



HAL
open science

Charles Dickens, un auteur de transition à la croisée du gothique et du policier

Viviane Pingitore Gavin

► **To cite this version:**

Viviane Pingitore Gavin. Charles Dickens, un auteur de transition à la croisée du gothique et du policier. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. Français. NNT : 2018BOR30051 . tel-02050825

HAL Id: tel-02050825

<https://theses.hal.science/tel-02050825>

Submitted on 27 Feb 2019

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.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN « ÉTUDES ANGLOPHONES »

***Charles Dickens, un auteur de
transition à la croisée du Gothique et
du Policier.***

Présentée et soutenue publiquement le 23 novembre 2018 par

Viviane PINGITORE GAVIN

Sous la direction de Nathalie JAËCK

Membres du jury

M. le Professeur Laurent Bury, Université Lumière – Lyon 2.

Mme la Professeure Béatrice Laurent, Université Bordeaux Montaigne.

M. le Professeur Georges Letissier, Université de Nantes.

Mme la Professeure Nathalie Vanfasse, Aix-Marseille Université.

Je remercie chaleureusement Madame Nathalie Jaëck, ma directrice de thèse, pour ses conseils avisés et son suivi, ainsi que pour sa disponibilité, son écoute et son sourire.

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



*Charles Dickens, un auteur de
transition à la croisée du
Gothique et du Policier.*

Table des matières

<i>Introduction</i>	5
Première Partie – Vers la collision de deux genres littéraires	17
Chapitre 1 – Un Gothique dickensien	20
Un passé renversant	22
L'Homme à ses origines	37
Une peur bien réelle	47
Chapitre 2 – Une transition violente	58
La progression du crime	59
Une classe de l'entre-deux – les criminels	72
Une fascination pour la violence ?	85
Chapitre 3 – Une double naissance	99
Naissance de la police d'investigation	101
Le crime est partout	111
Vers la fiction policière	124
Deuxième Partie – Le Chaos	140
Chapitre 4 – Mémoires et préjugices	144
Onde de choc	145
“The Shake”	157
Trauma et détection	168
Chapitre 5 – Avoir et être	182
Le besoin d'appartenance	184
La culpabilité en héritage	194
Affrontement et détection	206
Chapitre 6 – Univers clos	218
Frontières mouvantes	219
Labyrinthes	228
Un monde panoptique	237
Troisième Partie – Passation de pouvoirs	246
Chapitre 7 – Des hommes de loi ...	249
Dickens et la loi	250
« The High Court of Chancery »	264
Les hommes de loi dickensiens	272
Chapitre 8 – ... aux détectives dickensiens	281
Transformation	282
Profession « Inspecteur de police »	293
L'œil de l'enquêteur	304
Chapitre 9 – Antiquaires d'un nouveau genre	313
Détection et pouvoir	314
Fossiles narratifs	323
Détection et archéologie	331
<i>Conclusion</i>	340
<i>Bibliographie</i>	348
<i>Index des auteurs cités</i>	365
<i>Index des nouvelles et romans cités de C. Dickens</i>	369
<i>Annexes</i>	373

Introduction

Dans la plupart de ses œuvres, Dickens, par l'intermédiaire de ses narrateurs, des genres littéraires convoqués et de la nature de ses histoires, s'emploie à confronter deux mondes – l'un est rationnel, l'autre est irrationnel. Londres est le pôle d'attraction de ces deux contraires. Lorsque Dickens arrive en 1822 dans la capitale avec sa famille, il découvre une ville qui conserve, sous le règne de George IV, un aspect médiéval. De 1822 à 1870, Dickens assiste à la construction et à la mutation d'une nouvelle société à qui les découvertes scientifiques tentent d'expliquer les plus vieux des mystères : ceux du monde et des hommes. La géologie, l'anthropologie, l'archéologie se développent et ont pour conséquence de remettre en question les plus vieilles certitudes comme l'indique Steiner : « Immense transmutations of value and perception took place in Europe over a crowded time-span¹ ». Les frontières mouvantes de Londres, capitale rendue

¹ Steiner, G. *In Bluebeard's Castle, Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. USA: Yale University Press, 1971, p. 21.

extrêmement mobile par l'expansion urbaine et le chemin de fer, deviennent l'expression de ces bouleversements épistémologiques. La ville porte dans sa géographie même la marque d'une permanence de ses structures médiévales et les signes d'une modernité qui vient activement perturber le paysage urbain.

