showed me the cane, and asked me what I thought of *that*, for a tooth? Was it a sharp tooth, hey? Was it a double tooth, hey? Had it a deep prong, hey? Did it bite, hey? Did it bite? At every question he gave me a fleshly cut [...] »
(D.C –chap. 7, p. 100)

Ce châtiment corporel lui est infligé en réponse à la morsure qu'il a lui-même fait subir à Mr Murdstone, ce qui lui vaudra d'être exilé dans cet internat dont l'éducation semble être des plus corrosives. Toutes ces morsures laissent à penser que l'humain est assimilable à une denrée alimentaire. Peggotty dont les rondeurs sont une invitation au cannibalisme induit le petit David en erreur dès le départ, le laissant croire qu'elle pourrait être comestible : « [...] cheeks and arms so hard and red that I wondered the birds didn't peck her in preference to apples » (D.C – chap. 2, p. 24) ; et lorsqu'elle devient le centre d'intérêt de Barkis, il s' imagine que c'est l'estomac de ce dernier qui est jeu : « 'No sweethearts, I b'lieve?' 'Sweetmeats did you say, Mr Barkis?' [...] » (D.C – chap. 5, p. 75).

Le réel danger viendra d'Uriah Heep, dont la chair visqueuse n'est que peu ragoûtante mais qui n'hésite pas à aller vider le corps des autres de leur substance. A mi-chemin entre la figure de l'ogre et celle du vampire, les Heep sont des prédateurs aussi redoutables que rusés. En effet David, à l'heure du thé chez les Heep, ne sait pas s'arrêter dans ses confidences et se fait littéralement « mettre à table ». Uriah joue de son humilité abusive face à David, mais « c'est pour mieux te manger, mon enfant ». Alors qu'il est l'invité à la table des Heep, c'est bien David qui va les nourrir des informations qu'il détient. Uriah Heep incarne alors la figure vampirique qui aspire tout ce que David peut contenir. « Buveur de sang et de sens »¹, ce parasite dévore de même le capital de Mr Wickfield, comme le remarque E. Baneth-Nouailhetas. Il se fait humble au possible et s'abaisse d'autant plus, mais ceci pour mieux dépouiller les Wickfield : « [...] Mr Wickfield's room, which was the shadow of its former self – having been divested of a variety of conveniences, for

¹ Emilienne BANETH-NOUAILHETAS, « le régime du récit dans David Copperfield » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 19.

the accommodation of the new partner [...] » (D.C – chap. 39, p. 576) ; le nouveau partenaire étant bien sur Uriah Heep lui-même. Parallèlement sa mère joue elle aussi à la perfection son rôle de prédatrice, et tricote une étrange chose qui s'apparente à un filet, pour mieux avoir la mainmise sur une potentielle proie : « [...] it looked like a net; and as she worked away with those chopsticks of knitting-needles, she showed in the firelight like an ill-looking enchantress [...] » (p. 577). Leur voracité est responsable de la perte des personnages qui les entourent, et résulte d'une denrée dont on les a gavés : l'humilité, et qui aboutit, selon E. Baneth-Nouailhetas, au développement d'un appétit pervers et nuisible. Personnage au sang froid, Mr Vholes reste l'un des plus grands mangeurs d'hommes de l'œuvre : « [...] Make man-eating unlawful, and you starve the Vholeses! » (B.H – chap. 39, p. 623). Comme Miss Havisham il aime à se nourrir du désespoir d'autrui, et, au-delà de ça, de ses clients dans leur entier : « [...] as if he were making a lingering meal of him with his eyes as well as with his professional appetite. » (p. 624). Lui qui aspire ses clients jusqu'à ce que mort s'en suive s'approche de très près de la figure du vampire sans âge (« they don't know what his age is coming to », p. 622), immuable (« never winking his hungry eyes », p. 628). Miss Havisham quant à elle refuse tout contact direct avec quelque rayon lumineux que ce soit : « No glimpse daylight was to be seen in [the dressing-room] » (G.E – chap. 8, p. 57) ; à tel point que Pip se convainc qu'elle deviendrait poussière si elle se retrouvait en plein jour : « [...] as if the admission of natural light of day would have struck her to dust. » (p. 60). Les vampires sont pléthore et nichent dans les anfractuosités d'un texte dont ils sortent à la nuit tombée :

« Many of them are not early risers at the brightest of times, being birds of night who roost when the sun is high, and are wide awake and keen for prey when the stars shine out. Behind dingy blind and curtain, in upper story and garret, skulking more or less under false names, false hair, false titles, false jewellery, and false history [...] »
(B.H – chap. 26, p. 417)

La Cour de la Chancellerie, véritable repère de vampires si divers soient-ils, est réputée pour ses intentions peu louables envers ceux qui osent s'y aventurer : « Draw peace out of them. Sense out of them. Good looks out of them. Good qualities out of them. » ; ses hommes de main ne pourraient d'ailleurs renier leurs qualités

communes avec les buveurs de sang : « Cold and glittering devils! » (B.H – chap. 35, p. 566).

En ayant recours au cannibalisme Dickens réduit la marge, le nombre de personnages allant décroissant dû au fait qu'ils s'annihilent désormais entre eux. Christopher Herbert voit en ce recours au surnaturel une métaphore récurrente de l'étrangeté alliée à la nouveauté radicale offerte par le dix-neuvième siècle : « [...] ghost fiction strikes a chord of reality by exposing a feeling of latent panic unexpectedly running beneath the surface of the nineteenth-century world [...] »¹.

Résolument ancrée dans l'actualité victorienne, l'œuvre dickensienne est néanmoins empreinte de fantaisie hyperbolique ; ce qui, selon Christopher Herbert, a pour effet de nuancer le familier : « [...] a "predominantly topical" work [...] that veers so sharply away from normal realism as often [...] to induce in the reader a kind of aesthetic vertigo. »²

Vertiges esthétiques

L'environnement social des personnages est le théâtre de forces occultes que Dickens met en avant de façons variées, et c'est ainsi qu'au sein de *Bleak House* malpropreté et épidémies revêtent un aspect fantomatique. Sur fond de réforme sanitaire, les problèmes de santé et d'hygiène de l'époque prennent, chez Dickens, une part active au surnaturel de l'œuvre. La fièvre typhoïde est une réalité dont les causes sont présentées par le texte de façon rationnelle : « [...] miserable little gardens before the doors, growing nothing but stagnant pools. » (B.H – chap. 8, p. 129) ; cela dit, la rationalité est vite rattrapée par le fantastique. Le typhus – qui puise son origine dans l'eau stagnante tel qu'il convient – se mue alors en fièvre vengeresse et qui se choisit pour hôte Tom-All-Along's : « On the banks of the stagnant channel of mud which is the main street of Tom-All-Along's [...] » (B.H – chap. 46, p. 711). Dans ce chaos quasi-diabolique le typhus est un mal concret, devenu monstrueux : « [...] an avenging ghost at many a sick-bedside [...] » (B.H – chap. 11, p. 180). La fièvre se répand : « As, on the ruined human wretch, vermin

¹ Christopher HERBERT, « *The Occult in Bleak House* » in Harold BLOOM (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publishers, 1987, p. 130.

² *Ibid.*, p. 121.

parasites appear [...] fetching and carrying fever [...] » (B.H – chap. 16, p. 256), mettant en avant le côté non-intentionnel des contacts entre les personnages : « There is not a drop of Tom's corrupted blood but propagates infection and contagion somewhere [...] and his Grace shall not be able to say Nay to the infamous alliance. » (B.H – chap. 46, p. 710). En effet, n'évoluant pas entre eux grâce à des relations saines, les personnages se retrouvent la proie de diverses maladies contagieuses, ce que démontre J. Hillis Miller : « If people are not related morally, they will be related amorally in a vast destructive process. The dominating symbol of this [...] is disease [...] »¹. La corruption des relations entre les personnages favorise l'épidémie, tout comme l'air malsain du quartier de Tom-All-Alone's se charge de le mener à sa perte : « [...] Tom goes to perdition head foremost [...] the winds are his messengers, and they serve him in these hours of darkness. » (*Ibid.*). Les réformes avortées ne parvenant pas à éradiquer ce problème sanitaire (« Much mighty speech-making there has been, both in and out of Parliament, concerning Tom, and much wrathful disputation how Tom shall be got right. », *Ibid.*), il peut alors être présenté comme pernicious. Diabolisée de la sorte, la question sanitaire renvoie tout autant à l'insalubrité persistante qu'aux lenteurs des diverses institutions dont les procédures n'aboutissent pas (« reclaimed according to somebody's theory but nobody's practice », *Ibid.*), le chaos régnant dans Tom-All-Alone's étant bien souvent étroitement lié à celui de la Cour de la Chancellerie – « Each of these scenes of chaotic disorder is conceived as blackly magical, and monstrous phantasms emanate from each »², écrit C. Herbert. Abandonné à son sort, le bidonville finira par prendre sa revanche :

« There is not an atom of Tom's slime, not a cubic inch of any pestilential gas in which he lives, not one obscenity or degradation about him, not an ignorance, not a wickedness, not a brutality of his committing, but shall work its retribution, through every order of society, up to the proudest of the proud, and to the highest of the high. Verily, what with tainting, plundering, and spoiling, Tom has his revenge. »
(B.H – chap. 46, p. 710)

Tous sont concernés, depuis Jo le petit balayeur de rues en passant par Esther Summerson et jusqu'à Lady Dedlock, la transmission se

¹ J. HILLIS MILLER, « Bleak House and the Moral Life » in A.E DYSON (ed.), *Dickens' Bleak House – A Casebook* (1969), Nashville : Aurora Publishers Inc., 1970, p. 176.

² Christopher HERBERT, *Op. Cit.*, p. 125.

fait par contagion (« poisoned air », B.H – chap. 11, p. 180). L'objet se pose alors en vecteur microbien dont Lady Dedlock se méfie à juste titre en évitant tout contact physique direct : « She drops a piece of money in his hand, without touching it, and shuddering as their hands approach. » (B.H – chap. 16, p. 264), tandis que Jo, qui reçoit la pièce, n'hésite pas à la porter à sa bouche : « [...] to give it a one-sided bite at the edge, as a test of its quality. » (*Ibid.*). Lady Dedlock a beau se prémunir de l'infection (« passionately telling him to keep away from her, for he is loathsome to her », p. 262), le mal est fait, non-imputable à Jo : « [...] deadly stains contaminating her dress » (*Ibid.*). En effet, Tom-All-Along's tout entier est synonyme de contagion – « so, these ruined shelters have bred a crowd of foul existence », (p. 256) – dont les causes sont bien connues du grand public, comme le relèvent John Butt et Kathleen Tillotson : « [...] the main conditions which constitute the unhealthiness of towns are definite, palpable, removable evils [...] »¹. Cela étant, et en l'absence d'améliorations, les causes tangibles du typhus s'estompent et laissent place à la fièvre fantôme et à l'« horreur romantique » dont parle C. Herbert, « invisibly spreading itself throughout the entire kingdom »².

Les enfants dickensiens, tous héritiers de la Warren Blacking Factory, sont instruments d'une critique sociale. Si l'orphelin est figure courante à l'époque victorienne, Dickens n'hésite pas à le rendre trouble : à la fois transparent (« From the sole of thy foot to the crown of thy head, there is nothing interesting about thee. », B.H – chap. 47, p. 724), et obscurci par des origines douteuses (« I've no more notion where I was born [...] », G.E – chap. 42, p. 346). Jo est emblématique des orphelins de l'époque livrés à leur propre sort – « He knows that it's hard to keep the mud off the crossing in dirty weather, and harder still to live by doing it. Nobody taught him, even that much; he found it out. » (*Ibid.*) – beaucoup ont alors recours au vol, gage de survie, comme ce fut le cas pour Magwitch : « I first became aware of myself, down in Essex, a thieving turnips for my living. » (G.E – chap. 42, p. 346). Ne pouvant compter sur la miséricorde d'autrui, l'enfant des rues voit son destin se jouer en prison : « 'May be said to live in jails, this boy.' » (*Ibid.*) ; l'orphelinat apparaissant comme une alternative à peine plus réjouissante : « It cannot be expected that this system of farming would produce any

¹ John BUTT et Kathleen TILLOTSON, « *The Topicality of Bleak House (1957)* » in A.E DYSON (ed.), *Dickens' Bleak House – A Casebook* (1969), Nashville : Aurora Publishers Inc., 1970, p. 118.

² Christopher HERBERT, *Op. Cit.*

very extraordinary or luxuriant crop. » (O.T – chap. 2, p. 7). Dans un cas comme dans l'autre les orphelins deviennent objets d'un système qui, ne sachant les intégrer, les traite comme rebuts ; ils en deviennent de simples données, mesurés, quantifiés, classés. Magwitch, dont les mœurs sont bien moins dues à son faciès qu'à la faim qui le tiraille, se pose alors en victime de la phrénologie : « [...] they measured my head, [...] they had better a measured my stomach [...] » (G.E – chap. 42, p. 346). Ceux pour lesquels l'estomac est pris en compte ne sont guère mieux lotis et se voient ouverts tel de vulgaires poupées de chiffon : « [...] opened the body, and found nothing inside (which was very probable indeed [...]) » (O.T – chap. 2, p. 7). Mi-homme mi-objets, ces orphelins forment un lot que se partagent les institutions forcées de prendre en compte ceux que les citoyens considèrent quantité négligeable :

« Jo is brought in. He is not one of Mrs Pardiggle's Tuckahoopo Indians; he is not one of Mrs Jellyby's lambs, being wholly unconnected with Borrioboola-Gha; he is not softened by distance and unfamiliarity; he is not a genuine foreign-grown savage; he is the ordinary home-made article. Dirty, ugly, disagreeable to all senses, in body a common creature of the common streets [...] Homely filth begrimes him, homely parasites devour him, homely sores are in him, homely rags are on him [...]. Stand forth, Jo, in uncompromising colours! »
(B.H – chap. 47, p. 724)

La philanthropie a ses limites, car l'amour du prochain qu'elle occasionne implique chez Dickens que le prochain soit lointain, au détriment du voisin. Les premières victimes s'en trouvent être les enfants que les mères philanthropes délaissent au profit de « sauvages adoucis par la distance ». Les uns et les autres sont forcés de participer à l'œuvre caritative maternelle, l'aînée des Jellyby rédige les lettres destinées à l'Afrique que sa mère lui dicte, tandis que les petits Pardiggle y contribuent financièrement : « [...] Egbert, one-and-six, being the entire allowance of nine weeks ; Oswald, one-and-a-penny-halfpenny, being the same ; the rest, according to their little means. » (B.H – chap. 8, p. 125) ; tous se muent en véritables monstres lorsque sont mentionnés les responsables indirects de leur misère actuelle que ce soit les indiens Tuckahoopoo ou la tribu Borrioboola-Gha. En une fraction de seconde ils en deviennent méconnaissables, Caddy Jellyby se révolte inopinément contre l'Afrique toute entière alors qu'Egbert Pardiggle en devient bestial de colère (« he gave me such a savage frown », *Ibid.*) : « We had never

seen such dissatisfied children. It was not merely that they were weazen and shrivelled – though they were certainly that too – but they looked absolutely ferocious with discontent. » (*Ibid.*). Au sein des maisonnées Jellyby et Pardiggle, enfants comme objets sont livrés à eux-mêmes : personne n'a pris la peine de nommer les premiers (« Peepy (so self-named) was the unfortunate child who had fallen down-stairs », B.H – chap. 4, p. 54) ou de s'assurer que les seconds restaient bien à leur place (« unmindful of her home », B.H – chap. 6, p. 83) ; et de ce désordre naît l'autarcie des objets qui, comme les enfants, semblent comme par magie se débrouiller seuls. C'est ainsi que les bouilloires disparaissent, que les denrées sont avalées par le seau à charbon et que le tire-bouchon, peu conciliant, rudoie la cuisinière : « 'What a strange house!' » (B.H – chap. 4, p. 58).

Autre lieu, même désorganisation, la Cour de la Chancellerie s'inscrit en pure perte. « Jarndyce and Jarndyce » se consume en frais de génération en génération sans qu'aucun héritier ne puisse y voir clair, le fond de l'affaire a fini par disparaître ne laissant apparaître que les coûts engendrés: « It's about a Will, and the trusts under a Will – or it was, once. It's about nothing but Costs, now. » (B.H – chap. 8, p. 118). Démoniaque, la Cour de la Chancellerie entraîne dans son tourbillon chaque nouveau plaignant ; ses affaires fantômes, plaidées par des avocats à l'avidité sans mesure, semblent invraisemblables tant à cause des longueurs qu'elles s'octroient que de l'incompréhension qui s'en dégage. Allant au-delà de l'entendement, la corruption et les lenteurs de cette institution lui valent d'être dépeinte avec une touche d'irréel. On accède alors à un monde imaginaire où des vampires en habits de justice flottent dans un nuage dense mêlé de brouillard et de papiers face à un parterre de plaideurs, littéralement perdus. Les papiers volètent, ensorcelés et indomptables :

« [...] everybody must have copies, over and over again, of everything that has accumulated about it in the way of cartloads of papers [...]; and must go down the middle and up again, through such an infernal country-dance of costs and fees and nonsense and corruption, as was never dreamed of in the wildest visions of a Witch's Sabbath. »

(B.H – chap. 8, p. 118)

L'effroyable attraction suscitée par cet endroit éveille les mystères plus que les soupçons, malgré la mise en garde de l'incipit : « 'Suffer any wrong that can be done you, rather than come here!' » (B.H –

chap. 1, p. 15). Richard Carstone y revient donc sans cesse, sans plus pouvoir faire autrement, malgré la torture et les déceptions. Miss Flite se retrouve prise au piège elle aussi, et attend son jugement comme la délivrance d'un sortilège : « Until the Day of Judgment. I mean *the* judgment that will dissolve the spell upon me of the Mace and Seal. » (B.H – chap. 35, p. 568) ; et tout à coup le jugement dernier semble être orchestré par la Cour de la Chancellerie et non plus par l'Eglise. Tant de pouvoirs réunis en une seule instance mettent en danger les personnages qui gravitent autour en attendant une vérité, des réparations, ou tout simplement une conclusion, qui n'en sortiront jamais. Ceux qui ne nourrissent aucun intérêt particulier pour la Cour de la Chancellerie s'en trouvent piégés malgré eux sans pouvoir rompre le charme : « Scores of persons have deliriously found themselves made parties in Jarndyce and Jarndyce, without knowing how or why [...] » (B.H – chap. 1, p. 16) ; certains naissent avec ce qui s'apparente à une forme de malédiction : « [...] whole families have inherited legendary hatreds with the suit. » (*Ibid.*). Pris dans l'engrenage, ils se font aspirer jusqu'au dernier souffle, vider jusqu'à la dernière goutte. C. Herbert parle d'ailleurs de « magical vampirism » et explique la venue de l'occulte dans cette étude sociale du fait de l'incompréhension provoquée par une institution telle la Cour de la Chancellerie, « [which] seems to function with a menacing, all-pervading life of [its] own. »¹.

Le réalisme de la critique se mêle à la vision romantique qu'a Dickens, il transcende ainsi les questions de l'époque en leur donnant l'impulsion du merveilleux et de la fantaisie. Les faits rejoignent la fiction, sublimant le réel – « [e]verything he wrote filtered through that fanciful vision »², écrit Harry Stone. Le traitement subtil de l'occulte dans le récit permet à l'auteur de faire allégeance à cette vision dont parle H. Stone, sans dénaturer le réalisme de sa narration.

¹ *Op. Cit.*, p. 128-9.

² Harry STONE, *Dickens and the Invisible World – Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making* (1979), London : The Macmillan Press LTD, 1980, p. 70.

CHAPITRE 3 : VIDE

I Stérilité

Prise dans l'engrenage d'une consommation à outrance, la relation à l'objet s'appauvrit. Devenu un bien de consommation standardisé, l'objet se doit d'avoir une valeur d'usage sans quoi il est voué à expiration : une fois consommé, l'objet disparaît. Le « bel objet » mis en avant par Jean Baudrillard n'est plus. Pour contrer le règne de l'utilitarisme à tout prix, Dickens réintroduit le superfétatoire et l'inutile, et redonne une fonction à ses objets, en glorifiant leur inutilité par le biais de la contemplation, de l'abstrait et du grotesque, s'appropriant la banalité, le déchet et la ruine. Mais le fait est que les objets superflus n'ont qu'un temps, l'excès n'est pas gratuit. Les personnages perdent alors peu à peu leur « complément d'objet » qui, ne subissant plus l'action d'un sujet actif, s'efface.

Du capitalisme froid

Produits en masse, les objets offrent un passage aisé d'un bien à l'autre dans une succession rapide que Jaques Lacan nommera « chaîne du désir », chacun n'étant qu'un substitut de l'objet originel perdu : « l'objet se présente d'abord dans une quête de l'objet perdu. »¹ Le remplacement est vain. Le désir est alors porté sur une consécution d'objets et la quête se répète inévitablement, car, comme l'écrit John P. McGowan, l'objet originel se révèle irremplaçable : « This movement of desire is precipitated by our continual reinterpretation of our desires; only this ability to revise our desires moves us from one object to another. »²

Si le capitalisme offre le luxe du choix, il n'est qu'illusion. Il encourage le non-partage et en cela même met en avant la stérilité d'un système borné et au sein duquel la marchandise ne circule pas. Mercenaires avérés, les Murdstone veillent sur leurs biens tel un trésor emprisonné que David Copperfield ne serait pas même autorisé à contempler : « [...] shut up like a bite [...] » (D.C – chap. 4, p. 59).

¹ Jaques LACAN, *Le séminaire (Livre IV) – la relation d'objet* (1956-7), Paris : Seuil, 1994, p. 26.

² John P. MCGOWAN, « David Copperfield: *The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 155.

Chacun ses objets. Le prêt est malvenu. Le don pas même envisageable. Bien des personnages font, et défendent, un pré carré qui n'a pas vocation à s'étendre au partage ; l'excès ne profite donc pas à tous. Or, l'abondance n'est productive que si les biens sont répartis. L'afflux, qui aurait pu favoriser l'opulence, dessert sa visée et crée selon les termes de François Dagognet « une catégorie nouvelle – celle du jetable [...] »¹. Accaparé à défaut d'être partagé, l'objet porte l'éphémère à son paroxysme, « d'où la relégation après le premier usage »². Les choses, incluant le trio de « privilégiés » dont parle F. Dagognet (l'eau, la terre et l'air), ne sont pas en reste : tout est prétexte à la vente. Le discrédit dont elles sont les victimes est ainsi mis en lumière : « [...] les « êtres » que nous surévaluons [...] tombent vite au niveau des objets discrédités, puisqu'ils se commercialisent (l'eau se vend en bouteille, la terre en sac, l'air en villégiature). » Le dix-neuvième siècle prouve par là qu'il sait aussi manufacturer la substantialité des choses et bouleverser ainsi l'ordre établi, tandis que le chemin de fer achève de révolutionner le rapport au temps et permet d'acheminer les objets produits en surnombre à une allure industrielle. Mais, s'il a été reproché à l'œuvre dickensienne son rendement quasi-industriel, force est de constater que, prise dans sa globalité, elle porte la marque singulière de son auteur. En effet, si les personnages sont bien souvent transposables d'un roman à l'autre comme il a déjà été démontré, ce tout forme un ensemble unique à l'intérieur même duquel aucun roman n'est reproduit à l'identique ; l'objet-livre en revanche est, lui, bel et bien répété à l'infini et multiplié machinalement. La création se heurte à la fabrication, et l'œuvre (le récit) à l'objet « moulé » (le livre), calibré par l'usine. L'industrie brûle l'objet unique sur l'autel de la commercialisation, pour Walter Benjamin cela revient à avoir échangé « le feu contre des cendres »³. Le capitalisme finit d'achever cet objet sacrifié en valorisant ce qu'il représente, c'est-à-dire son montant : « [...] money should have value only because it represents objects; but it seemed more and more in capitalist society as though objects come to have value only because they represent money »⁴ écrit Grahame Smith. Certains personnages dickensiens sont donc naturellement pris dans l'engrenage, tel Pip, héros malgré lui et qui

¹ François DAGOGNET, *Les dieux sont dans la cuisine – philosophie des objets et objets de la philosophie*, Paris : Collection Les empêcheurs de penser en rond, 1996, p. 14.

² *Ibid.*

³ Walter BENJAMIN cité par François DAGOGNET, *Ibid.*, p. 15.

⁴ Grahame SMITH, *Dickens, Money, and Society*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1968, p. 68.

fait se muer le désir ontologique en quête de fortune, imageant ainsi parfaitement cette confusion de l'être et de l'avoir mise en avant par Anny Sadrin¹. La cupidité de Pip n'est pas flagrante au départ puisqu'elle prend racine dans un souhait, à l'apparence banale, qui est de faire évoluer l'enfant commun qu'il croit être au-delà d'une vulgarité supposée : « The felicitous idea occurred to me a morning or two later when I woke, that the best step I could take towards making myself uncommon was to get out of Bidley everything she knew. » (G.E – chap. 10, p. 73) ; un désir d'éducation aisément retrouvé chez d'autres héros classiques mais pour qui on préférera parler de « désir pur », ce désir lié à l'« être » et non l'« avoir », dont parle A. Sadrin². Or, le travers de Pip est de vouloir utiliser ce savoir à des fins lucratives, car, en choisissant délibérément de courir après la fortune, Pip va à rebours du héros traditionnel qui désire être et non avoir. Ainsi mis à l'index, Pip fait de l'argent une fin en soi et cherche à faire rimer émancipation avec opulence, se persuadant qu'une fois acquitté de sa tâche à la forge, de sa liberté viendra la richesse. Le cérémonial du contrat d'apprenti forgeron que Joe jette au feu marque un tournant incontestable pour Pip qui, d'une page à l'autre du récit, se gonfle d'une assurance nouvelle :

« No more low wet grounds, no more dykes and sluices, no more of these grazing cattle – though they seemed, in their dull manner, to wear a more respectful air now, and to face round, in order that they might stare as long as possible at the possessor of such great expectations – farewell, monotonous acquaintances of my childhood, henceforth I was for London and greatness: not for smith's work in general and for you! »

(G.E – chap. 19, p. 147)

De l'exaltation naît le snobisme. Grisant, son nouveau statut lui donne l'impression de peser plus lourd dans une société qui valorise à outrance ceux qui possèdent. En effet, le tailleur reprend de Pip les mesures qu'il a pourtant déjà – Pip serait-il grandi par sa fortune naissante au point d'avoir pris quelques centimètres aux yeux de celui qui s'apprête à confectionner le vêtement ? Face à tant de manières, Pip se prête au jeu amorcé par le tailleur avec délice et fierté :

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 13.

² *Ibid.*, p. 12-3 & 17.

« I selected the material for a suit [...], and re-entered the parlour to be measured. For although Mr. Trabb had my measures already, and had previously been quite contented with it, he said apologetically that it "wouldn't do under existing circumstances, sir – wouldn't do at all." »
 (G.E – chap. 19, p. 152)

L'argent fraîchement acquis lui confère un pouvoir nouveau, et Pip n'hésite pas à en jouer lorsqu'il remarque à juste titre que le simple fait de mentionner sa fortune fait inmanquablement se tourner tous les regards et converger l'attention générale vers sa petite personne – « as [his] sacred person passed. » (G.E – chap. 19, p. 153). Dès lors, Pip tire profit de nouvelles possibilités et bénéficie de traitement de faveur. Le temps où il se voyait offrir la plus mauvaise place à table pour y manger les morceaux délaissés par les autres convives est bel et bien révolu ; le revirement de situation est tel que Mr Pumblechook est un hôte méconnaissable : « Mr. Pumblechook helped me to the liver wing, and to the best slice of tongue (none of those out-of-the-way No Thoroughfares of Pork now) [...] » (p. 154). L'engouement de Pumblechook pour la fortune naissante du jeune homme conforte ce dernier dans l'idée que l'argent est roi.

En effet, l'argent est une priorité, ce vers quoi Pip tend dans son entier et qui passe avant tout le reste, sa motivation première. Il développe rapidement un plaisir à amasser et trouve satisfaction dans l'accumulation de petits trésors telle la papeterie (dont l'abondance le rassure – « For, there was something very comfortable in having plenty of stationery. » G.E – chap. 34, p. 275) ou encore les accessoires à l'heure du thé : « A teaboard, cups and saucers, plates, knives and forks (including carvers), spoons (various), salt-cellars, a meek little muffin [...] Moses in the bulrushes [...] a pale loaf [...] » (G.E – chap. 33, p. 268). Plus il y en a, mieux c'est. On est alors bien loin de son maigre bagage de départ – « I had scant luggage to take with me to London, for little of the little I possessed was adapted to my new station. » (G.E – chap. 19, p. 156) – son évolution étant quantifiable, à défaut d'être spirituelle. La société libérale au sein de laquelle il évolue donne à croire que c'est l'argent qui fait lien, ce qui est d'ailleurs valable dans toute l'œuvre dickensienne. Anny Sadrin relève justement qu'au sein de *Our Mutual Friends* le lien d'amitié n'est autre que le « cash-nexus » cher à Carlyle, « rompu et renoué à volonté [...] au simple gré des

fluctuations monétaires »¹. C'est ce qui, dans *Great Expectations*, créera des tensions entre les personnages dont certaines n'auraient d'ailleurs pas eu lieu d'être comme c'est le cas entre Bidley et Pip dont la mauvaise lecture des événements le conduit à une interprétation erronée des dires de la jeune femme : « "Now, Bidley", said I, "I am very sorry to see this in you. I did not expect to see this in you. You are envious, Bidley, and grudging. You are dissatisfied on account of my rise of fortune, and you can't help showing it." » (p. 149). C'est aussi l'argent qui dès le départ jette un flou entre Pip et Joe. En effet, Pip nous donne l'impression que le forgeron désargenté ne fait qu'occuper la maison tenue par son épouse sans y avoir le moindre ascendant ni la moindre possession personnelle, il se permet donc de traiter l'adulte comme son égal, avant de venir clamer sans gêne son envie de l'élever vers des possibilités autres : les rôles sont clairement inversés. Pip se forge à tort l'idée qu'il pourrait lui être possible de disposer des autres, que ce soit en tirant de Bidley son savoir ou en l'inculquant à Joe qui pourtant n'en demande pas tant, de plus, ce qui se cache derrière cette envie n'est pas irréprochable : « I wanted to make Joe less ignorant [...] that he might be worthier of my society [...] » (G.E – chap. 15, p. 109), et c'est en partie ce qui vaut à l'évolution de Pip d'être vue comme celle d'un snob. Cela dit, et afin de se protéger de ce genre de dérives, Joe refusera catégoriquement toute interaction avec Miss Havisham qui ne sait traiter les autres que comme des pions sur un échiquier. De son côté, Jaggers mettra d'entrée de jeu les choses au clair en précisant à Pip que ce qui les unit n'a rien de caritatif : il ne fait que son travail, et est rémunéré pour le temps qu'il lui consacre. Toujours par protection, et pour éviter que de telles tensions en viennent à contaminer le foyer, Wemmick ne fait jamais référence à l'espace personnel qu'il se construit au sein de sa propriété de Walworth, la délimitation est franche et vient se poser en contre-exemple d'une habitation telle que Mrs Joe la conçoit, elle qui la dirige d'une main de fer, et qui lui vaudra d'être qualifiée d'« établissement ». A l'inverse, l'entreprise des frères Cheeryble (*Nicholas Nickleby*) est gérée comme une habitation personnelle, on n'y trouve pas la distance souvent salvatrice entre le foyer et la sphère professionnelle ; preuve s'il en faut que l'argent n'a pas d'effet pernicieux sur tous et que l'appât du gain n'est pas la ligne de conduite de chacun. Dickens représente à travers ces deux frères l'aspect humain que peut revêtir

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 149.

l'action charitable, ce qui ne convainc pas G. Smith pour qui générosité et bienveillance semblent suspectes dans le cas des Cherryble qui poussent la bonté à l'extrême : « The Cheerybles exist in a social vacuum. They make money with one hand and give it away with the other and there is no convincing continuity between these two sets of action. »¹

Face à l'appétit financier déraisonnable de certains et la charité outrancière des autres, David Copperfield opte à un moment donné pour un entre-deux de choix : la facilité du conformisme. En effet, en faisant le choix d'une carrière de légiste – ce que Max Véga-Ritter voit comme une « fausse solution » – « l'ancien révolté se place dans le cadre du droit et de la loi [...] la perspective de gagner de l'argent l'emporte sur toutes les autres »² ; ainsi coulé dans le moule David choisit l'infantilisation et renonce à l'esprit de révolte, le tout étant de gagner sa vie confortablement dans un espace sécurisé. L'aisance financière reste la motivation de bien des personnages dickensiens. A ce titre David croisera sur le chemin de son récit un de ces personnages, dont l'avidité n'a d'égal que l'ascension sociale fulgurante, en la personne de Mr Waterbrook :

« [...] a man who had been born, not to say with a silver spoon, but with a scaling-ladder, and had gone on mounting all the heights of life one after another, until now he looked, from the top of the fortifications, with the eye of a philosopher and a patron, on the people down in the trenches. »
(D.C – chap. 25, p. 380)

On remarque alors qu'il n'est pas tout de construire un empire financier, l'enjeu est aussi de parvenir à pérenniser ses biens (« fortifications »). Là encore il n'est nullement question de partage, l'argent n'est pas une denrée que l'on passe si facilement de mains en mains. Chacun surveille son trésor. Parvenu, notre bourgeois gentilhomme partage tout de même son diner, et fait ainsi rimer snobisme et mondanités, ce qui n'échappe d'ailleurs pas au discernement du jeune Copperfield qui le soupçonne d'apprécier la compagnie de ses convives sans pour autant avoir les clefs du mystérieux dialogue dont il est exclu à sa propre table :

¹ Grahame SMITH, *Dickens, Money, and Society*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1968, p. 44.

² Max VEGA-RITTER, « Structures imaginaires et leur conflits » in Sarah THORNTON (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Edition du Temps, 1996, p. 153.

« Mr Waterbrook was only too happy, as it appeared to me, to have such interests, and such names, even hinted at, across his table. He assumed an expression of gloomy intelligence (though I am persuaded he knew no more about the discussion than I did) [...] »
 (D.C – chap. 25, p. 383)

Devant tant de paraître, permis par la fortune, on ne peut s'empêcher de penser à Mr Malderton qui endosse le même genre de rôle dans *Sketches by Boz* : « [...] the idea of himself and his family became elevated to an extraordinary pitch as their means increased; they affected fashion, taste, and many other fooleries, in imitation of their betters [...] » (S.B – Tales, chap. 5, p. 411). Cela dit, et comme le remarque très justement Lyn Pyckett, le récit se charge de contrarier les aspirations démesurées de ce genre de personnages dont les prétentions sociales sont ridiculisées par la même occasion¹. Au-delà du ridicule, le risque est surtout de tout perdre, et nombreux sont les personnages qui finiront les mains nues et les poches vides. Comme le dit si bien Anny Sadrin, « au fond, Dickens ne distribue qu'avec parcimonie ses récompenses. Mais il ne lésine pas sur les banqueroutes [...] »², Pip se rapprochant dangereusement de la deuxième catégorie, lui qui ne sait préserver ce bien soudainement obtenu, tandis qu'Oliver Twist, entre autres, vient grossir les rangs des « récompensés ». A. Sadrin souligne d'ailleurs une relation marchande entre le « narrateur-distributeur » et le « personnage-receveur », ce qui lui fait dire qu'en dépit de bonnes intentions l'auteur n'échappe pas à son époque : « Il ne sait pas nous conter la fortune de ses héros sans aussi compter leur fortune. »³ Les épilogues sont donc immanquablement des inventaires froids de la situation financière des personnages (le profit des uns, les pertes des autres.) « Le héros passe à la caisse. »⁴

On ne saurait trop dire que du personnage ou de l'environnement qui l'héberge est le plus nuisible, mais le fait est que, par corruption, l'attitude de chacun face à l'argent est fondamentalement mauvaise. Les personnages fastes aiguissent bien souvent l'appétit des vautours qui tournent autour de leurs biens. A

¹ Lynn PYCKETT, *Charles Dickens (Critical Issues)*, London : Palgrave, 2002, p. 26.

² Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 557.

³ *Ibid.*, p. 558.

⁴ *Ibid.*, p. 555.

croire que l'argent, s'il ne fait pas leur bonheur, en est clairement un élément nécessaire ; ce qui fera d'ailleurs dire à G. Smith que l'opulence reste l'atout majeur des personnages : « Born with kindness, generosity, and sensibility, they require material prosperity in order that these qualities may flower in the most congenial atmosphere possible. »¹

Acquis puis conservé tel quel sans visée ultérieure, et à force de vénération, l'argent est finalement devenu un objet comme un autre, sans nécessité de fonction ; à ce détail près que l'objet, lui, peut encore briller par son inutilité alors qu'il n'y a pas d'évacuation du symbole possible dans le cas de l'argent.

Retour sur objet

Gérard Wajcman nous explique comment soustraire un objet à son usage c'est aussi le retirer à sa signification. Cependant, chez Dickens, la manœuvre aura plutôt l'avantage de donner à ces objets une tout autre signification, sans pour autant la leur enlever. Ces objets incongrus, trouvés à divers endroits ou endossant des rôles dont on ne leur soupçonnait pas la possibilité, sont riches de significations et de symboles ; c'est donc davantage un « plus » qu'un « moins ». Néanmoins, rester à l'écoute du « pas-de-sens » de l'œuvre, comme le préconise G. Wajcman, permet une rencontre inattendue avec un « objet-commun-quelconque » érigé en œuvre d'art, « [exhibé] comme un sens inouï, un sens d'autant plus en rupture d'avec toute signification qu'il est on ne peut plus proche du non-sens absolu. »² Sortis du lot, ces objets se prêtent donc aux usages les plus éloignés de leur fonction première, qui aura été sacrifiée pour la cause. Alternatifs, ils sont en rupture avec l'utilitarisme ambiant. Ainsi, une simple fourchette est habilement reconvertie chez les Jellyby et agrémente les rideaux qui sont retenus à la croisée par cet ustensile de table, tandis que, quelques chapitres plus loin, c'est un parapluie qui sert tour à tour à divers usage : « [...] having served, through a series of years, at home as a cupboard, and on journeys as a carpet bag. » (B.H – chap. 34, p. 539). L'objet banal devient Objet : retiré d'un contexte et présenté comme œuvre. Les aliments ne sont pas en reste, promus au rang d'objets d'ameublement : « Mr Trabb had sliced his hot roll into three feather

¹ Grahame SMITH, *Dickens, Money, and Society*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1968, p. 41.

² Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 73.

beds, and was slipping the butter in between blankets, and covering it up [...] forgot the butter in bed [...] » (G.E – chap. 19, p. 150) – l'inverse étant tout aussi vrai : « [...] a close chamber; stencilled all over with an ornament which my young imagination represented as blue muffin [...] » (D.C – chap. 11, p. 168). Les personnages savent d'ailleurs parfaitement étirer les possibilités des objets afin qu'ils les servent : « [...] carrying away the coals gradiwally in the soup-tureen and wegetable dishes, and the wine and spirits in your Wellington boots. » (G.E – chap. 57, p. 467). Mets et meubles se fondent donc à merveille :

« [...] the circumjacent region of sitting-room was of a comparatively pastureless and shifty character: imposing on the waiter the wandering habits of putting the covers on the floor (where he fell over them), the melted butter in the arm-chair, the bread on the bookshelves, the cheese in the coal-scuttle, and the boiled fowl into my bed in the next room – where I found much of its parsley and butter in a state of congelation when I retired for the night. »

(G.E – chap. 22, p. 179)

Si la nourriture trouve une place toute particulière, l'argent se mue en denrée alimentaire : « He had a bag of money in his pocket, like a pudding in its cloth [...] » (G.E – chap. 47, p. 383). David conserve lui aussi son argent dans du papier, comme s'il s'agissait de quelque nourriture. L'argent apparaît, ici, aussi vital que les aliments eux-mêmes, on l'enrobe donc d'un linge ou de papier, matériaux délicats. La connaissance aussi se consomme. L'instruction passe par la bouche donc, et sait aussi se faire comestible : « [...] I did steadily pick up some crumbs of knowledge. » (D.C – chap. 7, p. 105). Le savoir se fait nourriture. Le pain lui-même s'enveloppe comme un livre : « Once I remember carrying my own bread (which I had brought from home in the morning) under my arm, wrapped in a piece of paper, like a book [...] » (D.C – chap. 11, p. 171). L'aliment se fait précieux, d'ailleurs plus profitable qu'un livre à cette étape du récit où le jeune David Copperfield doit apprendre à se sustenter par lui-même. Les duos narratifs respectifs (Phillip Pirrip et Pip, David Copperfield senior et le petit David) s'adonnent, ensemble, à l'exploration authentique des possibilités de l'objet tandis que l'auteur permet à son récit de laisser libre cours aux alternatives aussi bien du côté des objets que de celui des personnages. C'est ainsi que se crée le personnage de Mr Dick qui aurait pu entrer en conflit avec le récit

si ce dernier n'avait pas eu la souplesse requise. En effet, cet électron libre refuse de se cantonner aux schémas préétablis et, en trouvant refuge chez la tante de David Copperfield, renie patronyme, famille et possessions. Il pousse le vice jusqu'à bouder argent et spéculations, qui sont pourtant un des éléments fondateurs de la société victorienne, tout à son aise de ce que Tante Betsey ne l'autorise pas à dépenser ses pièces : « [...] he was only allowed to rattle his money, and not to spend it. » (D.C – chap. 17, p. 259). L'argent ici est donc privé de sa fonction, de son symbole, ainsi que de toute valeur marchande ; à défaut, il se fait instrument musical et sonne du fond des poches de Mr Dick qui en ajuste habilement l'usage.

Cette création fait preuve de la spontanéité de l'auteur qui, comme l'enfant, ne saurait se borner à (se) représenter l'objet comme pris dans un seul et unique usage ; se faisant, l'auteur va à l'encontre de la production, bien qu'au demeurant l'objet de la création soit produit d'un discours : heuristique, il aide à la découverte d'un monde ; herméneutique, il agit comme instrument de connaissance de ce même monde. Ainsi, les portes orphelines de loquets ou celles dont les poignées tournent dans le vide renseignent sur l'anarchie qui règne chez les Jellyby tout en s'élevant au rang d'objet remarquable – distingué par son inutilité originale : « It was impossible to shut the door of either room [...] » (B.H – chap. 4, p. 55). Les objets à l'utilité douteuse, tout comme les personnages déviants, sont inoculés au texte au sein duquel ils vont à contresens. Ce genre d'objets dépassent le factuel, à mille lieux du fameux « royaume des faits » fleurissant dans *Hard Times* (« Stick to Facts, sir! », H.T – chap. 1, p. 9), ils s'épanouissent dans l'oisiveté et le superflu. Ils détricotent le récit à la trame trop rigide et purgent le texte d'un pragmatisme prégnant, ce vers quoi tendent leurs congénères trop fonctionnels. Rédempteurs, ils honorent l'objet « artisanal » pour l'unicité qu'il trouve dans une relative inutilité et qui vient contraster la quête du rendement. Nathalie Jaëck nous présente alors un auteur qui laisse le récit se parer de boursouflures contestant l'économie textuelle :

« Au texte utilitaire qui maximise la rentabilité [...] qui recherche la plénitude référentielle, il oppose un goût tenace pour l'inutile, pour le gaspillage, il manifeste ouvertement la volonté d'inscrire de manière polémique dans le texte son propre débord. »¹

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 71.

Le texte fait preuve d'une indulgence à l'égard de ces parasites qui ont néanmoins l'intérêt d'être libérateurs de la sur-signification et de l'utilité à tout prix – « Objet allégé de l'utile, il prend ainsi tout son poids [...] »¹ dira G. Wajcman – des objets dont la visibilité justifie la présence. L'alternative est telle que l'objet n'a, dans de rares cas, pas même besoin d'être présenté pour attester de son inutilité. C'est ainsi qu'on ne verra pas l'ombre du peigne des demoiselles Hopkin mais que David ne peut s'empêcher de mentionner tant leurs tignasses attestent de l'inefficacité de l'objet ou, si tel n'est pas le cas, de celle de son usage : « I thought it was better to borrow Captain Hopkin's knife and fork, than Captain Hopkin's comb. » (D.C – chap. 11, p. 177). Ce peigne en filigrane et auquel le texte fait allusion est un de ces objets inutiles, ou autres personnages secondaires, « excentriques » comme l'écrit N. Jaëck, qui « modifient la géographie du texte [et] transforment un texte linéaire où chaque information est potentiellement utile [...] en un tourbillon excessif [...] »². On ne s'étonne alors plus de ce que Pip et Estella, à l'heure du thé, soient confrontés à une multitude d'accessoires sans que ledit thé n'apparaisse jamais, ils n'en auront d'ailleurs pas une goûte : « I rang for the tea, and the waiter, reappearing with his magic clue, brought in by degrees some fifty adjuncts to that refreshment, but of tea not a glimpse. » (G.E – chap. 33, p. 268). Plateau, coupelles, saucières, assiettes, fourchettes et couteaux... La liste est longue et à sa lecture la tête nous en tournerait presque – mais le compte n'y est pas : le thé ne sera jamais servi. Le lecteur s'attarde alors sur ces objets attenants que le narrateur n'attendait pas, parenthèse fugace qui relève un texte à présent plus enjoué, et ce jusqu'à leur complète disparition. Le rideau tombe alors sur ces futilités pour faire place à un ersatz du thé tant attendu (« one cup of I don't know what », *Ibid.*) – l'addition réglée, le récit rentre dans le rang. L'alternative littéraire n'est toujours que de courte durée. Une fois le tour joué, la magie se dissipe, et c'est ainsi que le mouchoir de Jagers finit par ne plus faire l'effet escompté : « For once, the powerful pocket-handkerchief failed. » (G.E – chap. 51, p. 411). Tandis que plus tôt cet objet banal avait su prendre du galon en imposant ses dimensions imposantes à la vue de clients qui, quasi-miraculeusement, s'adonnaient à la confession sitôt qu'il était sorti, ce mouchoir sera l'objet sonnante le glas de la suprématie de l'objet, et qui, face à une

¹ *Op. Cit.*

² *Ibid.*, p. 59-60.

telle déconvenue, retrouve le chemin d'une poche, sans grande cérémonie. En effet, le débord dont parle N. Jaëck est voué à disparition et il faut s'attendre à un retour forcé des objets dans le droit chemin, par nécessité de fonction. Ainsi, les deux carafes décoratives, inusitées des chapitres durant, devront faire office : « [...] I looked about for the table of refreshments; [...] there was a cut-up plum-cake upon it [...] and two decanters that I knew very well as ornaments, but had never seen used in all my life; one full of port, and one of sherry. » (G.E – chap. 35, p. 280). L'inutilité n'a qu'un temps. Cet excès est tout naturellement réfréné lorsque le besoin s'en fait pressant, le conflit est nécessaire. L'auteur, que Roger Navarri qualifie d'« homme de rangement »¹, aime à contrôler l'espace diégétique et en vient donc à réguler ce flot d'abondance. Pour John Kucich l'économie est comprise dans l'excès, le style dickensien allant et venant de l'un à l'autre ; il faut toutefois que l'un prédomine : « Pure excess is always a tendency or at best a moment, never an achievement [...] »². S'exerce alors un mouvement de constriction visant à vider méthodiquement un texte qui, comme une éponge, se désengorge de son trop plein.

A l'image du livre de cuisine offert par David à Dora, et dont cette dernière ne sait que faire tant il lui paraît abscons (« the cookery-book made Dora's head ache » D.C – chap. 41, p. 611), nombreux sont les objets dont l'usage premier se voit détourné, soit qu'il leur faille être multiples, ou simplement contrevenir à certaines formes d'utilitarisme en devenant incongrus. Contre toute attente, le livre de cuisine ne servira pas à honorer ce à quoi il se destinait pourtant, et finira au sol piétiné par le chien de Dora : « [...] the principal use to which the cookery-book was devoted, was being put down in the corner for Jip to stand upon. » (p. 612). L'originalité de son utilité nouvelle est aussi ce qui signe le trépas de l'objet, qui, implanté au sein d'un texte qui finit par mettre en exergue l'utilitarisme de l'époque au sein de laquelle il est installé, n'y a plus sa place. Exit, donc, les objets inopportuns.

¹ Roger NAVARRI (ed.), *Ecritures de l'objet* (Collection Modernités), Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p.59.

² John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 233.

Des femmes

Si le livre de cuisine n'augure rien de bon quant au devenir de la pléthore d'objets pourtant bien implantée au sein de l'œuvre, sa détentrice représente quant à elle le vide que laissent s'installer les personnages féminins. Dépensières, extravagantes et malhabiles, les femmes contribuent à leur perte, amorcée par la société patriarcale : les épouses ne possèdent rien. « Rien qui mérite qu'on en parle »¹. Si pour Anny Sadrin les possessions féminines n'ont rien de romanesque, Hilary Schor propose une autre approche : « Property owned by women (restricted or locked up) is a cause of resentment, of anger, of curiosity – in short, a source of plot. »² Toutes deux renvoient néanmoins les personnages féminins à la stérilité de leur condition. Elles ne peuvent rien revendiquer de leur habitation, elles n'en possèdent pas les murs et vont, pour certaines, jusqu'à en perdre l'attribution des clefs (véritable sésame quant à la gérance du fonctionnement interne de la demeure), se voyant ainsi dérobées du pouvoir qui leur revenait de droit : s'assurer du bon fonctionnement du garde-manger, de la répartition des denrées alimentaires, et du contrôle des domestiques dont fait partie la cuisinière. Le féminin, chez Dickens, apparaît donc comme coupé d'une de ses fonctions premières qui est celle de nourricière.

Par ses erreurs répétées, Dora laisse s'installer une certaine absence – que ce soit la pagaille domestique qui « engloutit » les objets du couple qui ne les retrouve alors plus, les denrées crues qui lui résistent et réduisent les repas à néant, ou encore son mauvais usage du livre de cuisine cité plus haut, mais aussi sa volonté de prendre à la légère tout ce qui approche de près ou de loin l'intendance de la maison. Dora refuse de se laisser clauser dans un rôle d'« ange du foyer » bien trop limité. Pour se dégager de cette entrave, le personnage de Dora propose une fausse déviance et qui, selon Nathalie Vanfasse, irait jusqu'à renforcer la norme : « Quand elle renvoie à la norme par défaut, la description de phénomènes de déviance contribue à la définition de l'orthodoxie. »³ Présentée négativement, Dora met en lumière malgré elle le modèle dominant qui n'est autre que la parfaite maîtresse de maison, et détonne ;

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 32.

² Hilary M. SCHOR, *Dickens and the daughter of the house* (Cambridge Studies in nineteenth-century literature and culture), Cambridge University Press, 1999, p. 132.

³ Nathalie VANFASSE, *Charles Dickens, entre normes et déviances*, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 42.

mais, parce qu'elle est apte à reconnaître ses limites, elle sait aussi adoucir sa différence : « I have begun to think I was not fit to be a wife. » (D.C – chap. 53, p. 772). Elle disparaît donc entre les lignes du récit, sans heurts ni regrets, une fois admis le fait qu'elle n'eût pas pu mieux faire, malgré des efforts, restés vains (« She wouldn't have improved. It is better as it is. », p. 773). Pourtant, la souplesse offerte par le personnage de Dora, aura permis à Dickens d'aller au-delà de l'éloge de la norme car, bien que Dora soit inapte dans son rôle de régente, David est heureux car elle seule lui suffit et il s'amuse (au départ du moins) de la naïveté et de l'incompétence de sa jeune épouse. Les repères sont donc volontairement flous, et on assiste à une transgression de la norme qui sait se faire admettre. En restant acceptable, Dora s'offre donc une sortie en douceur d'un texte qui n'accablait pas son personnage.

Comme Dora, les personnages féminins qui transgressent leur rôle du fait de leur maladresse sont traités avec clémence et participent du plaisir du texte. Les mères négligentes, et qui ont pour emblème Mrs Pocket dont les rejetons ne manquent de trébucher à chaque fois qu'ils l'approchent de trop près, jouissent de l'immunité offerte aux maladroitesses, d'autant que les enfants se tirent toujours de ces cabrioles sans mal. « Certes », rajoute Nathalie Jaëck, « elles participent d'une présentation à charge du féminin, mais elles sont confortablement installées dans le mode burlesque, abritées par leur statut décidément fictif. »¹ Libre alors au lecteur de s'amuser des culbutes des petits Pocket ou autres mésaventures des enfants Jellyby implantées dans un récit qui a pris soin de baliser les impairs maternels. A l'inverse, les personnages féminins inféconds avancent en terrain glissant. Car, si la mère de famille victorienne qui subit elle aussi de plein fouet le capitalisme et la révolution industrielle renvoie à une maternité mécanique et détachée, celle qui s'éloigne de toute procréation tente, selon Marianne Camus, de combler un vide à l'aide d'attributs dits masculins² ; on pense alors aux vêtements amples de Betsey Trotwood, à la poigne de fer de Mrs Joe, à la rigidité froide et calculée de Jane Murdstone, ou encore au bien immobilier derrière lequel se retranche Miss Havisham. D'incomplètes, elles deviennent menaçantes. En effet, Tante Betsey mise à part, ces mères de substitution sont d'une rare violence à l'égard de l'enfant dont elles

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 51.

² Marianne CAMUS, « *Marâtre ou ogresse : la représentation du féminin dans Great Expectations* » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *Great Expectations – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1999, p. 87.

se voient confier l'éducation et avec qui elles forment un tandem des plus mal assortis, finissant irrémédiablement par un échec – ce qui vaut bien sûr pour le couple Miss Havisham-Estella fondé sur une dualité oscillant entre désir et répulsion. Selon A. Ramel la mère (ou dans le cas présent, son ersatz) conjugue vie et mort, son désir étant que ces deux extrêmes s'articulent pour finalement se confondre¹. Ce désir est d'ailleurs à peine dissimulé par Mrs Joe qui laisse transparaître ses pensées infanticides, ses remontrances à l'égard de Pip étant sans équivoque. Il n'est donc pas question ici de s'occuper et d'élever ce rejeton de fortune comme il se doit, car, ne l'ayant pas désiré elle ne peut que lui nuire. A travers Mrs Joe c'est l'image de la mère qui est remise en cause puisque même faire naître revient à faire tomber, choir hors de la matrice, ou même choir directement dans la tombe, d'après A. Ramel². Quand bien même repris à un degré moindre, on retrouve au sein du foyer des Pocket l'idée d'une progéniture arrivée là presque par erreur, et dont la mère ne se préoccupe pas outre mesure. Les sept enfants sont d'ailleurs symbolisés par un objet : le mouchoir que leur mère laisse tomber par mégarde, sept fois. Alors que la nourrice employée par les Pocket comptabilise ses actions répétées pour ramasser cet objet qui n'a de cesse de se retrouver au sol (« If that don't make six times you've dropped it, Mum! » G.E – chap. 22, p. 187), Pip inventorie les rejets : « I found, now that I leisure to count them, that there were no fewer than six little Pockets present, in various stage of tumbling up. » (*Ibid.*) Et, tandis que Flopson se baisse une dernière fois : « [...] "if that don't make seven times! [...]" », Pip se ravise : « I had scarcely arrived at the total when a seventh was heard [...] » (*Ibid.*) – le compte est bon. Le comique de la situation veut que le terme utilisé pour décrire l'éducation des enfants Pocket, à savoir « tumbling up », signifie tomber ; élever ses enfants revient alors à les faire tomber malgré tout : « [...] the nurture of the little Pockets consisted of alternatively tumbling up and lying down. » (p. 188). Ici, donner la vie revient à trahir l'enfant, le lâcher, le laisser s'abîmer, tout comme le mouchoir auquel Mrs Pocket ne prête aucune attention. D'après M. Camus, les enfants Pocket apparaissent ici comme produits d'un pur hasard³. Le bien fondé de la fertilité est donc remis en cause.

¹ Annie RAMEL, *Great Expectation, le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000, p. 31.

² *Ibid.*

³ Marianne CAMUS, *Op. Cit.*

Judith Smallweed est, elle aussi et à sa façon, l'excédent – si ce n'est l'accident – familial auquel on ne s'attendait pas et donc une enfant qui ne saurait être traitée qu'en tant que tel. Issue d'un lot gémellaire, « Judy the twin » (p. 335) est, selon les mots de Jean-Louis Chevalier, « si l'on peut dire, le produit gratuit obtenu en prime »¹ ; une absurdité dans la lignée des Smallweed dont l'arbre généalogique est particulièrement précis : « There has been only one child in the Smallweed family for several generations. » (B.H – chap. 21, p. 332). Quantité négligeable venant à peine compléter son frère (« so indubitably sister to Mr Smallweed the younger, that the two kneaded into one would hardly make a young person of average proportions », p. 234), la jeune fille peine à s'attribuer une fonction ; tout juste utile à son grand père qu'elle assiste, en le secouant vigoureusement sur commande, à intervalles réguliers. Elle participe malgré elle à l'évacuation de la femme au sein de la dynastie, et plus largement au sein de l'œuvre. « Des quatre dames Smallweed, la première n'est pas nommée, la seconde est tombée dans l'imbécilité, la troisième a disparu sans relevailles, la quatrième se dessèchera sur place, ou s'en ira porter la mort ailleurs. »²

Comme Bart et Judy, les enfants dickensiens sont, pour beaucoup, orphelins de fait : les mères étant les grandes absentes des récits. Selon A. Ramel, la mère absente est celle qui rend manifeste la dépendance³ – très victorienne, car l'époque s'effraie de la vacuité instaurée par l'objet qui manque et en conséquence éprouve un besoin perpétuel de lui substituer un objet vicariant. La mère, et à travers elle l'image de la femme, est avant tout un personnage sur lequel il n'est pas possible de compter. On s'aperçoit alors que les informations concernant les mères en marge du récit sont maigres, ce qui amène à se demander si certaines ne sont pas volontairement mises à l'écart, tandis que d'autres sont clairement évincées et condamnées à l'oubli : « Forget your mother, and leave all other people to forget her who will do her unhappy child that greatest kindness. » (B.H – chap. 3, p. 30). Par là même la petite Esther Summerson reçoit l'injonction d'oublier jusqu'à l'idée d'une mère qu'elle n'a pourtant jamais vue et qu'elle croit disparue depuis

¹ Jean-Louis CHEVALIER, *Le parenté dans Bleak House* » in Anne-Marie HAMARD (ed.), *Home Sweet Home or Bleak House*, Art et littérature à l'époque victorienne – Actes du 6^{ème} colloque international de la société française d'études Victoriennes et Edouardiennes (Besançon, 1983) et de la journée Victorienne de Besançon (1981), Paris : les Belles Lettres, 1985, p. 94.

² *Ibid.*, p. 95.

³ Annie RAMEL, *Op. Cit.*, p. 13.

toujours. Tout doit disparaître. Les détails restent donc flous, pour ne pas dire inexistantes. Le décès maternel ne connaît ni date, ni contexte, et elles-mêmes n'ont ni noms, ni passé : « There is no coffin in that tomb; and it may be many, many years before another name is placed above it. » (O.T – chap. 14, livre 3, p. 455). La mère est un simple concept que le texte produit et écarte d'un seul élan, le but de la manœuvre étant de créer l'orphelin enjoint de raconter son histoire. Or, l'absence de la figure maternelle permet nombre de mystères à résoudre, mais surtout la recherche d'une origine – voire de l'objet originel perdu : la mère. « The ideal mother is the ghost that haunts the Victorian novel »¹, dira Carolyn Dever. La mère est donc vouée à être perdue et désirée sans cesse, responsable du manque qu'elle engendre chez l'enfant qui reste au bord de la tombe. Ainsi, pour A. Ramel *Great Expectations* est l'histoire d'un orphelin laissé seul dans un cimetière, père et mère se retrouvant unis sous la pierre tombale, Pip devient le tiers exclu condamné à la solitude pendant que sa mère jouit d'une éternelle béatitude. La mère idéale se perçoit à travers son absence, car il faut voir au-delà du corporel. Evanescence, elle investit le *bildungsroman* qu'elle habite malgré tout entre les lignes et dont elle est l'instauratrice, brillant par son absence et permettant à l'orphelin de s'y construire sans contrainte : la table est rase. Les mères fantomatiques étant pléthore, N. Jaëck n'hésite pas à parler d'hécatombe, dans un texte qu'elle juge très enclin à sacrifier les mères en couches ; « l'absence de la mère représente une béance dans un texte pourtant si prompt à saturer le récit de détails, c'est en quelque sorte un défaut qui va de soi [...] »². Si l'absence de la mère est un terrain fertile pour l'expansion filiale, celles qui restent, et dont on sent qu'elles ne désertent pas, sont prestement reléguées en fin de récit :

« [...] Biddy allaitant sa petite fille, Agnes qui donne à David toute une ribambelle d'enfants là où Dora avait échoué, [...] sont censées réparer en quelques paragraphes les dommages de l'absence maternelle. Epilogue, hors-texte presque, elles ne font pas oublier leurs propres mères, décimées, systématiquement sacrifiées à l'idéologie et au fantasme. »³

¹ Carolyn DEVER, *Death and the Mother from Dickens to Freud – Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*, Cambridge University Press, 1998, p. reface p. xi.

² Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 50.

Ces mères, qui représentent pour le texte presque uniquement une « possibilité théorique »¹ selon N. Jaëck, ne suffiront pas à combler le vide que toutes les autres ont laissé infuser au sein de l'œuvre, des pages durant, tant le texte fait la part belle aux plus défectueuses d'entre-elles. Ces dernières y laissent une empreinte forte, tant par leur absence que par leur prégnance, que ce soit par le vide laissé par les mères disparues, la maladresse des mères inadéquates, ou la prégnance des mères phalliques.

Bien que n'étant pas toujours déclarée morte ou disparue, la mère est avant tout celle qui n'est pas présente. Le dix-neuvième siècle propage l'idée qu'une femme doit rester en retrait pendant que ses actions et influences bienfaitrices doivent se faire ressentir, sans être ostentatoires pour autant. Ce qui vient expliquer le fait que, chez Dickens, les personnages féminins sont les éternels absents. Rares sont les personnages féminins qui incarnent ce que la société de l'époque en attend ; ainsi, les maitresses de maison sont inaptes tandis que les mères de substitution constituent un véritable danger pour leur rejetons de fortunes (« d'infortune » serait d'ailleurs plus à-propos).

Atypiques et pourtant reproductibles à l'infini, elles prolifèrent en rhizome dans l'œuvre, confirmant une impression de « déjà-vu » et participant au caractère cyclique de la diégèse.

¹ *Ibid.*

II Résolutions de l'angoisse

Complexe et surchargé, le texte est à l'image du brouillard qui revient régulièrement dans l'œuvre et qui opacifie ce qu'il décrit. Objets et personnages y sont déversés abondamment et de façon épars. Le récit et sa trame paraissent se perdre en circonvolutions, au risque de laisser le lecteur s'y perdre aussi sûrement que les plaignants face à la Cour de la Chancellerie ; mais ce serait sans compter sur l'organisation adroite du texte qui s'enroule au gré des chapitres autour d'un axe rassemblant les fragments. Prometteuse, la discontinuité est, en fait, tout ce qu'il y a de plus lié. De plus, et pour limiter la surcharge, Dickens n'hésite pas à faire usage d'un relatif recyclage par analogie ou, plus radical, à nous offrir ainsi qu'aux personnages l'expérience de la destruction d'objets.

Déjà-vu

Les échos textuels, permis par le style dickensien – « hallucinatory and dreamlike »¹ d'après les mots de Robert Newsom – se déclinent en résonances, correspondances et récurrences, le tout venant renforcer le caractère hypnotique de l'œuvre. Lecteur comme personnages se trouvent face à des situations similaires, mais pas identiques, ou à des personnages analogues et qui leur semblent alors à la fois étranges et familiers. David Copperfield retransmet très clairement son impression de « déjà-vu » :

« We have all some experience of a feeling, that comes over us occasionally, of what we are saying and doing having been said and done before, in a remote time – of our having been surrounded, dim ages ago, by the same faces, objects, and circumstances – of our knowing perfectly what will be said next, as if we suddenly remembered it! »
(D.C – chap. 39, p. 572)

¹ Robert NEWSOM, *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel of Tradition*, New York : Columbia University Press, 1977, p. 57.

Certaines résonances apparaissent donc entre les personnages de *Bleak House*, du reste particulièrement nombreux. Edgar Johnson remarque d'ailleurs que le cumul de ces derniers fait de *Bleak House* une anatomie de la société, mais aussi une fable au sein de laquelle les institutions sont représentées de façon très pointue ; « Even more marked, however, in *Bleak House* is the use of poetic imagery and symbolism to underline and parallel the meaning of its patterns. »¹ Les impressions que confère la Cour de la Chancellerie sont donc habilement relayées par les personnages qui gravitent autour. Tour à tour, les oiseaux de Miss Flite, Krook, et même son chat, sont appelés à transmettre une idée précise sur cette institution opaque et en pointent les travers plus clairement encore que la fameuse Cour décrite pour elle-même. Enfermés depuis le début du procès Jarndyce and Jarndyce, les oiseaux de Miss Flite périssent mais sont toujours remplacés les uns après les autres pour que la collection reste complète, imageant ainsi parfaitement l'attente des familles prises au piège de la Cour de la Chancellerie qui les décime et les remplace génération après génération, le temps que les procédures aboutissent. On peut aussi voir en ces volatiles confinés dans leur cage, les plaignants pressés dans l'enceinte de la Cour de la Chancellerie – « all cooped up together » (B.H – chap. 14, p. 235) dit Krook en parlant des oiseaux ; puis, il achève de faire le parallèle entre la cage à oiseaux et la Cour de la Chancellerie de laquelle personne ne sort indemne, les plaignants étant à l'image des oiseaux qui, s'ils sortaient, connaîtraient une situation périlleuse : « [...] the birds that have never been caged would kill' em. » (*Ibid.*).

De même, et selon E. Johnson, le chat de Krook symbolise à merveille les avocats toujours prêts à assaillir les plaignants : « And always outside the cage lurks the cat Lady Jane, waiting, like the lawyers, to seize and tear any that might get free. »² On reconnaît alors derrière ce prédateur avisé la figure d'un avocat bien distinct : Mr Vholes, assoiffé du sang de ses potentielles victimes et qui les dévore littéralement des yeux avant de les vider de leur substance, mais que Johnson préfère rapprocher d'un fauve (« beast of prey ») plutôt que d'un vampire. E. Johnson n'hésite pas à voir en la Cour de la Chancellerie un véritable bestiaire et met en avant la symbolique créée autour des araignées (qui représentent toujours les plaideurs)

¹ Edgar JOHNSON, « *The Anatomy of Society* » in A.E DYSON (ed.), *Dickens' Bleak House – A Casebook* (1969), Nashville : Aurora Publishers Inc., 1970, p. 144.

² *Ibid.*

étendant leurs toiles collantes et indémêlables afin d'y capturer des proies qui s'y perdent autant qu'elles tentent de s'y débattre.

Plus évident encore que le rapprochement fait entre le chat et les avocats, celui de Krook au chancelier est appuyé par l'intéressé lui-même : « [Krook] proposed to show us his Court of Chancery [...] » (p. 236), qui n'est autre que la boutique où il accumule quantité d'objets caducs. Il n'hésite d'ailleurs pas à étayer, et parfait la comparaison comme suit :

« 'You see I have so many things there', he resumed, holding up the lantern, 'of so many kinds, and all, as the neighbours think (but *they* know nothing), wasting away and going to rack and ruin, that that's why they have given me and my place a christening. »

(B.H – chap. 5, p. 70)

A l'instar de la Cour de la Chancellerie, la boutique de Krook fait feu de tout bois et tire profit du désordre et de la ruine ; comme le chancelier – à qui Krook donnerait presque la dénomination de confrère (« my noble and learned brother », *Ibid.*) – il ne laisse rien échapper de ce qui tombe dans ses filets (« I can't abear to part with anything I once lay hold of », *Ibid.*). De plus, tout se doit de rester en l'état, ni retouche ni dépoussiérage ne sauraient être tolérés. N'importe quel objet franchissant le seuil de la boutique est voué à un croupissement sans fin. « That's the way I've got the ill name of Chancery. I don't mind. », conclut le principal concerné (*Ibid.*).

Derrière les résonances se cachent aussi de fausses différences. D'entrée de jeu *Bleak House* nous propose deux mondes à première vue bien distincts, qui plus est divisés en trois chapitres : les trois premiers du roman. Or, la Cour de la Chancellerie, le monde confiné des Dedlock et la sphère où évolue Esther Summerson sont intimement liés. Le lecteur ne saurait d'ailleurs se fourvoyer puisque le texte est précis à ce sujet : « It is but a glimpse of the world of fashion that we want on this same miry afternoon. It is not so unlike the Court of Chancery [...]. Both [...] are things of precedent and usage. » (B.H – chap. 2, p. 20). La part du récit dévolue à l'un ou l'autre de ces aspects n'est donc pas tant hermétique : « [...] we may pass from the one scene to the other, as the crow flies. » (*Ibid.*). S'il est permis de passer de « *In Chancery* » à « *In Fashion* » à tire-d'aile, l'univers décrit par Esther est tout aussi perméable aux deux premiers. La poupée qu'elle nous présente dès ses premières lignes reproduit à peu de choses près les manières et la distinction du Chancelier : « And so she used to sit propped up in a great arm-

chair, with her beautiful complexion and rosy lips, staring at me – or not so much at me, I think, as at nothing – while I busily stitched away, and told her every one of my secrets. » (B.H – chap. 3, p. 27-8). La poupée est plus étroitement rattachée à Lady Dedlock, bien que le lien soit moins évident à ce stade du récit, puisqu'elle est dépositaire des secrets de la jeune Esther qui cherche un « pré-texte » à son autobiographie qui, comme le note habilement Carolyn Dever¹, ne peut que lui être donné par sa mère. La poupée nous renvoie directement à Esther (qui s'adresse à cette poupée comme à elle-même) en proie à des doutes qui nous dirigent, eux, vers Lady Dedlock qui en est le fondement.

Le texte de *Bleak House* forme un réseau de correspondances ramifiées, il n'est donc pas rare qu'une scène ou un personnage nous renvoie à une impression de déjà-vu tout à fait justifiée. Certaines scènes méritent en effet d'être croisées, certaines informations recoupées ; quant aux personnages, ils se font régulièrement écho. J. Hillis Miller accentue le rôle du lecteur qui se doit d'être alerte afin de percevoir l'ampleur que peuvent prendre de telles correspondances : « The novel must be understood according to correspondences within the text between one character and another, one scene and another, one figurative expression and another. »² S'il est vrai que la Cour de la Chancellerie résonne à l'intérieur de la boutique de Krook, on peut aussi en retrouver l'esprit chez les Jellyby. Ce qui est vrai au sein du roman l'est d'ailleurs aussi à l'échelle de l'œuvre dickensienne qui collectionne les lieux clos regorgeant d'objets surannés et poussiéreux : l'emblématique Satis House (« this standing still of all the pale decayed objects », G.E – chap. 8, p. 60), l'éponyme magasin d'antiquité (« one of those receptacles for old and curious things which seem to crouch in odd corners [...] and hide their musty treasures from the public eye in jealousy and distrust », O.C.S – chap. 1, p. 13), ou même – pourquoi pas – le repère où Fagin cache son butin (« at least half a dozen [articles of jewellery] were severally drawn forth from the same box, and surveyed with equal pleasure »,

¹ Carolyn Dever explique l'importance de la connaissance, même tardive, de ses origines par Esther, origines floues au départ et dont elle ne pouvait que confier l'ignorance à sa poupée, jusqu'à en comprendre toute la résonance : « When Lady Dedlock offers Esther this letter, she fulfils Esther's most urgent desire : she provides her with a narrative of origins, a pre-text for her autobiography in the form of the "true" account of the events surrounding her birth. »

Carolyn DEVER, *Death and the Mother from Dickens to Freud – Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*, Cambridge University Press, 1998, p. 83.

² J. Hillis MILLER, « *Interpretation in Bleak House* », in Jeremy TAMBLING (ed.), *Bleak House* (Contemporary Critical Essays), New York : St. Martin's Press, Inc., 1998, p. 33.

O.T – livre 1, chap. 9, p. 69). Les scènes se correspondent donc tout naturellement au sein de *Bleak House*. Esther nous fait remarquer que Krook, qui entasse papiers et textes de lois, donne à cet endroit des faux-airs de tribunal : « [...] the shop had, in several little particulars, the air of being in a legal neighbourhood, and of being, as it were, a dirty hanger-on and disowned relation of the law. » (B.H – chap. 5, p. 68). Les innombrables encriers et les manuscrits rappellent bien sûr la Cour de la Chancellerie qui fait une consommation de papier impressionnante : « [...] everybody must have copies, over and over again [...] » (B.H – chap. 8, p. 118), le tout à perte. De même, Mrs Jellyby consume son énergie à la dictée de monticules de lettres en partance pour Borriboola-Gha, si tant est qu'elles ne finissent pas par joncher le sol : « Mrs Jellyby, sitting in quite a nest of waste paper, drank coffee all the evening, and dictated at intervals to her eldest daughter. » (B.H – chap. 4, p. 58). Le gâchis de papier des uns rappelle donc celui des autres. La consommation à vide se devant d'être réfrénée, la question se pose alors à savoir si le sort des personnages concernés se doit d'être nécessairement lié. Effectivement, le désordre provoqué par l'accumulation de tous ces papiers est un excès que le texte condamne à degré divers, ces trois situations finiront donc par un échec cuisant. Le courrier dévoué à Borriboola-Gha aura été rédigé et expédié en vain, le projet ne pouvant aboutir du fait de la vénalité du roi local (« wanting to sell everybody – who survived the climate – for Rum », B.H – chap. 67, p. 987). La cour de la Chancellerie, impropre à combler les espérances que Richard Carstone en attendait (l'affaire s'étant consumée en coûts des années durant), prouvera être un réel gâchis, à l'image des monticules de papiers qu'elle laisse échapper de ses entrailles :

« [...] great bundles of papers began to be carried out – bundles in bags, bundles too large to be got into bags, immense masses of papers of all shapes and no shapes, which the bearers staggered under, and threw down for the time being, anyhow, on the Hall pavement, while they went back to bring out more. » (B.H – chap. 65, p. 974)

Krook, quant à lui, mourra avant d'avoir pu déchiffrer, et donc prendre connaissance, de ce que renfermait sa collection de papiers. Si sa mort par combustion spontanée est avérée (« a small burnt patch of flooring [...] the tinder from a little bundle of burnt paper [...] all that represents him [...] – Spontaneous Combustion, and none

other of all the deaths that can be died », B.H – chap. 32, p. 519), celle de la Cour de la Chancellerie ne peut qu'être suggérée : « If all the injustice it has committed, and all the misery it has caused, could only be locked up with it, and the whole burnt away in a great funeral pyre [...] » (B.H – chap. 1, p. 19). La mort de Krook n'est pas symptomatique du traitement de la Cour de la Chancellerie par le texte, elle en est un signe. Or, J. Hillis Miller insiste sur ce dernier point : « The power of a sign lies not in itself but in what it indicates. »¹ Le parallèle se fait sans que l'entité et son emblème aient besoin de suivre un itinéraire textuel identique, la disparition de Krook tendant vers la Chancellerie dont il est le symbole.

J. Hillis Miller relève une autre analogie entre deux scènes, « [...] the similarity between Jo's gesture of pointing and the gesture of the pointing Allegory on Mr Tulkinghorn's ceiling. »² Jo pointe du doigt l'endroit même où est enterré Nemo, à la demande de Lady Dedlock, tandis que l'allégorie peinte au plafond de Mr Tulkinghorn pointe du doigt l'absence de ce dernier : « Both are examples of that procedure of indication which is the basic structural principle of *Bleak House*. »³, écrit Miller. Les deux scènes illustrées par Hablot Knight Browne⁴ – dit 'Phiz' – viennent d'ailleurs renforcer la similitude du geste. De fait, les analogies sont un recours des plus cohérents car, au-delà des illustrations qui l'accompagnent, le texte lui-même symbolise parfaitement ce à quoi il fait allusion. Opaque, *Bleak House* se perd dans de nombreux détours et se permet des longueurs, à l'image du procès.

Décrivant des circonvolutions, le texte exclut certaines possibilités et tourne en rond. En choisissant Dora, David Copperfield se condamne à la répétition, mais aussi au manque. La frêle Dora Spenlow n'est évidemment pas sans rappeler Clara Copperfield, la mère que David a perdue lorsqu'il était enfant ; elle est donc aussi signe de l'absence maternelle. Les deux configurations analogues ont offert à David la possibilité de profiter de chacune de ces unions sans entrave et en l'absence de tout tiers séparateur, mais pour un temps très limité. En effet, et pour renforcer la corrélation entre les deux femmes, un seul et même obstacle aura servi à ternir l'idylle que

¹ *Op. Cit.*, p. 34.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Les illustrations, « Consecrated ground » et « A new meaning of the Roman » sont extraites de la première édition (1853). On les retrouve aux pages 263 et 751 de la présente édition du roman et en annexe de ce document.

David entretient respectivement avec l'une et l'autre : les Murdstone. Non-contente d'avoir mis à mal la relation paisible dans laquelle évoluait David et sa mère, Miss Murdstone réitérera en venant s'interposer plus tard entre le jeune homme et Dora alors qu'elle est désignée comme compagne et protectrice de cette dernière. David est alors pris dans un cercle vicieux excluant toute alternative et revit une situation dont il a déjà fait les frais. Le caractère fermé du roman est valable pour l'œuvre dans son entier, et c'est ainsi que les personnages, pas forcément similaires, tomberont dans les mêmes embûches : ainsi, Clara (épouse d'Herbert dans *Great Expectations*) et Clara Copperfield (mère de David) se verront dérobées de la même manière du pouvoir qui leur revenait de s'assurer de la gouvernance du garde manger et de la répartition des denrées alimentaires, perdant par la même occasion le contrôle sur les domestiques. De même, *Bleak House* provoque une véritable hécatombe : aucun de Richard, Tulkinghorn ou Krook n'ira suffisamment loin au cours du récit pour récolter les fruits d'un acharnement. Richard mourra épuisé au terme d'un procès qui ne lui rendra donc pas justice, Tulkinghorn sera victime d'assassinat avant d'avoir eu l'occasion de faire pression sur Lady Dedlock dont il détenait le secret, tandis que Krook s'envolera en fumée avant d'avoir eu l'occasion de dénicher dans la masse de ses papiers en tous genres celui qui aurait pesé lors du procès Jarndyce contre Jarndyce. L'irrésolution ainsi multipliée laisse s'insinuer l'idée qu'au sein du roman les personnages sont, quoi qu'ils fassent, voués à l'inachèvement. D'ailleurs *Great Expectations* contraint tout aussi bien son personnage principal à une fin orchestrée depuis le départ. En effet, la seconde fin du roman, même si elle se termine par une phrase ambiguë ne permettant pas de décider d'une fin (« [...] the evening mists had risen now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw the shadow of no parting from [Estella] », G.E – chap. 59, p. 484), propose comme alternative à la première un déterminisme fort et contraignant. Nathalie Jaëck n'hésite pas à parler d'« illusion de fin » pour caractériser cette fin typique et exagérée venant contrarier les codes réalistes :

« [...] tandis que dans la première fin, Pip, au terme du parcours, redevenait l'être libre et immanent qu'il était lors de la première scène du roman, et échappait à la détermination, dans la seconde, il active sa nature palindromique, et referme la boucle en retrouvant Estella, respectant le critère de complétude. Le

système a eu raison de la brèche, il a jugulé l'échappée, il a contraint le pépin à s'enraciner. »¹

Au nom de critères normatifs, Dickens s'est donc vu réécrire la fin d'un roman dont la première se refuse à conclure un récit qu'elle laisse en friche, dénué de l'habituel bilan hâtif qui renseigne promptement sur ce qu'il est advenu de chacun. Le retour en arrière s'impose, tant pour le réalisme que pour le bon déroulement de la diégèse qui relève ainsi la gageure de remettre tous ses personnages dans le droit chemin. Car, comme l'écrit Philippe Hamon, « [...] le discours réaliste a horreur du vide informatif, et [...] [refuse] les procédés dilatoires en général [...] »², il n'est donc pas question de laisser Pip en suspens (« walking along Piccadilly », G.E – appendice A, p. 509) ni de le soustraire à l'exercice d'usage dickensien qu'est l'inventaire narratif. De plus, la réécriture de l'épilogue participe au renforcement du caractère clos d'un texte qui, selon N. Jaëck « s'autorise, finalement, assez peu de jeu. »³

Le texte, pourtant enclin à l'excès, condamne le gaspillage et lui offre une alternative de choix : le recyclage. La niche vide trônant dans le jardin des Copperfield n'aura donc mis que trois chapitres à se trouver un nouveau locataire dont les traits ne manquent d'ailleurs pas de rappeler son maître, n'étant autre que le beau-père de David : « [...] the empty dog-kennel was filled up with a great dog – deep mouthed and black-haired like Him – and he was very angry at the sight of me, and sprung out to get me. » (D.C – chap. 3, p. 55). Le texte s'affranchit ainsi de la faute du défunt David Copperfield père, parti en la laissant inoccupée. Or, s'il fourmille d'analogies – « the novel is a complex fabric of recurrences »⁴ dit J. Hillis Miller – le texte sait cependant nous faire prendre en compte leur ajustement. La copie n'est pas conforme. L'impression de « déjà vu » est donc trompeuse puisque, tout en nous confrontant à la similarité, elle projette une absence. Ainsi, lorsque le jeune David Copperfield se retrouve encombré de ce « nouveau père », l'annonce de l'arrivée de ce dernier le renvoie à celui qu'il a auparavant perdu sans pour autant l'avoir jamais connu, et soulève une vague d'émotions que

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 69.

² Philippe HAMON « *Un discours contraint* » in R. BARTHES, L. BERSANI, P. HAMON, M. RIFFATERRE, I. WATT (eds.), *Littérature et Réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 161.

³ Nathalie JAËCK, *Op. Cit.*, p. 57.

⁴ J. Hillis MILLER, « *Interpretation in Bleak House* », in Jeremy TAMBLING (ed.), *Bleak House (Contemporary Critical Essays)*, New York : St. Martin's Press, Inc., 1998, p. 33.

tentera de calmer Peggotty en insistant sur la différenciation : « “A new one,” said Peggotty » (p. 54). Car si la maison et la niche retrouvent chacune un occupant, force est de constater qu’ils ne sont pas identiques à leurs prédécesseurs, la répétition étant, selon les termes de Robert Newsom, « imperfect, circular and involuntary »¹. Le recyclage vaut d’ailleurs pour les personnages dont on a l’impression qu’ils tiennent du nouveau perpétuel bien qu’ils n’aient parfois rien de bien novateur, appuyant l’idée de « déjà vu » chez certains, comme Jo qui, pris de panique au cours d’un accès de fièvre, confond Esther et Lady Dedlock – qui s’est elle-même fait passer pour Mademoiselle Hortense lors de sa rencontre avec Jo : « ‘I know wot she’s come for!’ cried the boy. ‘Who?’ ‘The lady there. She’s come to get me to go along with her to the berryin ground. I won’t go to the berryin ground. [...]’ » (B.H – chap. 31, p. 490). Selon R. Newsom, ce qui gêne Jo c’est la similarité entre ces trois femmes, pourtant distinctes – « Jo [...] in a moment of terror is faced with the triple paradox of three women who are at once the same and not the same – who are doubles of one another. » : « ‘She looks to me the t’other one. It ain’t the bonnet, nor yet it ain’t the grownd, but she looks to me the t’other one.’ » (*Ibid.*). Une fois la différence assimilée, toutes trois restent indubitablement liées, l’une se cachant derrière l’autre, encastrables à l’infini telles des poupées gigognes : « [...] the lady as wos and yit as warn’t the t’other lady [...] » (B.H – chap. 47, p. 730) ; « duplicated with a difference »².

Le texte se plaît à laisser courir l’écho qui résonne entre les divers personnages, les uns se font alors le reflet des autres afin de mettre en évidence les récurrences indispensables à la bonne compréhension du récit, mais il faut que ce reflet soit imparfait car les personnages ne sauraient se substituer réellement les uns aux autres. Il faut alors accepter les différences afin de laisser place au creux laissé par les personnages, objets ou situations qui, n’étant pas reproductibles à l’identique doivent faire place à un signe, et donc à une absence.

¹ Robert NEWSOM, *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things: Bleak House and the Novel of Tradition*, New York : Columbia University Press, 1977, p. 50.

² J. Hillis MILLER, *Op. Cit.*

Passion de l'Objet¹

Se penchant sur l'art contemporain, Gérard Wajcman offre à l'œuvre d'art deux façons distinctes de traiter l'objet, et nous place face à deux issues possibles. D'un côté se trouve une œuvre centrée sur l'objet, « une œuvre-de-l'art entièrement ramenée à l'objet », et de l'autre, une œuvre où s'opère un affranchissement de l'objet². L'œuvre en arrive donc à destituer ce vecteur qui lui a tant servi. Cela dit, sa disparition ne saurait être vaine et vient s'opposer à la vacuité qu'elle est susceptible d'engendrer : l'objet ne disparaît pas parfaitement, « l'objet surgit ainsi en produit, moins de l'industrie ou de quelque savoir-faire, que d'un discours. »³ L'objet ne périt que pour mieux s'élever, et s'efface en embrassant une nouvelle fonction énonciative.

Ainsi conceptualisés, certains objets dickensiens réussissent à tirer leur épingle du jeu de la même manière et, arrachés à leur banalité, libérés de leurs oripeaux peu flatteurs, font contre mauvaise fortune bon cœur. Ceux-là sortent par la grande porte.

Tandis que le gâteau de Miss Havisham s'abîme à mesure que le temps passe, Pip lui-même se sent devenir partie intégrante de la désolation qui règne à Satis House : « As I stood compassionating her, and thinking how in the progress of time I too had come to be part of the wretched fortunes of that house, her eyes rested on me. » (G.E – chap. 49, p. 395). Tout comme l'objet qui pourrit est menacé de disparition, le personnage réifié se fait proie d'une mort certaine. Or, les ruines qui composent l'intérieur de Satis House ne sauraient rester en l'état alors que l'épilogue approche à grand pas. De même, Pip doit s'extirper du danger dans lequel il a maintenant conscience de s'être embourbé. La salvation viendra de Miss Havisham, repentie et finissant *in extremis* par délivrer Pip de ses chaînes (réelles et symboliques) : « [her hand] trembled more as she took off the chain to which the pencil was attached, and put it in mine. » (p. 398). Annie Ramel voit d'ailleurs en ce geste la fin d'une imposture généralisée. Chacun reprend sa place. Le crayon jusque là suspendu au coup de Miss Havisham et qu'elle dégage finalement de sa chaîne pour l'offrir à Pip revient, selon Annie Ramel, à couper le cordon ombilical⁴. Pip se soustrait ainsi à l'entrave de Miss Havisham qui,

¹ Terme emprunté à Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 45.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ Annie RAMEL, *Great Expectation, le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000, p. 109.

elle, n'attend plus que son pardon. Le manque dans le langage est alors en passe d'être accepté : c'est en effet par des mots que Miss Havisham accède au pardon de Pip. Elle lui demande alors de l'écrire en toutes lettres : « "My name is on a the first leaf. If you can ever write under my name, 'I forgive her,' though ever so long after my broken heart is dust – pray do it!" » (*Ibid.*) Les mots échangés ici sont essentiels, qu'ils soient écrits de son vivant ou sur les vestiges de son cœur en cendres, il apparaît crucial pour Miss Havisham que le pardon soit un pardon qui fasse choir le réel – anéantissant ruines et désolation – et qu'il soit écrit. Le mot prime alors. Le pardon étant accordé et les mots échangés, l'objet réel peut alors tomber. Pip se fait libérateur de la ruine au moment même où Miss Havisham s'embrase :

« [...] I saw her running at me, shrieking, with a whirl of fire blazing all about her, and soaring at least as many feet above her head as she was high. [...] I dragged the great cloth from the table [and got it over her], and with it dragged down the heap of rottenness in the midst, and all the ugly things that sheltered here; [...] patches of tinder yet were floating in the smoky air, which a moment ago, had been her faded bridal dress. Then, I looked round and saw the disturbed beetles and spiders running away over the floor, [...] the flames were out, [...] falling in black shower around us. »
(G.E – chap. 49, p. 402)

Une fois les ruines réduites en cendres et évanouies, le changement peut survenir. Le lit de convalescence de Miss Havisham est alors placé sur la table, en lieu et place du gâteau : « By the surgeon's directions, her bed was carried into that room and laid upon the great table: which happened to be well suited to the dressing of her injuries. » (*Ibid.*). La nourriture, devenue pourriture, s'est fait cendres. La vie peut dès lors en renaître.

Détruit par les flammes, le gâteau réussit sa sortie avec brio. Sa destruction est un fait marquant de la diégèse qui lui épargne la lente monotonie qui l'aurait à coup sûr mené tout droit à l'oubli ; au lieu de ça l'objet se voit offrir une fin grandiose, « [...] occasion ou témoin de la transmutation artistique, [...] »¹ dira G. Wajcman en parlant des objets d'art. Ainsi sacrifié par les flammes, l'objet fait sa mue, le gâteau s'élève au rang de concept. A. Ramel y voit un « feu

¹ Gérard WAJCMAN, *Op. Cit.*, p. 44.

purificateur » nécessaire à la destruction de la pourriture et de « la peste qui infectait ce séjour aux relents d'inceste »¹.

Toujours à la limite du traitement réservé aux personnages, les objets jouissent tout autant des faveurs de leur auteur qu'ils en subissent les foudres le cas échéant. Certains objets subissent alors des violences suffisamment particulières pour être relevées, ce qui est le cas du petit banc de cordonnier découvert dans *A Tale Of Two Cities* et dont la destruction s'apparente bien davantage à un assassinat. Si John Gross relève la nécessité du geste de Mr Lorry, qui se livre au saccage de l'objet pour en délivrer son propriétaire, la violence qui s'en dégage n'est pas anodine : « [...] it takes a symbolic act of violence to complete the cure [...] »² ; Mr Manette ne pouvant aller mieux qu'une fois l'objet mis en pièces, délivré *de facto* du besoin de se réfugier dans la cordonnerie. Bien que sa destruction soit présentée comme un sacrifice nécessaire, le petit banc en question n'en reste pas moins un objet de poids dont la diégèse se déleste en conséquence :

« On the night if the day on which he left the house, Mr Lorry went into his room with a chopper, saw, chisel, and hammer, attended by Miss Pross carrying a light. There, with closed doors, and in a mysterious and guilty manner, Mr Lorry hacked the shoemaker's bench to pieces, while Miss Pross held the candle as if she were assisting at a murder [...] »
(T.T.C – livre 2, chap. 19, p. 212)

Prémédité, le crime est remarquablement orchestré, mais il reste à ses auteurs la charge d'en dissimuler toute trace. Qu'à cela ne tienne, Mr Lorry assisté de Miss Pross se débarrasse du « corps » afin qu'il n'en reste pas une once : « The burning of the body (previously reduced to pieces convenient for the purpose), was commenced without delay in the kitchen fire; and the tools, shoes, and leather, were buried in the garden. » (p. 214). Le crime est parfait. L'objet ainsi assassiné, détruit puis brûlé afin de le faire disparaître, ne se volatilise pas complètement, il vient alourdir la conscience des deux coupables :

« So wicked do destruction and secrecy appear to honest minds, that Mr Lorry and Miss Pross, while engaged in the commission of

¹ Annie RAMEL, *Op. Cit.*, p. 60.

² John GROSS, « *A Tale of two Cities* » in John GROSS, Gabriel PEARSON (ed.s), *Dickens and the Twentieth Century* (1962), Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 188.

their deed and in the removal of traces, almost felt, and almost looked, like accomplices in a horrible crime. »
(T.T.C – livre 2, chap. 19, p. 214)

L'élimination de ces objets trop prégnants, et dont la disparition est nécessaire à la bonne marche du récit, permet à Dickens d'approcher la limite, « cette recherche du rien »¹ dont parle Jean Nouvel à Jean Baudrillard qui l'interroge sur la possible extrapolation des principes de l'art contemporain. Il est alors question d'« évacuation du visible » : « Ce n'est plus l'œil qui permet de jouir, c'est l'esprit. »² L'objet continue donc de fasciner même une fois absent. Métaobjet, il hante un récit dont il n'a pas totalement quitté les lignes, terré dans ses anfractuosités, invisible mais pourtant bien là. Et, tandis que J. Nouvel nous entretient de cette recherche de la limite du rien, J. Baudrillard ajoute : « Le rien, c'est quelque chose [...] »³.

De plus, en évacuant de façon si violente le gâteau de Miss Havisham ou le petit banc de cordonnier de Mr Manette, Dickens nous prouve qu'il maîtrise tout aussi bien leur survenue que leur départ fracassant. Il existe bel et bien un « art de la disparition »⁴. Comme l'objet, le décor qui l'héberge est susceptible d'être exclu le moment venu. C'est le cas de Staggs's Gardens, triste quartier de *Dombey and son* rayé de la carte, et du texte, pour laisser place à la venue du train. F. S. Schwarzbach, qui compare d'ailleurs la violence de ce changement soudain à une catastrophe naturelle (« natural cataclysm »), note l'impact d'un tel remaniement de l'espace⁵. Pris de court par la révolution industrielle, le quartier n'a d'autre choix que de plier sous le poids du chemin de fer, et du texte qui lui impose un recyclage extrême :

« There was no such place as Staggs's Gardens. It had vanished from the earth. Where the old rotten summer-houses once had stood, palaces now reared their heads, and granite columns of gigantic girth opened a vista to the railway world beyond. The miserable waste ground, where the refuse-matter had been heaped of yore, was swallowed up and gone [...] »
(D.S – chap. 15, p. 244)

¹ Jean BAUDRILLARD, Jean NOUVEL, *Les objets singuliers – architecture et philosophie*, Paris : Calmann-Lévy, 2000, p. 42.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ Jean BAUDRILLARD, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris : Editions de l'Herne, 2007-08, p. 12.

⁵ F. S. SCHWARZBACH, *Dickens and the City*, University of London : The Athlone Press, 1979, p. 107-9.

Ne pouvant ignorer plus longtemps les effets de la mise en place du chemin de fer, Staggs's Gardens se pose en martyr, sacrifié sur l'autel de la modernité.

Nombreux sont les personnages à qui l'auteur fait suivre le mouvement : sacrifiés à l'œuvre¹ – comme les objets d'art mentionnés par G. Wajcman – élevés au rang de martyrs. Certains personnages connaissent donc, comme les objets, une fin brutale qui, si elle n'est pas autant dévouée à l'apologie du vide que l'est la disparition des objets, permet la restauration de l'ordre. Krook s'enflammera brutalement et sans prévenir, Carker (*Dombey and Son*) devra sa mort violente au train, Nancy (*Oliver Twist*) sera sauvagement assassinée. Ce sont d'ailleurs les personnages féminins qui en feront davantage les frais : l'auteur leur octroie une élasticité qui leur permet d'aller bien au-delà de ce que leur permettent les codes et la morale du dix-neuvième siècle, mais c'est pour mieux les rattraper « à temps » et les éliminer, faute de pouvoir assumer leur caractère novateur.

Les objets, leurs décors, et même les personnages, réussissent l'exercice délicat de briller par leur absence soudaine. Mis à mort plutôt qu'aux rebuts, leur fin violente les promeut : martyrs, puis concepts, l'auteur sait mettre à profit leur disparition.

G. Wajcman pose la question de l'utilité de l'objet dans l'œuvre. « Et cela mène à cette conséquence [...] que l'Art se passerait très bien d'objet, de tout objet. »² L'œuvre dickensienne n'hésite pas à en faire la preuve par le vide.

¹ Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 45.

² *Ibid.*

III Apologie de l'ordre par le vide

Chez Dickens comme dans la Bible il y a un avant, mais surtout un après, Déluge. La dualité dickensienne réside dans le fait que l'auteur est régulièrement rattrapé au fil des pages par des contraintes qu'il ne s'autorise à laisser de côté que pendant un temps donné. La rigueur fait loi. Le moraliste déconstruit alors ce que l'auteur a créé et laisse son texte se vider de ses excès. Tout rentre dans l'ordre à mesure que la figure du narrateur enfant s'estompe et que disparaissent avec lui les objets improbables qui, sous son règne et à travers son regard, ont connu leur heure de gloire.

Astreintes

Alors que fantasmagories et faits bruts ont coexisté des pages durant, l'auteur décide d'une ligne de conduite à faire adopter au récit qui se doit dès lors de proposer une représentation de la réalité telle qu'elle est. Le texte fait allégeance au réalisme et se dissocie de toute fantaisie, se bornant ainsi à représenter justement le monde des choses sans le moindre ajout, à la recherche de la transparence du mot. Le dictionnaire du docteur Johnson mentionné dans *David Copperfield* porte l'espoir du dix-neuvième siècle qu'est cette transparence où le mot est la juste représentation de la chose, et retranscrit parfaitement son sens : « What a useful work a Dictionary is! What a necessary work! The meanings of words! Without Doctor Johnson [...] we might have been at this present moment calling an Italian-iron a bedstead. » (D.C – chap. 45, p. 657). Le réalisme, selon John P. McGowan, vise à ce que le mot soit la simple, vraie, et transparente, dénomination des choses, « "realism" is the attempt to guarantee that all representations are exact copies of the original [...] »¹. Or, le réalisme se méfie du langage qui dessert parfois sa visée et qui laisse s'installer le quiproquo. C'est ainsi qu'au moment où son ami présente à David sa « maison » ce dernier scrute le paysage, en vain, désemparé par un signifiant qui ne renvoie à rien :

¹ John P. MCGOWAN, « David Copperfield: *The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 149.

« I looked in all directions, as far as I could stare over the wilderness, and away at the sea, and away at the river, but no house could I make out. » (D.C – chap. 3, p. 41) ; il finira par buter sur la seule habitation plausible s’offrant à son regard : « ‘That ship-looking thing?’ » (*Ibid.*). Le « bateau » s’avère alors « maison » – sans doute plus approprié pour décrire ce lieu de vie, mais surtout rendant bien mieux justice à l’habitation de Ham et Peggotty. Si le réalisme est à la recherche de la transparence, il condamne toutefois à l’interprétation (telle la « gymnastique » de David qui doit affiner sa représentation mentale de la « maison » afin d’y avoir visuellement accès.) Toute copie exacte ne peut être qu’illusoire puisque la répétition implique une différenciation. « Repetition will always carry a difference within it »¹, insiste J.P McGowan. La différence, quant à elle, implique la perte : « where the word is, the thing once was. »² La sentence est double. Non content de contraindre le texte à se délester de ses excès, le réalisme, par le biais du langage, condamne à la perte. En s’appuyant sur les propos de Derrida, John Kucich image parfaitement la supercherie : « language is always absence that masquerades as presence »³. L’objet est alors résolument perdu, et le lecteur introduit à la notion de manque. C’est le fameux « texte de jouissance » dont parle Roland Barthes :

« Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut être jusqu’à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage. »⁴

Le manque se trouve autant du côté du réalisme et de ses exigences que du flou jeté par l’auteur, et ce dès le départ. En effet, Nathalie Vanfasse remarque que l’accumulation de menus détails ne va pas dans le sens de l’effet de réel pourtant recherché : « [...] la description dickensienne est marquée par la prédominance de métaphores qui métamorphosent les objets décrits et entretiennent leur caractère ambigu et insaisissable. »⁵ L’auteur et sa créativité sont condamnés à toujours soustraire l’objet, tant par le biais de la

¹ *Ibid.*, p. 152.

² *Ibid.*

³ John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 5.

⁴ Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 23.

⁵ Nathalie VANFASSE, *Charles Dickens, entre normes et déviances*, Publications de l’Université de Provence, 2007, p. 223.

profusion que celui du retrait. C'est pourquoi, après avoir largement versé dans l'abondance fantaisiste, le texte, rigoureux et discipliné, est résolu à mettre de l'ordre dans ses lignes éparses infestées d'irréel. Exit les gargouilles, le texte entend consolider son architecture. Les objets aléatoires sont sommés de rentrer dans le rang, à défaut de quoi ils seront proprement évincés. « Le texte se referme sur lui-même », selon Nathalie Jaëck, « et s'applique à résoudre de la même manière tous les suspens, à intégrer méthodiquement tous les éléments dissidents ou hasardeux. »¹ Le texte opte pour la compacité, le faste n'ayant qu'un temps, le rideau tombe alors : « [...] it might be better for the national glory even that the sun should sometimes set [...] » (B.H – chap. 46, p. 710). « Ainsi le texte dickensien se caractérise par un rétrécissement progressif des possibles, par une assimilation de la disparition. »² écrit N. Jaëck qui remarque que, si les premiers chapitres sont signe d'éparpillement, le texte finit par démêler le tout et faire ressortir sa trame. Ordonné, Dickens fait le tri tout en resserrant les lignes du récit, « Bleak House is thinning fast. » (B.H – chap. 51, p. 790).

« Ainsi, la fin des romans de Dickens inverse, déjoue le mouvement des introductions, et met en place une routine contractuelle, une procédure rondement menée de rétrécissement textuel, de résolution de la multiplicité, de fermeture systématique, comme si le texte s'assurait que tout était bien verrouillé avant son départ. »³

L'homme de rangement qu'est Dickens s'avère aussi fin comptable, et, à l'heure des comptes, les faillites sont nombreuses et variées ; restent les bilans moroses et mitigés : « [...] as the stream of our hopes seemed all running back [...] » (G.E – chap. 54, p. 446). La ruine de Richard Carstone a un arrière goût certain de leçon de morale subvenue trop tardivement : « It was a hard one; but you shall be assured, indeed, that I have learned it. » (B.H – chap. 65, p. 978), celle de Pip en revanche se risque à apparaître tel un juste retour des choses : « The tidings of my high fortunes having had a heavy fall, had got down to my native place and its neighbourhood, before I got there. » (G.E – chap. 58, p. 473). Désargenté, il est littéralement privé de toute possession : « I sold all I had [...] » (p.

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 61.

² *Ibid.*, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 65.

480). Leurs biens sont confisqués aux uns et, à la disparition des autres, les chambres se vident :

« My lady's state has a hollow look, thus gloomy and abandoned; and in the inner apartment [...] the traces of her dresses and her ornaments, even the mirrors accustomed to reflect them when they were a portion of herself, have a desolate and vacant air. Dark and cold as the wintry day is, it is darker and colder in these desolate chambers [...] »
(B.H – chap. 58, p. 890)

La maison entière finira d'ailleurs complètement évidée - « A waste of unused passages and staircases [...] » (B.H – chap. 66, p. 985) :

« Thus Chesney Wold. With so much of itself abandoned to darkness and vacancy [...] so sombre and motionless always – no flag flying now by day, no rows of light sparkling by night; with no family to come and go, no visitors to be the souls of pale cold shapes of rooms, no stir of life about it; - passion and pride, even to the stranger's eye, have died away from the place in Lincolnshire, and yielded it to dull repose. »
(B.H – chap. 66, p. 985)

Certaines habitations, comme Satis House, connaissent un traitement plus radical et sont détruites : « There was no house now, no brewery, no building whatever left, but the wall of the old garden. The cleared space had been enclosed with a rough fence [...] » (G.E – chap. 59, p. 482). Tout doit disparaître.

L'ameublement a d'ailleurs été préalablement vendu aux enchères, les affaires personnelles de Miss Havisham s'en trouvant laissées au premier venu. C'en est fini de ces objets-là. La dialectique se renforce, l'existence de l'absence (ancrée dans le présent) et l'essence du vide (éternelle) sont renvoyées dos à dos. C'est donc un vide qui prend place, laissant les objets se déliter pour finalement disparaître ; il n'est plus question d'absence.

Les objets, qui, comme les biens de Miss Havisham, se retrouvent mis aux enchères, renouent avec l'« art du Catalogue, c'est-à-dire du concept même, divisé, numérable, mobile » ou « nominalisme triomphant, qui se suffit à lui-même »¹ mentionnés par R. Barthes. Or, si l'abondance mène invariablement à l'économie de l'ensemble, les listes et énumérations d'objets chères à Dickens y contribuent fortement. En effet, la collection est, par nature, vouée à l'incomplétude. Non-exhaustive, elle condamne l'objet sériel à

¹ Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris : Editions du Seuil, 1964, p. 26.

n'exister qu'en étant la partie d'un tout. « Un seul n'y suffit plus : c'est toujours une succession d'objets, à la limite une série totale qui en est le projet accompli. »¹ C'est pourquoi Jean Baudrillard explique que la possession de l'objet engendre pareillement satisfaction et déception, car « toute une série le prolonge et l'inquiète. »² Pour J. Baudrillard c'est bien l'inachèvement qui différencie la collection de l'accumulation pure, « le manque est toujours en effet une exigence définie, celle de tel ou tel objet absent. »³ Les personnages de l'œuvre dickensienne ayant pris l'habitude de compter, accumuler, inventorier, collectionner, sont donc rappelés à l'ordre et fatalement condamnés au manque. Le lecteur, qui se prend au jeu, subit le même sort et reste sur sa faim lorsque subitement Dickens coupe court à l'énumération : « [...] Mr Snagsby has dealt in all sorts of blank forms of legal process; in skins and rolls of parchment; in paper – [...] », s'en suit une liste d'objets déployés sur six lignes et auxquels le texte accorde une place prépondérante jusqu'à ce que l'auteur y mette fin de manière radicale : « [...] in short, in articles too numerous to mention [...] » (B.H – chap. 10, p. 154). « Il faut se demander », ajoute J. Baudrillard, « si la collection est faite pour être achevée, et si le manque n'y joue pas un rôle essentiel [...] »⁴.

Alors que des changements drastiques interviennent au sein du récit, il est une figure qui se devait de disparaître : le narrateur enfant ; et avec lui l'immanence du présent et l'abondance qui en découle. A mesure que les récits de *David Copperfield* ou *Great Expectations* avancent, la figure du narrateur enfant s'estompe pour laisser place à l'adulte qu'il devient et qui le supplante. Cette évolution naturelle prive néanmoins le texte de la spontanéité enfantine dont le regard, borné au présent, immédiat et permanent, a fait naître l'opulence tout en offrant une perception « vivante » de ce qui l'entoure. L'ordre nouveau, très éloigné des contraintes empiriques de l'adulte et que l'enfant a créé pour se libérer du poids de sa solitude (réelle ou symbolique), disparaît en même temps que lui. Le merveilleux n'est plus. Une fois pris en main par le narrateur adulte, le récit de *David Copperfield* s'adonne aux faits bruts, se délestant par la même occasion de tout ce qu'il a pu comporter d'irréel. En se durcissant, la trame n'hésiterait pas à faire s'envoler en éclat la ronde des objets d'antan :

¹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968, p. 122.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

« If the wind and the rain had driven away the intervening years, had scattered all the intervening objects, had swept us to the churchyard where we first stood face to face on such different levels, I could not have known my convict more distinctly than I knew him now [...] »

(G.E – chap. 39, p. 316)

L'adulte ancre encore davantage l'enfant dans son époque, et ce faisant le fait choir du romantisme dans lequel il s'installait pourtant, occupé à insuffler une vitalité aux choses – « botanizing the asphalt »¹ suggère M. Hollington – lui coupant ainsi l'herbe sous le pied. L'enfant est donc projeté dans un autre univers, où brouillard et ruines suggèrent l'incertitude Gothique ; résolument victorien, il découvre la désillusion en même temps que le travail à l'usine et le cynisme qui en découle : « [...] on the first morning of my so auspiciously beginning life on my own account, the oldest of the regular boys was summoned to show me my business. » (D.C – chap. 11, p. 165).

Pré-baudelairiens, David et Pip ont travaillé la matière, transformé la boue en or ; une fois adultes, il s'agit de remettre de l'ordre. En effet, l'adulte n'agit plus sur les objets qu'il présente et, n'ayant plus ce besoin pressant de leur faire subir quelque altération, nous les offre tels quels : « I was not afraid of the shabby coat, and had no yearnings after gallant greys. My whole manner of thinking of our late misfortune was changed. » (D.C – chap. 36, p. 526). Si David accepte les objets imparfaits qui composent à présent son entourage, il se montre également déterminé à laisser derrière lui l'idée d'abondance : « [...] to concentrate myself on one object at a time. » (D.C – chap. 42, p. 613). Texte et narrateur mûrissent conjointement et finissent par laisser derrière eux la tension qui existait entre idéal et réalisme – privilégiant ce dernier, recherchant dorénavant l'adéquation entre la forme et le contenu. La production en masse d'objets du merveilleux laisse sa place à la création minutieuse du vide. Le conflit, nécessaire, finit donc par encenser l'économie tout en condamnant l'excès. Force est de constater que certains objets finissent aussi par perdre leur caractère obsessionnel à mesure que le récit avance. C'est le cas de la chaussure, objet phare de *Great Expectations*, qui finit par s'user faute de moyens et sera à peine mentionnée dans les derniers chapitres : « [...] underpaid for a deal

¹ Michael HOLLINGTON, « *Child and Adult Perceptions of the Grotesque in David Copperfield* », in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens* (collection CAPES/Aggregation Anglais), Paris : Ellipses, 1996, p. 67.

of walking and shoe-leather [...] » (G.E – chap. 57, p. 464), ce sont donc celles du facteur qui, au détour d'une conversation dont elles ne sont d'ailleurs pas l'objet, auront le loisir de clore le bal.

Le personnage adulte est particulièrement utile au bon déroulement de la diégèse, et nécessaire à l'accomplissement du réalisme, tel David utilisant le concept du « now of writing »¹ – mis en avant par J. P. McGowan : « [...] writing now long afterwards [...] with such an astonishing air of fidelity. » (D.C – chap. 51, p. 731). Par ce « maintenant » il répète l'histoire, son histoire, en pensant à « rapporter » chaque objet. Faire revivre son vécu à un lecteur est comme se rapprocher d'une réalité qu'il a connue, il nous prend comme témoins : « The reader now understands as well as I do, what I was when I came to that point of my youthful history to which I am now coming again. » (D.C – chap. 4, p. 67). Objets et souvenirs sont ressortis, dépoussiérés et resservis, comme au premier jour. En sélectionnant lui-même les événements sur lesquels il souhaite revenir il fait que le substitut fonctionne, il peut ainsi avoir la main mise sur ces bonheurs d'antan. Par deux « now » bien distincts, le narrateur laisse l'espace souhaité entre le temps perdu et révolu, et celui de la mémoire ; la répétition est sauve, l'original et la répétition restent dissemblables et indépendants. En effet, il faut prendre en compte ce qui diffère entre mot et chose, car le mot n'est pas la chose. David peut donc resservir à son lecteur les objets qu'il veut, il n'y aura pas d'amalgame : le mot représente une chose telle qu'elle était, mais une chose perdue. La différence engendre la perte. Car écrire la chose implique la prise en compte de sa perte ; on ne tente pas de ramener à soi une chose toujours là. Seuls les mots peuvent être appelés à être présents, et de fait la différence ne fait pas qu'engendrer la perte, mais aussi la mort. Car ce qui ne peut se répéter est mort, l'objet est alors perdu à jamais, tandis que, selon J. P. McGowan, le mot reste immortel par son immunité au temps².

Le rapport au monde et les proportions s'inversent alors que le récit progresse ; fantaisie et romantisme sont remisés au profit du réalisme, grand vainqueur des dénouements. Si l'évolution du narrateur enfant est essentielle à l'intrigue, l'évacuation des objets imaginaires est délibérée. Le narrateur adulte se révélant

¹ John P. MCGOWAN, « David Copperfield: *The Trial of Realism* » in Harold Bloom, *Major Literary Characters: David Copperfield*, New York – Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992, p. 154.

² *Ibid.*, p. 153.

indispensable il faut alors que l'enfant trépasse – « écrire l'enfant, c'est le détruire »¹ dit Sara Thornton qui, s'appuyant sur l'étude de la littérature enfantine faite par Jacqueline Rose, le réifie au possible : « l'enfant est construction de l'auteur [...] »².

L'enfant se réécrit dans l'ombre de son homologue adulte, puis disparaît, pris par la vague des objets fantaisistes et dont le texte se déleste. Dickens fait un tri drastique afin de refermer le récit sur un texte « propre » : « [...] as if the waters had but newly retired from the face of the earth [...] » (B.H – chap. 1, p. 13). Les personnages secondaires devront, tout comme le peu d'objets sauvés *in extremis* de cette noyade programmée, savoir réinterpréter leur rôle à temps ; les écarts étant sévèrement condamnés.

Hémorragie du texte³

Dickens œuvre à tenter de concilier deux impulsions repoussives l'une pour l'autre et oscille donc entre excès – que John Kucich définit par une opposition « something that defies the necessary human limits of order, meaning, economy »⁴ – et restriction. Cette contradiction aboutit invariablement à la modération : « all excess [...] is implicated again in some form of economy »⁵, explique J. Kucich. Conservateur, le texte n'accompagnera pas ses personnages dans leurs extravagances jusqu'à la fin : les incartades sont punies. Les épilogues, conventionnels, terrassent les excès : Satis House, maison à double entrée et où Pip se perdra à force de mauvaises lectures répétées, ne connaîtra qu'une sortie, il n'en restera rien – entièrement démolie une fois les espérances de Pip effondrées. Ne reste qu'un vide. Les vestiges même ont disparu. Il ne restera rien non plus de « Jarndyce and Jarndyce » (« Over for the day? [...] over for good. Over for good! », B.H – chap. 65, p. 973) ; le procès s'étant consumé en frais : « [...] thus the suit lapses and melts away [...] » (p. 975). Toute la démesure mise à l'œuvre pour faire aboutir le procès – « bills, cross-bills, answers, rejoinders, injunctions, affidavits, issues,

¹ Sara THORNTON, « *Ecrire l'enfant ou le détruire : l'enfant et la loi du texte dickensien* » in *Savoirs et clinique* 2004- 1 (n°4), ISSN 1286-1405, page 19 à 31, p. 22.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Terme emprunté à Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 9.

⁴ John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 233.

references to masters, master's reports, mountains of costly nonsense » (B.H – chap. 1, p. 14) – aboutit au néant envisagé depuis le départ : « Jarndyce and Jarndyce still drags its dreary length before the Court, perennially hopeless. » (p. 17). De même, le récit de *David Copperfield* prompt aux débordements (« [...] Dickens s'amuse aussi à tirer des mailles, il effiloche son texte et se plaît à les laisser courir. »¹ dit Nathalie Jaëck), mène à une vidange programmée. Ses personnages secondaires, laissés libres des plus belles embardées, sont bien plus circonscrits qu'il n'y paraît – « trois petits tours et puis s'en vont »². N. Jaëck explique cette restriction soudaine par un « retour forcé dans le circuit textuel »³ de ces excroissances qui ne sont pas invitées à parasiter le texte qui enjoint aux personnages d'exploiter malgré tout leurs ressources. Il leur faut se voir attribuer une fonction afin qu'ils se raccrochent à la trame qui sinon leur glisserait entre les doigts. C'est pourquoi Miss Mowcher, Wilkins Micawber, et même Mr Dick, vont devoir se rendre utiles avant que le récit ne tire sa révérence. Tous trois interrompent régulièrement le récit par leurs explosions verbales, lui faisant habilement prendre la tangente avant qu'il soit remis dans le droit chemin. Ainsi, Miss Mowcher, qui à peine débarquée chez David se dissout dans un flot de paroles, reproche aux personnages qui la côtoient le traitement que l'auteur lui-même lui inflige :

« 'They are all surprised, these inconsiderate young people, fairly and full grown, to see any natural feeling in a little thing like me! They make a plaything of me, use me for their amusement, throw me away when they are tired, and wonder I feel more than a toy horse or a wooden soldier! Yes, yes, that's the way. The old way!' »
(D.C – chap. 32, p. 468)

En ce qui concerne le texte, et pour ne pas se voir jetée comme un vieux jouet, elle sera contrainte à se rendre utile « [...] et finira sa course en service commandé, en bon petit soldat littéraire », analyse N. Jaëck, « puisque Dickens lui assignera la fonction cruciale d'être à l'origine de la capture d'un des deux *villains* [...] »⁴ :

« He cut her face right open, and pounded her in the most brutal manner, when she took him; but she never loosed her hold till he

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 6.

² *Ibid.*, p. 26.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

was locked up. [...] She gave her evidence in the gamest way, and was highly complimented by the Bench, and cheered right home to her lodgings. »

(D.C – chap. 61, p. 861)

C'est à Mr Micawber qu'il incombe de confondre l'autre des deux scélérats :

« ' " In appearing before you to denounce probably the most consummate Villain that has ever existed," ' Mr Micawber, without looking off the letter, pointed the ruler, like a ghostly truncheon, at Uriah Heep [...] Heep, and only Heep, is the Forger and the Cheat." ' »

(D.C – chap. 52, p. 755)

Pour ne pas trahir son rôle, Mr Micawber fera de cette accusation un art épistolaire, efficace à défaut d'être concis, énumérant point par point les torts d'Uriah Heep qu'il aura pris soin de coucher sur papier en vue de l'estocade finale. Mr Dick devra quant à lui son salut à la réconciliation du couple formé par Annie et le docteur Strong, à laquelle il a activement participé :

« 'A poor fellow with a craze, sir,' said Mr Dick, 'a simpleton, a weak-minded person – present company, you know!' striking himself again, 'may do what wonderful people may not do. I'll bring them together, boy. I'll try. They'll not blame *me*. They'll not object to *me*. They'll not mind what *I* do, if it's wrong. I'm only Mr Dick. And who minds Dick? Dick's nobody! Whoo!' He blew a slight contemptuous breath, as if he blew himself away. »

(D.C – chap. 45, p. 661)

Les voilà donc tous trois réhabilités avant que le rideau ne tombe, « [...] réincorporés dans le récit central, passant dans les derniers chapitres du statut d'empêcheur de tourner en rond à celui d'accélérateur du récit »¹, selon N. Jaëck.

Autres personnages secondaires, les femmes oscillent elles aussi entre norme et déviance. Subversive, Dora clignote et menace de disparaître. Immobilisée dans le monde de l'enfance, incapable de faire évoluer son rôle de maitresse de maison bourgeoise, elle n'est utile qu'au seul désir de son jeune époux. Or, et comme l'écrit Max Véga-Ritter, « [...] le désir de David reste englué dans celui de l'objet dont le destin est justement d'être consommé et

¹ *Op. Cit.*, p. 61.

détruit », la mort de Dora en étant l'expression symbolique¹. David, qui pendant un temps en oubliait jusqu'à se nourrir tant l'amour porté à Dora semblait lui suffire, lui portera le premier coup : « My own appetite came back miraculously. I am ashamed to record it, but I really believe I forgot Dora for a little while. » (D.C – chap. 28, p. 421). Clairvoyante, la tante Betsey n'hésite pas à jouer les cassandres (« Poor little couple! », D.C – chap. 35, p. 509) et retranche davantage Dora dans les recoins d'un texte sur le point de l'engloutir : « 'Oh, Trot!' she said again; 'blind, blind!' and without knowing why, [David] felt a vague unhappy loss or want of something overshadow [him] like a cloud. » (p. 510). Hors-temps et trop éloignée des réalités, Dora disparaît. Le genre prime, et les rôles sont distribués en fonction. Or, Dora qui n'a pas su œuvrer pour la paix de son ménage en endossant le rôle de femme au foyer qui lui était confié ne saurait élever ses enfants en conséquence, il n'est donc pas question que le texte réitère l'erreur en laissant Dora se reproduire.

Le poids du conformisme se faisant sentir, une vague de jeunes filles déchues, et considérées comme fautives, vient rappeler à l'ordre les femmes de l'univers dickensien. Bien que certaines (comme Miss Havisham ou la tante Betsey) soient capables d'assumer leur autonomie financière, menant ainsi la danse, d'autres, plus faibles, tombent au moindre faux pas. Il en va ainsi pour Emily, réprimandée pour avoir suivi Steerforth. A trop vouloir corrompre le schéma classique, elles finissent par subir les affres de la transgression. Les fautives se voient alors évincées de la diégèse, ou subissent le poids de l'opprobre et de la remontrance. Les « méchantes » sont, elles aussi, sévèrement punies. Mrs Joe en fait les frais et subit la violence du plus fort, ce qui la rappelle cruellement à l'ordre (blessée puis alitée, elle devient inoffensive) ; mais comme la leçon ne suffit pas, elle disparaît. Miss Havisham n'échappe que de peu aux flammes venues la rôtir, mais c'est pour mieux périr par la suite, sur la table de la salle à manger. Au moment où ces femmes, pourtant déviantes, deviennent acceptables, elles subissent de plein fouet un retour forcé à la norme et se voient châtiées – « Mieux que tout autre, la société victorienne savait manier l'arme redoutable de la désapprobation sociale [...] »² précise Nathalie Vanfasse. Pourtant accusé de faire de

¹ Max VEGA-RITTER, « Structures imaginaires et leurs conflits dans David Copperfield » in Jean-Claude AMALRIC (ed.), *Studies in the later Dickens*, Montpellier : Causse & Compagnie imprimeurs, 1973, p. 60.

² Nathalie VANFASSE, *Charles Dickens, entre normes et déviances*, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 11.

ses personnages des esquisses irréalistes, Dickens a su nous les présenter comme moins répréhensibles qu'ils ne le sont et donc les faire sortir du carcan rigide des clichés de l'époque ; même les personnages les plus impardonnables pour l'époque sont traités avec compassion. L'auteur laisse ses personnages aller bien plus loin que ce que ne leur permet les codes et la morale du dix-neuvième, mais c'est pour mieux les rattraper « à temps » et les éliminer, faute de pouvoir assumer cette modernité. Certains personnages féminins, soit du fait de leur insignifiance ou de la menace qu'ils représentent, jouent le rôle de traquenard essentiel à l'œuvre pour mettre à mal la tradition victorienne, qui ne peut que tomber dans le piège de pareils personnages féminins, qu'ils soient désarmants (comme Dora Copperfield) ou effrayants (comme Mrs Joe). En les plaçant comme pièges ça et là afin d'y faire tomber l'idéologie domestique, le texte confie à certains de ses personnages des rôles trop lourds ; il finit donc par plier sous le poids de tant de transgression et se déleste de ses protagonistes hors-norme. Se faisant il se rétracte, n'assume plus ces personnages femmes novateurs, rétablissant de fait ordre et équilibre et imposant au texte de reconsidérer la tradition et l'idéologie de l'époque comme rassurants et salvateurs. En toute logique, et à défaut d'autres options proposées par la société victorienne, certains personnages sont sacrifiés : les plus faibles et les trop fortes se voient évincées.

Chez Dickens l'épilogue vire régulièrement à l'inspection. Alors que le narrateur omniscient de *Bleak House* finit son récit sur le vide qui s'est finalement emparé de Chesney Wold, c'est à Esther que revient le bilan organisé dans le chapitre justement nommé « The Close of Esther's Narrative » ; sept années y sont concentrées en à peine cinq pages qui suffisent au rappel d'Ada et de son fils posthume, de John Jarndyce et Allan Woodcourt, de Charley ainsi que de Caddy et des Jellyby au grand complet ; rassemblés pour la ronde finale. Comme Esther, David Copperfield offre un dernier rappel avant le tombé du rideau – « A last Retrospect ». Répondent à l'appel la tante Betsey, Peggotty, mais aussi le célèbre « Crocodile-Book » (honoré de majuscules pour l'occasion), ainsi que Miss Dartle et Julia Mills, le docteur Strong et Traddles, l'ami de toujours ; mais c'est sur Agnes que se focalise le dernier faisceau lumineux :

« My lamps burns low, [...] but the dear presence, without which I were nothing, bears me company. [...] so may I, when realities

are melting from me like the shadows which I now dismiss, still find thee near me, pointing upward! »
(D.C – chap. 64, p. 882)

Les voilà donc tous rappelés à l'ordre et, selon N. Jaëck, « [...] disciplinés par la machine textuelle, souvent cantonnés de manière très statique à des phrases nominales, qui ferment l'œuvre, et avèrent leur statut de personnages-objets, de contingent du texte [...] »¹. Utilitariste, la fin des romans s'accomplit à travers un bref examen rétrospectif. L'ultime chapitre d'*Oliver Twist* lève d'ailleurs le voile sur tout soupçon, si tant est qu'il y ait eu lieu d'en avoir : « The fortunes of those who have figures in this tale are nearly closed, and what little remains to their historian to relate is told in a few and simple words. » (O.T – livre 3, chap. 15, p. 450).

Qui peut le plus peut le moins. Le superflu n'a plus sa place au moment où l'épilogue tombe comme un couperet et vient dissoudre la dualité, comme l'image Jean Baudrillard : « Au commencement était le Verbe. C'est seulement après qu'est venu le Silence. »² Maniant à merveille cet art de la disparition, Dickens finit par reprendre sans vergogne l'élasticité et l'abondance qu'il nous avait servies dans ses premiers chapitres, nous rappelant que ces deux gestes sont immanquablement liés : « Giving is always congruent with taking »³, écrit J. Kucich.

Et Baudrillard de conclure : « La fin elle-même a disparu... »⁴ On pense alors au dernier des romans de Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, resté sans fin. Nous voilà littéralement projetés « au cœur du royaume de l'absence et du manque »⁵ selon l'expression de Catherine Lanone.

¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 65-6.

² Jean BAUDRILLARD, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris : Editions de l'Herne, 2007-08, p. 59.

³ John KUCICH, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981, p. 160.

⁴ Jean BAUDRILLARD *Ibid.*

⁵ Catherine LANONE, « Great Expectations ou le signifiant peau de chagrin » in Jean-Pierre NAUGRETTE (ed.), *Great Expectations – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1999, p. 121.

L'objet comme moyen, le vide comme fin

Malevitch, peintre, déclare « Ce n'était pas un simple carré vide que j'avais exposé, mais plutôt l'expérience de l'absence de l'objet. »¹, il fait ainsi tableau du vide de l'objet : il le peint, là où Dickens, lui, le dépeint. La description du vide ce n'est pas remplir des lignes de « rien », c'est écrire le « rien », construire un récit avec ce « rien ». Nous sommes donc face à un texte qui n'est pas un texte d'où l'objet serait absent, mais un texte où le vide s'infuse et vaut pour ce qu'il est. Le vide est alors sublimé. Ici le vide n'est pas considéré comme un « non-être », mais davantage comme une entité en soi ; pas une absence de matière, mais une forme vidée, en attendant d'être mieux remplie. Les orphelins dickensiens l'illustrent parfaitement, œuvrant malgré eux à la fabrique du vide : « [...] see young Abel Magwitch, with as little on him as in him [...] » (G.E – chap. 42, p. 346). Il en va de même pour *Oliver Twist* ; vide, il reste donc un « plein d'espace » : « [...] nature or inheritance had implanted a good spirit in Oliver's breast: it had plenty of room to expend, thanks to the spare diet of the establishment [...] » (O.T – chap. 2, p. 7). Le vide étant volontairement entretenu (« a child had contrived to exist upon the smallest possible portion of the weakest possible food », *Ibid.*), on le retrouve donc naturellement à divers niveaux et, quand les orphelins sont finalement autopsiés, voici ce qu'il s'y trouve : « [...] opened the body, and found nothing inside (which was very probable indeed) [...] » (*Ibid.*). Estella connaît elle aussi les affres du vide, tout comme les orphelins, et conserve une poitrine vide : « When you say love me, I know what you mean, as a form of words; but nothing more. You address nothing in my breast, you touch nothing there. » (G.E – chap. 44, p. 362). C'est un espace vide, dans lequel rien ne vibre ; ou plutôt, un « rien » y vibre, car c'est ce vide qui fait d'Estella tout ce qu'elle est, ce qu'elle ressent ou ne ressent pas.

Malgré une certaine dénégation, certains objets sont une mise en présence de l'absence et du vide. L'absence d'objet peut prendre corps, s'incarner, et cette incarnation finit par former un objet. Il en va ainsi pour les deux masques de *Great Expectations*, qui à la fois attirent et repoussent Pip. Ces deux masques résument bien toute la dialectique de l'œuvre, en étant à la fois trop (ils sont un déguisement que l'on porte généralement *sur* soi, et cette pellicule couvrante fait que les apparences deviennent trompeuses, laissant

¹ Cité par Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 94.

ainsi la place au non-sens) tout en n'étant pas assez (le vide qui s'y trouve et qui ne correspond en rien avec la personne qui est derrière, laissant donc une absence de sens). L'obsession du masque représente la hantise du vide, et l'autre qui est en soi, tout en n'étant pas. Profonds et superficiels, les deux masques, auxquels fait face Pip, sont une déformation grotesque et inquiétante de la réalité. Véritable preuve par le vide, ils sont le spectacle paradoxal de leur propre absence : il n'y a rien derrière. Ombres sans visage, ils lui inspirent autant fascination que répulsion, symbolisant tout autant profusion et vide.

Le vide, magnifié, permet la création. En effet, les objets pléthoriques sont savamment subtilisés par leur auteur qui maîtrise la relation instaurée entre spectateur, œuvre, et auteur : fonctions nouées entre elles autour de celle de l'objet, sans qu'une ne puisse se détacher sans endommager les deux autres. Ce « nœud » (dont l'objet est la quatrième de ce nœud solidaire) que Wajcman appelle « machine complexe quadripodique »¹ n'est pas sans rappeler le nœud borroméen de Jacques Lacan qui lie réel, symbolique et imaginaire. Si l'un des liens se détache c'est tout le système qui se voit mis en péril ; pourtant, un vide certain subtilise la place de l'objet, sans que ce dernier n'y prenne garde. L'objet, devenu déchet puis vide, s'estompe et s'efface complètement. On est subtilement passé d'un surplus d'objets à plus d'objet du tout. L'objet disparaît du nœud. Les trois fonctions se retrouvent alors nouées autour d'un vide, sans pour autant se détacher entre-elles ; le vide a simplement remplacé l'objet, et c'est ainsi que le reste se maintient. L'artiste contemporain, tout comme Dickens, se fait alors artiste créateur de vide et, parce qu'il nous présente le vide comme il le faisait pour les objets, il rattache autour de cette béance magnifiée les liens jadis attachés à l'objet. L'œuvre s'accouple au spectateur, comme l'objet s'accorde au consommateur, car l'œuvre est le produit d'un rendez-vous entre un artiste, un objet, et un « regardeur » (nous, lecteurs « contemplateurs »). Le tout forme un « nœud » complexe à quatre temps simultanés, dont l'auteur, Dickens, peut être vu comme l'artiste « réel » de tous les objets du texte dont il jouit, « véritable dieu qui ménage le hasard d'une rencontre avec l'objet »², écrit G. Wajcman à propos de l'artiste contemporain. L'étrange et le merveilleux (caractéristiques du mode anti-mimétique) qui ont

¹ Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 68.

² *Ibid.*

permis à l'objet nonsensique d'échapper aux lois du monde empirique, permettent dorénavant au vide de prendre la place de l'objet en toute impunité. Le vide étant pris pour ce qu'il est, ce qui ne nous a pas surpris de la part des objets ne nous surprendra pas non plus venant du vide. Il symbolise et signifie lui aussi, connote le monde et l'esthétique du texte, comme ces prédécesseurs, objets herméneutiques. Tout se passe comme si l'auteur avait prévu ce dérapage des objets vers le vide, sous-jacent depuis le départ. Chaque objet a son revers, le vide latent ne demandait plus qu'à être dévoilé.

Le récit joue sur le concept de représentation, car, comme le démontre Laurent Lepaludier, l'objet est en lien avec le langage et la pensée¹. C'est donc le texte qui représente l'objet. Ce qui est lisible devient pensable et laisse donc place au « visible », par là même les objets dépendent du texte qui les place à l'avant-scène. L'objet est avant tout un objet dit, inséré dans un texte, et c'est là que la responsabilité du récit entre en jeu : la langue codifie la lecture et fait de l'objet quelque chose qui signifie, le texte travaille et structure la symbolique de l'objet, la narration organise les informations divulguées sur ledit objet, pendant que le personnage œuvre à la description des objets. Par ces divers filtres, l'objet est soumis à la surmédiation que lui impose le récit. Le récit n'est pas innocent quant à l'infiltration du vide, qui existait sans être manifesté implicitement car, toujours selon L. Lepaludier, c'est le récit qui détourne l'objet de la référence, pour suggérer le sens². C'est le sens qui prime, et l'objet, lui, s'est vu gentiment évacué de la diégèse. C'est aussi le récit, organisant le système des objets, qui centre l'intérêt sur l'objet, ou laisse s'instaurer un vide. L'objet rend visible, il est instrument de connaissance du monde, sans avoir à être visible (présent), car objet et savoir sont liés sans compter sur la présence effective l'un de l'autre. L'objet visible n'est pas forcément lisible (déchiffrable ou révélateur), ce qui va de pair avec le fait qu'il rende visible certaines idées sans même être obligatoirement matérialisé. L'idée n'a pas besoin de la présence de l'objet et est révélée dans l'implicite du texte ; l'idée de la lime est donc sous-entendue sans être effectivement présente : « The apparition of a file of soldiers ringing down the butt-ends of their loaded muskets on our door-step [...] » (G.E – chap. 5, p. 30). Plus tard, après avoir servi de repère

¹ Laurent LEPALUDIER, *Charles Dickens – Great Expectations* (collection « Prépa Capes – Agrégation »), Paris : Editions Messène, 1999, p. 117.

² *Ibid.*, p. 118-9.

diégétique récurrent, la lime restera introuvable dans le texte, c'est bien signe que le récit (qui a besoin de l'idée pour suggérer un sens, et non forcément de l'objet) aura fini par évacuer de la diégèse les objets dont il peut se délester.

Si l'œuvre se fait système clos elle s'offre alors au lecteur comme un « tout indiscutable »¹ selon B. Pingaud cité par Eric Bordas ; pourtant, « une œuvre est toujours terminée pour celui qui la regarde », l'impulsion de la création étant retrouvée à la lecture². En effet, les objets s'imposent à notre regard, et c'est nous, lecteurs, qui renforçons l'impulsion de la création dickensienne par notre interprétation de ces dits objets. En somme, Dickens crée l'esquisse d'un objet et d'une absence, et c'est le lecteur qui achève de leur donner une place prépondérante. Se pose alors la question de la réception, le lecteur étant partie prenante du « nœud ». Umberto Eco émet l'idée d'un « lecteur modèle », l'œuvre littéraire étant le produit d'un double mouvement : « Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »³ Guidé par Dickens, le lecteur est forcé d'admettre que les objets se raréfient à mesure que s'évanouissent les espérances des protagonistes, le vide qui s'est installé n'est pas contournable ; le lecteur remarque alors la perte d'objets subie par les personnages et le vide que cela engendre :

« I found it emptied of all its furniture [...] In truth, the wind [...] had a solemn sound, and crept around the deserted house [...] Everything was gone, down to the little mirror with the oyster frame. [...] We brought the locker out, extinguished the candle, fastened the door on the outside, and left [it] close shut up, a dark speck in the cloudy night. »
(D.C – chap. 51, p. 744-5)

Toute lecture suppose un investissement du lecteur qui, focalisé sur un objet, est bien obligé de se rendre compte par la force des choses que les objets ne sont plus. Au lecteur de savoir décrypter cette absence qui s'installe, car chaque objet est posé sur le socle de l'absence et du vide ; vide, qui se fait objet de toutes les attentions. Pour les personnages, la quête de l'identité des choses est rejointe par l'apprentissage d'une notion de vide. L'objet cède sa place. L'œuvre dickensienne tient sur un fil, « tendu », écrit G. Wajcman,

¹ Eric BORDAS, *L'analyse littéraire*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 10.

² *Ibid.*, p. 33.

³ Umberto ECO cité par Eric BORDAS, *Ibid.*

« de l'absence d'objet à l'Objet absence. »¹ Quand les objets sont en présence ils sont destinés à figurer leur absence, tandis que l'absence empêche toute idée d'objet atteignable sur l'instant, le vide quant à lui annihile toute notion d'objet. Il faut alors bien distinguer ce qui n'est plus de ce qui ne fut jamais.

Selon la logique victorienne qui veut qu'un espace sain soit un espace plein, et selon celle, capitaliste, qui associe bonheur et propriété, il va sans dire que le matérialisme est roi. Or, G. Wajcman déclare que le « matérialisme croit en l'absence, dur comme fer. »² Car sur le marché du désir chaque objet est une mise en présence de l'absence, le manque essentiel habite et soutient tout objet. Par glissement, on peut donc se permettre de penser que, dissimulée au sein d'un texte qui regorge d'objets, l'absence est reine. Matérialisme et absence sont donc deux souverains, allant de pair, et régnant sur un seul et même espace. Le texte se voit alors dans l'obligation de devoir allégeance à tout et son contraire.

Chaque objet présente sa propre absence et, les personnages ne pouvant pas toujours l'avoir face à eux, ils utilisent alors les mots pour le nommer et ainsi même le ramener vers eux. Le substitut aide à accepter la perte – momentanée ou définitive – de l'objet, néanmoins ce substitut n'est pas protégé de l'absence et disparaît de même. Le souvenir de l'objet, et le sentiment de l'avoir toujours près de soi lorsqu'il est évoqué, s'évapore alors quand on le range de côté. Les personnages abandonnent en même temps l'objet et l'idée de l'objet quand ils en ont fini avec le mot qui le désigne. Mr Dick range donc l'idée de la tante de David dès qu'il a terminé de parler d'elle : « Mr Dick took out his pocket-handkerchief, and wiped his eyes. He then folded it up with great care, pressed it smooth between his two hands, put it in his pocket, and seemed to put my aunt away with it. » (D.C – chap. 45, p. 659). L'idée de la tante ayant finalement été « enfermée » dans le mouchoir de Mr Dick, ce dernier a le sentiment qu'il représente vraiment la tante Betsey lorsqu'elle n'est pas là : « He became as suddenly grave again, and leaning forward as before, said – first respectfully taking out his pocket-handkerchief, as if it really did represent my aunt [...] » (p. 660) ; jusqu'à ce qu'il disparaisse encore une fois. On assiste donc à un léger « tour de passe-passe » qui vise à faire disparaître le mouchoir, et avec lui l'idée de la tante, d'un coup ; léger car, la tante n'étant pas

¹ Gérard WAJCMAN, *Op. Cit.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 96.

réellement dans le mouchoir, il n'est pas bien sorcier de faire disparaître quelque chose qui est déjà absent. Cependant, la manœuvre est habile, car pratiquée par Mr Dick qui, lui, a bien des difficultés à loger les idées dans un coin de sa tête pour s'en décharger et les oublier un peu : « That man had evidently an idea in his head, [...] and if he could only once pen it up into a corner, which was his great difficulty, he would distinguish himself in some extraordinary manner. » (p. 658). En faisant effectivement disparaître l'idée de la tante de David, Mr Dick matérialise l'absence, et se libère ainsi du poids de cette idée qu'il n'arriverait pas à mettre de côté autrement.

Préoccupés à visualiser les objets qui se trouvent à la surface du texte, nous, lecteurs, ne nous occupons guère de l'absence latente et du vide sourd qui pourraient reposer en dessous. Selon les propos de G. Wajcman il faut « raisonner un peu avec les yeux »¹ et ouvrir l'œil, car c'est dans le détail que tout se joue. En effet, toute épaisseur cache toujours quelque chose, la surface fait écran à ce qu'il y a « derrière ». Ce qui fait voir, cache. L'auteur voile absence et vide d'un trop plein d'objets, tout comme les Micawber voilent l'absence de meubles derrière des rideaux tirés : « (the first floor was altogether unfurnished, and the blinds were kept down to delude the neighbours) » (D.C – chap.11, p.168). La « révélation » ne manque d'ailleurs pas d'être placée entre parenthèses, comme voilée une deuxième fois.

Cette dialectique du « dessus-et-dessous » amène G. Wajcman à se poser la question de ce qu'est un tableau (ou un texte) athée, ou religieux ; car là où pour certains il n'y a rien, pour d'autres (les « croyants ») il y a quelque chose. L'absence est prise en compte pour ce qu'elle est, ou n'est pas. « Disposer les objets dans l'espace en fonction d'un œil unique et fixe, c'est envisager que toute figure vient inévitablement faire écran à autre chose [...] l'entreprise de faire voir le monde contient forcément en elle de cacher une part du monde »² dit Wajcman. Voir un objet c'est distinguer quelque chose et en discriminer une autre : « [...] I could hardly see the family for the handkerchiefs they waved. » (D.C – chap. 12, p. 186). Pour Wajcman l'illusion est l'opium des yeux du peuple, tout fonctionne comme pour la dyade des nombres : avoir « un » c'est déjà avoir deux éléments, puisque « un » est marqué sur un fond appelé

¹ *Op. Cit.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 110.

communément « zéro ». L'objet, numéroté « un », est donc toujours posé sur un fond : l'absence, quant à elle « zéro ». On peut alors se demander lequel des deux vient le premier, car « zéro », pourtant là avant, n'est pas vraiment encore « zéro » tant qu'il n'y a pas de « un ». L'absence engendre l'objet qui le lui rend bien, la voilant pour mieux la suggérer.

La vacuité tant redoutée de l'époque victorienne reprend du service ; et soudain l'objet n'est plus. Partie intégrante d'une révolte contre le régime de la répétition, lui-même instauré par la révolution industrielle, l'absence prolifère en marge de l'industrie triomphante, jusqu'à intégrer le devant de la scène. L'objet se retourne alors contre ce qui lui était confié d'être, et perd par là même le sens qui lui avait été remis. La création l'emporte sur la production. Dickens peut dès lors travailler l'absence comme un objet tangible. Le vide sert la cause de l'absence, car ces choses qui ne sont plus ou qui n'ont jamais été, et l'absence qui en découle, sont le fait de l'auteur qui se joue de la vacuité pour créer l'idée d'un manque d'objets. Le vide, installé dans l'œuvre mais qu'il a fallu révéler, met en lumière la facilité avec laquelle Dickens crée l'absence à partir d'objets qu'il a lui-même mis en avant, pour mieux les en détrôner.

Conclusion

La révolution industrielle aura permis la démultiplication de biens de consommation et fait rimer bonheur et plaisir avec possession et accumulation. L'objet fascine par sa disponibilité et la valorisation que lui confère la société capitaliste qui l'a vu naître. Par ricochet, l'argent en vient à être célébré car il reste la clef d'un accès à la propriété ; tragi-comique, il permet aussi à l'auteur d'indexer ses personnages qui n'en tirent, bien sûr, pas tous profit. Si l'objet de masse ne prolifère pas pour tout un chacun, Dickens sait néanmoins les réconcilier tous, les laissant approcher – de plus ou moins loin – à ce qui fait rêver les foules : la collection d'objets nichés dans la vitrine. En effet, l'objet seul ne fait plus envie, on lui préfère alors l'opulence du lot.

Si l'abondance d'objets permet les plus belles collections, la liste, elle, doit sa subsistance aux mots et permet, en offrant une vision d'ensemble méthodique, de cibler la pléthore d'objets qu'elle énumère avec finesse. Le langage est donc apparu chez Dickens comme une collection de plus, la matérialité du mot en faisant un objet concret et qui se laisse apprivoiser du bout de la lettre. L'avoir passe donc, aussi et avant tout, par le dire. Les personnages, ne se faisant pas prier, multiplient alors les plaisirs verbaux.

Mais l'excès n'est pas gratuit, l'abondance phonique des personnages est assignée à une fonction non négligeable : celle de solidifier l'architecture diégétique, ladite fonction ne revenant pas uniquement aux objets qui, cela dit, y contribuent eux aussi fortement.

Les objets sont donc pris dans un réseau discursif, et que la double contemplation vient appuyer grâce à la multiplicité de ses narrateurs. L'intemporalité et l'anti-mimétisme offerts par le narrateur enfant viennent donc gentiment se frotter aux clairvoyance et anticipation de l'adulte qu'il est amené à devenir ; entre magie et grotesque.

C'est l'enfant qui permet à ses objets des possibilités inouïes en leur donnant, entre autres, accès à la parole. Le lecteur, qui se pique au jeu, écoute ce que les objets ont à dire, car bien souvent l'objet renseigne, si ce n'est mieux du moins différemment. On ne s'étonne alors plus que le décor « parle ».

La nourriture, qui a elle aussi permis un jeu sur la « langue », aurait pu indiquer à elle seule ce qui s'est joué à une autre échelle dans le

récit : le passage du festin à la restriction, entre « faims réelles et fringales métaphoriques »¹ comme l'énonce Anny Sadrin.

Si la société de consommation a mis en avant l'accumulation en tous genres, elle n'a toutefois pas permis de prétendre à l'objectivation du désir. Les personnages ne trouveront donc pas confirmation dans la réalité des idées de fortune, d'héritage et de filiation, infusées par d'autres. L'abondance d'objets est donc illusoire, et le choix quasi-inexistant. Le récit se détache alors du merveilleux des contes de fée pour y substituer habilement le caractère gothique de la nouvelle fantastique. Thème récurant de l'œuvre dickensienne, le brouillard se lève. Opacifiée, la communication entre les personnages – pourtant fructueuse au départ – en devient ardue. Le partage rendu malaisé ne se fait plus, et les personnages se méfient des mots ayant perdu leur transparence. Le don (de soi, de sens ou d'objets) a été aboli par la force des choses ; l'objet, qui suit le mouvement, s'est tu à son tour laissant ainsi personnages et lecteur dans le flou le plus complet.

Le glissement qui s'est doucement opéré entre merveilleux et fantastique se confirme tandis que surgit l'inconnu : « upon the romantic side of familiar things. »² Le récit, réaliste, se pare alors des plus belles insertions surnaturelles ; l'étrangeté des choses prévaut alors. Densifié, le brouillard nous laisse entrapercevoir les objets du fantastique se heurtant çà et là à ceux, familiers, du quotidien. Romantiques, familiers puis étranges, choses et objets perdurent dans un entre-deux tant féérique que fantomatique dont la transition ne se fait pas sans créer quelques monstres. Les objets, dont les ressources sont élastiques au possible, en sont rapidement venus à outrepasser leurs droits et les règles qui en incombent ; galvanisés de la sorte les voilà devenus menace pour les personnages alentour tenus d'en contourner les pièges. Alors que la machine se réveille les personnages s'automatisent sous le contrôle de l'auteur tirant les ficelles de ces deux extrêmes.

Oppressante, la nature venue s'ajouter à la dysphorie ébauchée par les objets, réverbère le chaos urbain. La ville qui fait office de caveau à ciel ouvert relâche ses morts alors que l'usine les enferme dans ses entrailles. La résurrection est aussi bien ratée pour les revenants que pour les choses, anciennement objets mais qui se sont délités. Restait

¹ Anny SADRIN, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier Erudition, 1985, p. 259.

² Charles DICKENS, *Bleak House* (1853), London : Penguin Classics, 2003, préface p. 7.

au déchet à user de divers stratagèmes et ainsi revenir à la vie. Ce sera chose faite grâce à la créativité des personnages et de leur auteur qui tire parti du vide.

Dickens travaille alors la transparence de l'objet et nous invite à considérer leur incomplétude, leur toute relative inutilité, mais aussi le caractère fantomatique qui en découle. Objets spectraux, ils sont une mise en présence de l'absence dont la résurrection imparfaite qui effraie aura aussi permis à l'occulte de s'imposer au sein du récit.

L'horreur occulte ayant fini par devenir difficile à mettre de côté, les personnages révèlent leur monstruosité qui n'attendait qu'un léger coup de pouce pour être entièrement dévoilée : ogres, sorcières, cannibales et autres vampires refont surface d'une ligne à l'autre du texte qui se plie au surnaturel, manière ingénieuse d'expliquer les changements survenus à une époque qui suscite bien des questions et qui leur fait d'ailleurs office de décor – les faits ont rejoint la fiction.

Veillant sur leurs objets tels de véritables trésors, les personnages ont annihilé toute notion de partage. La machine s'est grippée. La circulation, elle, ne se fait plus. Ephémère, l'objet est alors assurément voué à une fin : une fois inusité et ne passant pas entre d'autres mains, il disparaît. C'est donc l'argent qui, intemporel, est apparu comme une fin en soi, capable de consacrer l'objet dispendieux mais aussi de porter l'estocade finale à celui qui n'a pas ou plus de valeur marchande. C'est aussi l'argent qui est venu s'interférer entre les protagonistes, modifiant ainsi leurs interactions, mais aussi entre les personnages et le narrateur qui ne manque pas d'appuyer leurs faillites. A la recherche d'une alternative, l'auteur nous offre un retour sur objet : l'Objet. Banal, devenu métaobjet, véritable œuvre. L'argent peut dès lors se faire aliment, enrobé dans du papier telle une savoureuse pâtisserie, ou encore instrument de musique, le sonnant des piécettes aidant à la manœuvre. Redevenu objet, l'argent est dédramatisé ; démis de ses fonctions premières, il permet au récit de reprendre son souffle avant que la magie ne se dissipe. Car, qu'ils soient surfonctionnalisés ou rendus à une futilité pourtant prometteuse, les objets et leurs excès devront s'effacer alors que la plume-couperet de leur auteur s'en vient mettre de l'ordre dans un texte en plein débordement. Dickens ouvre les vannes et laisse s'écouler un trop plein d'où se mêlent les personnages à leurs fameux objets. Les femmes sont représentatives de ce délestage en règle et s'offrent, c'est selon, une sortie plus ou moins

fracassante des lignes auxquelles plus rien ne leur permet de s'accrocher encore.

D'autres, mères fantômes errant entre les lignes, se font échos entre-elles d'un roman à l'autre et participent au sentiment, justifié, de « déjà-vu ». Les résonnances, mais aussi les fausses différences, sont pléthore. Lieux, objets, scènes et personnages donnent à l'œuvre l'impression qu'elle tourne en rond. Utilisé, multiplié, copié puis recyclé, l'objet finira par sortir par la grande porte. violemment détruit, devenu concept, il brille par sa disparition théâtralisée qui laissera une trace, si ce n'est dans le texte du moins dans l'imaginaire. Même absent, il fascine.

Dans un élan de consolidation, le texte en sera venu à favoriser son architecture aux dépens des gargouilles. Objets et personnages sont sommés de rentrer dans le rang pour œuvrer à la bonne marche d'un texte qu'ils ont contrarié des chapitres durant et, selon Nathalie Jaëck, « [le] texte se referme sur lui-même [...] »¹. Les objets déviants disparaissent tout bonnement, et avec eux le narrateur enfant (témoin de l'évolution naturelle de la fantaisie jusqu'à la recherche de réalisme) ; l'auteur excelle dans l'art de la disparition : preuve par le vide. La création l'emporte alors sur la production. Dickens travaille l'absence comme un objet tangible. Le vide sert la cause de l'absence, car ces choses qui ne sont plus ou qui n'ont jamais été, et l'absence qui en découle, sont le fait de l'auteur qui profite de la vacuité pour créer l'idée d'un manque d'objets. Le vide, installé dans l'œuvre mais qu'il a fallu révéler, met en lumière la facilité avec laquelle Dickens crée l'absence à partir d'objets qu'il a lui-même mis en avant, pour mieux les en détrôner ; subtile passage, selon les mots de Gérard Wajcman, « [...] de l'absence d'objet à l'Objet absence. »²

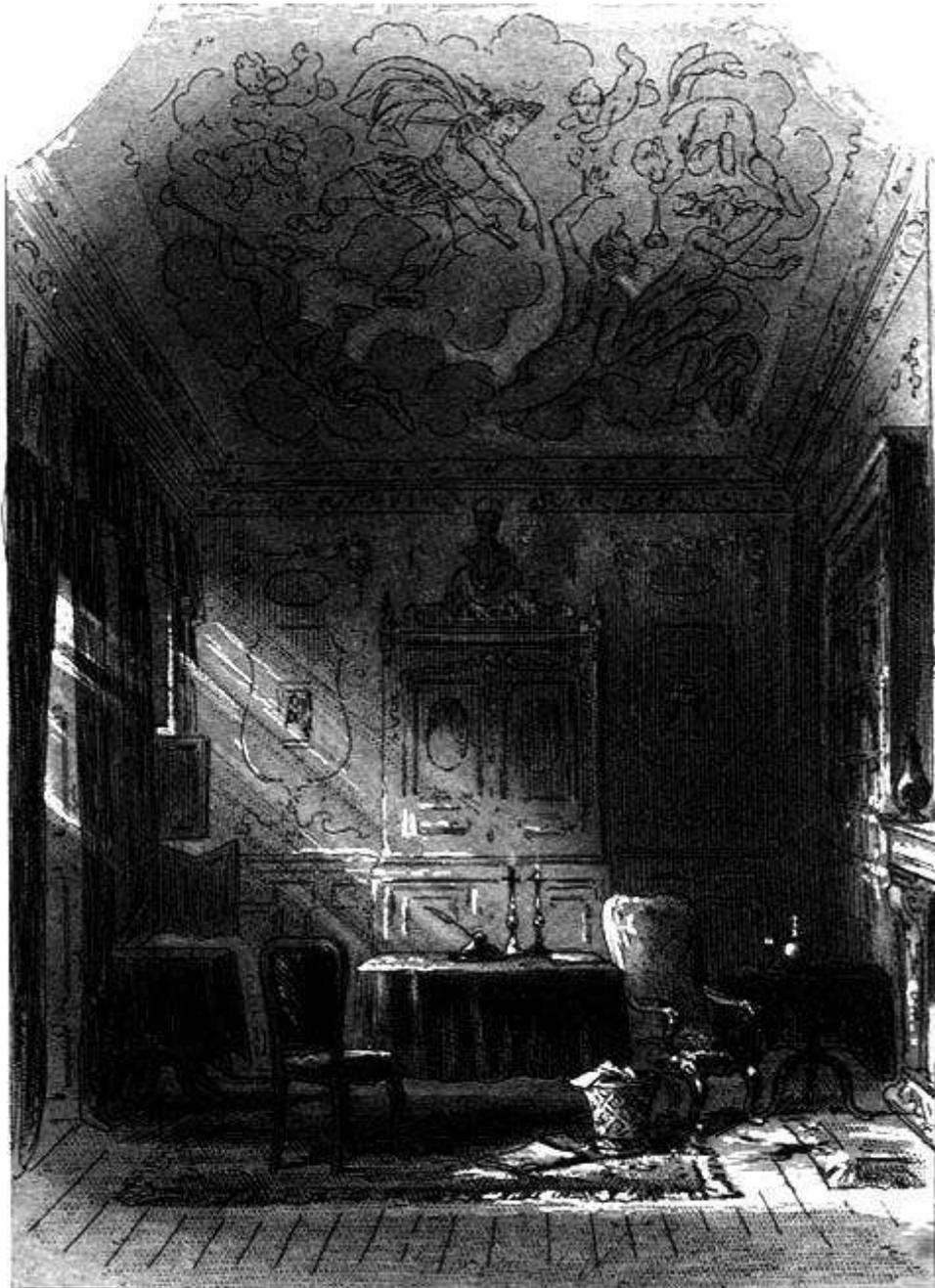
¹ Nathalie JAËCK, *Charles Dickens – « l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance »*, Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 61.

² Gérard WAJCMAN, *L'objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998, p. 98.

Annexes



Annexe 1 : *Consecrated ground* - illustration by Phiz (1853)



Annexe 2 : A new meaning in the Roman - illustration by Phiz (1853)

Index

A

abondance, 6, 7, 10, 12, 14, 21, 24, 28, 48, 60, 61,
100, 121, 123, 135, 138, 139, 141, 143, 145, 150,
156, 195, 237, 239, 247, 270, 271, 272, 273, 280,
288, 289

absence, 3, 10, 11, 12, 115, 122, 130, 141, 161, 193,
201, 202, 206, 208, 213, 218, 222, 225, 231, 248,
252, 253, 259, 261, 262, 267, 269, 271, 280, 281,
284, 285, 286, 287, 290, 291

argent, 7, 16, 17, 18, 19, 20, 35, 56, 57, 59, 81, 132,
138, 149, 160, 166, 182, 212, 214, 238, 239, 241,
242, 243, 244, 288, 290

C

capitalisme, 2, 3, 6, 14, 16, 20, 34, 57, 236, 249

collection, 8, 18, 26, 40, 42, 48, 49, 50, 52, 53, 60, 64,
87, 88, 91, 102, 103, 120, 126, 128, 139, 146, 161,
213, 255, 258, 271, 273, 283, 288

consommation, 6, 14, 15, 132, 138, 204, 236, 258,
288, 289, 304

D

déchet, 11, 12, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 202,
203, 204, 205, 236, 282, 290, 305

désir, 3, 27, 39, 56, 59, 63, 84, 104, 105, 120, 136,
138, 141, 142, 145, 153, 154, 176, 180, 201, 202,
203, 205, 208, 213, 221, 236, 237, 250, 277, 285,
289

diégétique, 6, 8, 9, 39, 40, 56, 60, 65, 69, 71, 76, 247,
283, 288

E

enfant, 7, 9, 17, 30, 37, 42, 43, 47, 57, 58, 75, 76, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 91, 92, 93, 96,
98, 100, 101, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 137,
145, 149, 162, 163, 169, 175, 176, 177, 197, 210,
212, 215, 217, 222, 227, 231, 238, 245, 249, 251,
252, 259, 268, 272, 273, 274, 275, 288, 291, 304

excès, 6, 8, 10, 12, 24, 26, 37, 48, 54, 58, 62, 100,
124, 131, 133, 135, 141, 142, 143, 145, 150, 167,
170, 183, 192, 200, 207, 216, 236, 237, 247, 258,
261, 268, 269, 273, 275, 288, 290, 307

F

fantastique, 11, 12, 85, 149, 150, 152, 155, 168, 169,
170, 173, 174, 175, 187, 189, 192, 216, 229, 289,
307

fantôme, 104, 175, 214, 223, 231

femme, 20, 29, 30, 34, 70, 97, 102, 127, 137, 140,
154, 208, 221, 240, 251, 253, 278

G

gargouilles, 9, 69, 83, 110, 174, 270, 291

gothique, 11, 48, 148, 149, 151, 168, 170, 172, 173,
174, 187, 192, 206, 217, 220, 223, 289

grotesque, 2, 12, 77, 84, 85, 89, 91, 92, 96, 126, 130,
141, 146, 185, 236, 282, 288

I

illusion, 16, 21, 92, 138, 145, 147, 148, 149, 151, 152,
236, 260, 286

industrie, 6, 7, 10, 23, 26, 120, 182, 237, 263, 287

inutilité, 11, 12, 207, 211, 236, 243, 245, 246, 290

L

langage, 8, 10, 21, 35, 40, 41, 45, 46, 48, 56, 62, 64,
70, 85, 120, 122, 141, 145, 155, 156, 157, 160,
161, 164, 166, 167, 193, 264, 268, 269, 283, 288

liste, 6, 8, 19, 37, 40, 51, 54, 55, 86, 246, 272, 288

M

matérialisme, 14, 285

N

nourriture, 10, 26, 88, 89, 92, 106, 120, 121, 123,
127, 129, 131, 132, 135, 136, 139, 140, 143, 192,
244, 264, 288, 307

O

occulte, 3, 12, 173, 174, 186, 219, 220, 224, 234, 290
ornement, 2, 101
orphelin, 86, 130, 153, 231, 252

P

parole, 3, 19, 60, 88, 101, 120, 122, 123, 126, 155,
156, 160, 207, 288
polyphonie, 8, 69, 76

Q

quête, 8, 21, 59, 106, 110, 150, 152, 153, 154, 188,
236, 237, 245, 284

R

restriction, 3, 10, 121, 135, 138, 139, 140, 154, 275,
289

ruine, 11, 12, 111, 139, 192, 193, 195, 196, 197, 198,
199, 200, 236, 256, 264, 270

T

transparence, 8, 11, 160, 161, 205, 206, 208, 210,
213, 268, 289, 290

U

usine, 7, 10, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 37, 182, 190, 191,
237, 273, 289

V

vide, 4, 11, 12, 24, 47, 68, 128, 129, 130, 131, 135,
136, 142, 143, 145, 195, 197, 200, 201, 202, 205,
208, 211, 212, 245, 248, 249, 253, 258, 261, 267,
268, 271, 273, 275, 279, 281, 282, 283, 284, 286,
287, 290, 291
voix, 8, 9, 44, 47, 58, 59, 60, 61, 69, 76, 78, 83, 96,
167, 223

Bibliographie

I Sources Primaires

Œuvre de Charles DICKENS

Corpus :

Bleak House (1853), Londres : Penguin Classics, 2003.

David Copperfield (1849-50), Londres : Penguin Classics, 2004.

Great Expectations (1860-61), Londres : Penguin Classics, 1996.

Œuvres extérieures au corpus :

A Christmas Carol and other Christmas Writings (1835-54), Londres : Penguin Classics, 2003.

A Tale of Two Cities (1859), Londres : Penguin Classics, 2003.

Barnaby Rudge (1841), Londres : Penguin Classics, 2003.

Dombey & Son (1848), Londres : Penguin Classics, 2002.

Hard Times (1854), Londres : Penguin Classics, 2003.

Little Dorrit (1857), Londres : Penguin Classics, 2003.

Martin Chuzzlewitz (1843-44), Londres : Penguin Classics, 2004.

Nicholas Nickleby (1838-39), Londres : Penguin Classics, 2003.

Oliver Twist (1837-39), Londres : Penguin Classics, 2003.

Our Mutual Friend (1865), London : Penguin Classics, 1997.

Sketches by Boz (1839), Londres : Penguin Classics, 1995.

The Christmas Books (1843-48), Londres : Penguin Classics, 2003.

The Haunted House (1859), New York : The Modern Library, 2004.

The Mystery of Edwin Drood (1870), Londres : Penguin Classics, 2002.

The Old Curiosity Shop (1841), Londres : Penguin Classics, 2000.

The Pickwick Papers (1836-37), Londres : Penguin Classics, 2003.

II Sources secondaires

Analyses critiques relatives au corpus

Ouvrages :

BLOOM Harold (ed.), *Charles Dickens's Bleak House*, New York : Chelsea House Publisher, 1987.

BLOOM Harold, *Major Literary Characters : David Copperfield*, New York/Philadelphia : Chelsea House Publisher, 1992.

COSTELL Michel (ed.), *Critical Essays on Charles Dickens's Great Expectations*, Boston (Massachusetts) : G. K. Hall & Company, 1990.

DYSON A. E. (ed.), *Charles Dickens - Bleak House* (1969), Nashville/Londres : Aurora Publishers Incorporated, 1970.

HAMARD Anne-Marie (ed.), *Home Sweet Home or Bleak House ? Art et Littérature à l'époque victorienne - Actes du 6^{ème} colloque international de la société française d'Etudes Victoriennes et Edouardiennes* (Besançon, 1983) et de la journée victorienne (Besançon, 1981), Paris : Les Belles Lettres, 1985.

HOLLINGTON Michael, *David Copperfield by Charles Dickens*, Paris : Didier-Erudition - CNED, 1996.

HOLLINGTON Michael, CAMUS Marianne, *Charles Dickens - Great Expectations*, Paris : Didier-Erudition - CNED, 1999.

LEPALLUDIER Laurent, *Charles Dickens - Great Expectations*, Paris : Editions Messène, 1999.

MARTIN Graham, *Great Expectations* (Open Guide to Literature), Milton Keynes/Philadelphia : Open University Press, 1985.

NAUGRETTE Jean-Pierre (ed.), *David Copperfield – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1996.

NAUGRETTE Jean-Pierre (ed.), *Great Expectations – Charles Dickens*, Paris : Ellipses, 1999.

NEWSOM Robert, *Dickens on the Romantic Side of Familiar Things : Bleak House and the Novel of Tradition*, New York : Columbia University Press, 1977.

RAMEL Annie, *Great Expectations – Le père ou le pire*, Paris : Editions Messène, 2000.

SMITH Grahame, *Charles Dickens – Bleak House*, Londres : Edward Arnold Publishers, 1974.

TAMBLING Jeremy (ed.), *Bleak House – Charles Dickens*, New York/Londres : Saint Martin's Press, 1998.

THORNTON Sarah (ed.), *Lecture d'une œuvre : David Copperfield de Charles Dickens*, Paris : Editions du Temps, 1996.

TREDELL Nicolas, *Charles Dickens – Great Expectations*, New York : Columbia University Press, 1998.

WILDEN Eldred J. (ed.), *Readings on Great Expectations*, San Diego (Californie) : The Greenhaven Press Literary Companion to British Literature, 1999.

Articles :

CARMICHAEL Virginia, « *In Search of Beein' : nom/non du Père in David Copperfield* » in PECK John (ed.), *David Copperfield & Hard Time : Contemporary Critical Essays*, New Casebooks, Londres/New York : Saint Martin's Press, 1995.

MOYNAHAN Julian, « *The Hero's Guilt : The Case of Great Expectations* » in ROSENBERG Edgar (ed.), *Great Expectations – Charles Dickens*, New York/Londres : W. W. Norton & Company, 1999.

Analyses critiques relatives à l'auteur

Ouvrages :

AMALRIC Jean-Claude (ed.), *Studies in the Later Dickens* (Centre d'Etudes et de Recherche Victoriennes et Edouardiennes), Montpellier : Causse & Compagnie Imprimeurs, 1973.

BROOKS Chris, *Signs of the Times – Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, Londres : George Alen & Unwin, 1984.

CHESTERTON G. K., *Charles Dickens*, Ware : Wordsworth Editions, 2007.

CONNOR Steven (ed.), *Charles Dickens*, New York : Addison Wesley Longman Inc., 1996.

CRUIKSHANK R. J. (Chosen by), *The Humour of Dickens*, Londres : The Hollen Street Press Limited, 1952.

DAVIS Paul, *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*, New Haven/Londres : Yale University Press, 1990.

DEVER Caroline, *Death and the Mother from Dickens to Freud – Victorian Fiction and the Anxiety of Origins*, Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

DYSON A. E. (ed.), *Dickens – Modern Judgements*, Londres : Macmillan and Company Limited, 1968.

FORSTER John, *The Life of Charles Dickens - Book 7 : Continent Revisited (1852-6)*, Londres : Cecil Palmer, 1872-74.

GROSS John, Gabriel PEARSON (ed.s), *Dickens and the Twentieth Century* (1962), Londres : Routledge & Kegan Paul, 1966.

HORTON Susan R., *Interpreting Interpreting – Interpreting Dickens' Dombey*, Baltimore/Londres : The Johns Hopkins University Press, 1979.

- HIGBIE Robert, *Dickens and Imaginations*, Gainesville : University Press of Florida, 1998.
- JAËCK Nathalie, *Charles Dickens – L'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance*, Paris : Editions Ophrys, 2008.
- KUCICH John, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens : The University of Georgia Press, 1981.
- MAZZENO Laurence W., *The Dickens Industry – Critical Perspectives, 1836-2005*, Rochester (New York) : Camden House, 2008.
- PYCKETT Lyn, *Charles Dickens (Critical Issues)*, Londres : Palgrave, 2002.
- QUILLER-COUCH Sir Arthur, M.A., *Charles Dickens and Other Victorians*, Londres : Cambridge University Press, 1925.
- ROMANO John, *Dickens and Reality*, New York : Columbia University Press, 1978.
- SADRIN Anny, *L'être et l'avoir dans les romans de Charles Dickens*, Paris : Didier-Erudition, 1985.
- SCHOR Hilary, *Dickens and the Daughter of the House* (Cambridge Studies in the 19th Century literature and culture 25), Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- SCHWARZBACH F. S., *Dickens and the City*, Londres : The Athlone Press, 1979.
- SMITH Grahame, *Dickens, Money and Society*, Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1968.
- SMITH Grahame, *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester : Manchester University Press, 2003.

STONE Harry, *Dickens and the Invisible World – Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making* (1979), Londres : The Macmillan Press Limited, 1980.

- *The Night Side of Dickens – Cannibalism, Passion, Necessity*, Columbus : Ohio State University Press, 1994.

TIMKO Michael, KAPLAN Fred, GUILIANO Edward (ed.s), *Dickens Studies Annual* (Volume 13), New York : AMS Press, 1984.

TURLEY HOUSTON Gail, *From Dickens to Dracula : Gothic, Economics, and Victorian Fiction*, Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

VANFASSE Nathalie, *Charles Dickens entre normes et déviance*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007.

WELSH Alexander, *The City of Dickens*, Cambridge (Massachusetts)/Londres : Harvard University Press, 1986.

Articles :

ANDREWS Malcolm, « *Dickens, Comedy and Disintegration* » in BONADEI Rossana, STASIO Clothilde de, PAGETTI Carlo, et al., *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading (proceedings of the Milan Symposium, Gargnano, September 1998)*, Milan : Unicopli, 2000.

HASTINGS Stephen, « *David Copperfield and Great Expectations: The Crafting of Kindred Narratives* », in BONADEI Rossana, STASIO Clothilde de, PAGETTI Carlo, et al., *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading (proceedings of the Milan Symposium, Gargnano, September 1998)*, Milan : Unicopli, 2000.

NELSON Harland S., « *Stagg's Gardens – The Railway Through Dickens's World* » in PARTLOW Jr. Robert B. (ed.), *Dickens Studies Annual* (Volume 3), Carbondale/Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1974.

ORESTRANO Francesca, « *The Magic Lantern and the Crystal Palace: Dickens and the Landscape of Fiction* » in BONADEI Rossana, STASIO Clothilde de, PAGETTI Carlo, et al., *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading* (proceedings of the Milan Symposium, Gargnano, September 1998), Milan : Unicopli, 2000.

WILSON Edmund, « *Dickens; The Two Scrooges* » in WILSON Edmund, *The Wound and the Bow – Seven Studies in Literature* (1939), Athens : Ohio University Press, 1997.

Références électroniques :

GILBERT Bernard, « *The Signalman de Dickens – ou le crime sans châtiment* », *Journal of the Short Story in English*, 43 | Autumn 2004, [Online], <http://jsse.revues.org/index404.html>.

STASIO Clothilde de, « *Dickens's Christmas Tree: The Gothic Side of Familiar Things* », <http://users.unimi.it/dickens/essays/xmastree.pdf> in Carlo Dickens – A site devoted to Dickens Studies in Italy, <http://users.unimi.it/dickens/>.

THORNTON Sara, « *Ecrire l'enfant ou le détruire : l'enfant et la loi du texte dickensien* » in *Savoirs et clinique* 2004- 1 (n°4), ISSN 1286-1405, page 19 à 31 – Distribution électronique Cairn pour les éditions érès, <http://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2004-1-page-19.htm>.

Etudes de l'objet

Ouvrages :

BAUDRILLARD Jean, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, 1968.

- *La société de consommation*, Paris : Editions Denoël, 1970.

- *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris : L'Herne, 2007-8.

BAUDRILLARD Jean, NOUVEL Jean, *Les objets singuliers – Architecture et philosophie*, Paris : Calmann-Lévy, 2000.

BERTOLINI Gérard, *Art et déchet – Le déchet, matière d'artistes*, Angers : Le Polygraphe, 2002.

CANTWELL SMITH Brian, *On the Origin of Objects*, Cambridge (Massachusetts)/Londres : First M.I.T Press Paperback Edition, 1998.

CONEIN Bernard, DODIER Nicolas, THEVENOT Laurent (ed.s), *Les objets dans l'action – De la maison au laboratoire*, Paris : Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1993.

CONRAD Peter, *The Victorian Treasure House*, Londres : Collins, 1973.

DAGOGNET François, *Eloge de l'objet – Pour une philosophie de la marchandise*, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1989.

- *Les dieux sont dans la cuisine – Philosophie des objets et objets de la philosophie*, Tours/Paris : Mame/Collection les empêcheurs de penser en rond, 1996.

FRØLICH Juliette, *Des hommes, des femmes et des choses – Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 1997.

GROLNICK Simon A., BARKIN Leonard (ed.s), *Between Reality and Fantasy – Transitional Objects and Phenomena*, New York : Jason Aronson Incorporated, 1978.

JOSKE W. D., *Material Objects*, Londres : Saint Martin's Press, 1967.

LACAN Jaques, *Le séminaire (livre IV) – La relation d'objet*, Paris : Seuil, 1994.

LECLAIRE Serge, *Démasquer le réel – un essai sur l’objet en psychanalyse* (1971), Paris : Seuil, 1983.

LEMARDELEY Marie-Christine, TOPIA André (ed.s), *L’empreinte des choses*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

LEPALUDIER Laurent, *L’objet et le récit de fiction*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.

NAVARRI Roger (ed.), *Ecritures de l’objet*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

ROUGET François, STOUT John (ed.s), *Poétiques de l’objet – L’objet dans la poésie française du Moyen Âge au vingtième siècle*, actes du colloque international de Queen’s University (mai 1999), Paris : Editions Champion, 2001.

SEGINGER Gisèle (ed.), *De l’objet à l’œuvre*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

TISSERON Serge, *Psychanalyse de l’image, des premiers traits au virtuel* (1995), Paris : Dunod, 2005.

- *Comment l’esprit vient aux objets*, Paris : Aubier, 1999.

WAJCMAN Gérard, *L’objet du siècle*, Paris : Editions Verdier, 1998.

Article :

FLEURY Claire, « *Crystal Palace, temple du progrès* » in *Le Nouvel Observateur* spécial 19^{ème} siècle n°2250/:2251, décembre-janvier 2008.

PRACONTAL Michel de, « *La science conquérante* » in *Le Nouvel Observateur* spécial 19^{ème} siècle n°2250/:2251, décembre-janvier 2008.

Analyse littéraire

Ouvrages :

ARASSE Daniel, *Le détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1992.

BAUDRIER Andrée-Jeanne (ed.), *Le roman et la nourriture*, Besançon/Paris : Presses Universitaires franc-comtoises/Les Belles Lettres, 2003.

BARTHES Roland, *Essais Critiques*, Paris : Seuil, 1964.

- *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973.

- *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982.

BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Paris : Armand Colin, 2004.

BENVENISTE Emile, *Problème de linguistique générale (1)*, Paris : Gallimard, 1966.

- *Problème de linguistique générale (2)*, Paris : Gallimard, 1974.

BORDAS Eric, *L'analyse Littéraire*, Paris : Armand Colin, 2005.

ECO Umberto, *La production des signes (1976)*, Paris : Librairie Générale Française, 1992.

- *Lector in Fabula – Le rôle du lecteur (1979)*, Paris : Grasset, 1985.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris : Hachette, 1993.

MELLIER Denis, *L'écriture de l'excès – Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris : Honoré Champion, 1999.

PENJON Jacqueline, *Trop c'est trop – Etudes sur l'excès en littérature*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.

Articles :

OZOUF Mona, « *Le sacre du roman – miroir d’une société bouleversée* » in *Le Nouvel Observateur* spécial 19^{ème} siècle n°2250/:2251, décembre-janvier 2008.

Références électroniques :

BURKE Edmund, « *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* » (Selection – second edition, 1759),
<http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/burkesublime.html>.

CLAYBOROUGH Arthur, « *La grammaticalité des textes littéraires* », <http://id.erudit.org/iderudit/203151ar>.

L'OBJET DICKENSIEN, ENTRE PROFUSION ET VIDE

Etude de l'objet dans *David Copperfield*, *Bleak House* et *Great Expectations*

Résumé

Pris dans les rouages de la révolution industrielle, l'objet dickensien est synonyme d'abondance. Cette profusion d'objets – qu'ils soient concrets ou diégétiques – permet au texte ses plus beaux excès et se prête à merveille au jeu de la collection et des listes, chères à Dickens. Les objets brillent de possibilités inouïes, bousculent l'ordre préétabli et en viennent à supplanter les personnages, souvent relégués au second plan. Le récit, réaliste, est incrusté de surnaturel et fait aussi bien allégeance à l'excès qu'à l'ordre qui en découlera. Les deux extrêmes œuvrent donc à la réconciliation quand sonne le glas de la suprématie de l'objet et que s'opère la transition de l'euphorie du conte au fantastique dysphorique. Le texte normalise donc son rapport à l'objet et se déleste d'un trop-plein subversif. Pris dans la vague diluvienne balayant sur son passage cette surabondance trop peu conventionnelle, l'objet se délite. Ce travail se propose donc, au travers de trois romans de l'œuvre dickensienne, d'étudier le passage subtil de l'abondance d'objets à la sublimation du vide.

Mots clés : Dickens, objets, profusion, vide, David Copperfield, Bleak House, Great Expectations

THE DICKENSIAN OBJECT, FROM PROFUSION TO VOID

Analysis of the objet in *David Copperfield*, *Bleak House* and *Great Expectations*

Abstract

Caught in the machinery of the Industrial Revolution, the Dickensian object is synonymous of abundance. This profusion of objects – be they tangible or diegetic – allows the text to give way to all excess, and lends itself to the play of collection and lists, both dearly appreciated by Dickens. The objects blaze with unthought-of possibilities, disrupt the pre-established order, and come to supersede the characters, themselves often relegated in the background. The narration, albeit realist, is inlaid with supernatural interpolations, thus making an oath of allegiance either to excess and order, the second deriving from the first. Both these extremes work towards reconciliation as tolls the bell of the object's pre-eminence, and as a transition takes place from the fairy-tale euphoria to the fantastic dysphoria. Therefore, the text brings its relation to the object back to normal and relieves itself from the weight of a subversive overflow. Enmeshed in the diluvian wave which sweeps aside this unconventional overabundance, the object disintegrates.

This work on three Dickensian novels thus offers to study the subtle transition from the abundance of objects to the sublimation of the void.

Keywords: Dickens, objects, profusion, void, David Copperfield, Bleak House, Great Expectations

Discipline : Littérature anglaise

Laboratoire LLC, Université de Rennes 2

Place du recteur Henri Le Moal - CS 24307 - 35043 Rennes cedex