Cette dualité, cette tension entre la permanence du passé, et l'irruption soudaine d'un modèle explicatif ancré dans l'émergence de sciences nouvelles, s'exprime dans l'œuvre de Dickens notamment sous la forme d'une collision entre deux genres littéraires, le Gothique et la fiction policière, chacun ayant sa manière propre d'envisager le mystère. C'est ainsi l'étude de cette collision qui fera l'objet de cette thèse, la manière dont l'œuvre de Dickens propose une mise en regard complexe et ambivalente du Gothique hérité de la littérature populaire du dix-huitième siècle et du Policier naissant, dont il contribue à inventer les codes. Il s'agit d'un télescopage brutal entre le monde de l'imaginaire gothique qui, pour être effrayant, n'en relève pas moins d'une forme de rassurance puisqu'il repose sur des croyances et des superstitions héritées et familières, et le monde rationnel de la résolution, rapide, expéditif, confiant – mais encore totalement instable, en construction, et dont la part d'ombre émerge sous l'apparence positiviste et confiante. Le texte réaliste et social de Dickens, d'abord essentiellement sous l'influence du genre Gothique s'oriente peu à peu vers la fiction policière – comme si le texte lui-même enregistrerait la transformation que la société victorienne connaissait, et comme si sa forme même s'en trouvait modifiée. Les tensions et les énigmes sont inmanquablement résolues, le désordre gothique laisse la place à l'ordre rationnel – tel est en tout cas le programme du texte dickensien, qui remonte méthodiquement les différents fils d'intrigue pour finir par proposer une version unique et ordonnée d'un passé incertain, d'un mystère à élucider : les traces éparses sont reconstituées en un tout cohérent, linéaire et causal. Le texte affirme ainsi l'intention de contrôler l'irrationalité, et la fin des romans de Dickens, univoque, semble laisser peu de place à ses convolutions premières : les fragments épars sont rassemblés et bien souvent tissés ensemble, organisés dans un tout cohérent, les zones d'ombre sont éclaircies, et la résistance d'un passé trouble cède devant les insistances investigatrices d'un texte à la puissance panoptique et rationalisante.

Pourtant, nous verrons que cette mutation vers le Policier est largement ambivalente : la résolution flamboyante déployée dans chaque roman, le rôle généralement décisif des policiers et des détectives, se caractérise par une forme de permanence inattendue du Gothique, un trouble dans le genre. Accueilli au cœur du genre naissant que Dickens commence à définir, le Gothique prend des formes nouvelles, il quitte les maisons hantées isolées qui ont fait son succès pour s'insinuer au cœur de la modernité urbaine et venir inquiéter la nouvelle forme littéraire qui émerge dans les romans de Dickens.

Nous proposons donc dans cette étude d'aborder l'œuvre de Dickens par l'angle du genre littéraire, dont il nous semble que malgré la masse critique imposante qui existe sur l'auteur, il pourrait aider à proposer une approche encore originale et féconde. La mutation du Gothique vers le Policier raconte celle de la société victorienne, et il nous semble que la forme même des romans de Dickens porte l'inscription de cette transition et des tensions qui la sous-tendent. Elle établit un lien incontournable entre le texte dickensien et le contexte historique et social de l'époque, et l'angle choisi dans cette étude est de présenter l'œuvre de Dickens comme évoluant conjointement à la création et à l'évolution de l'institution policière au dix-neuvième siècle. Au fur et à mesure que la police victorienne s'organise, le texte dickensien s'achemine vers la fiction policière et fait de Dickens l'un des précurseurs du genre et de son digne représentant, le détective.

C'est parce que c'est cette évolution diachronique qui nous intéresse que nous avons choisi de nous intéresser à l'ensemble de l'œuvre de Dickens – à ses romans, ses nouvelles, ses textes journalistiques – afin de rendre évident ce cheminement du Gothique vers le Policier, un Policier nouveau, inédit peut-être même, dans lequel le Gothique continue à infuser, en trouvant des incarnations nouvelles. Certaines fictions seront bien entendu au centre de l'étude, et se verront ainsi plus souvent convoquées que d'autres, car ce sont celles qui illustrent en leur cœur-même ce passage de témoin entre les deux genres, mais nous avons essayé de lire l'ensemble de l'œuvre pour éviter qu'une intuition de recherche ne soit plaquée sur l'ensemble d'une œuvre vaste et multiple, sans vérifier sa pertinence globale.

La chronologie suivante donne une idée de l'évolution de l'œuvre de Dickens comme s'accomplissant conjointement à celle de l'époque victorienne. En 1837, *Oliver Twist* essaie de fuir le « Rookery » dans lequel Sikes et Fagin sévissent tandis que deux officiers des « bow street runners » sont trop maladroits et benêts pour enquêter sur la tentative de cambriolage intervenue chez les Maylie. En 1841, dans *The Old Curiosity Shop*, tandis que Quilp est la personnification de la régression atavique qui effraie les Victoriens, la jeunesse et l'innocence de Little Nell contrastent avec les vieilleries qui l'entourent et la persécution qu'elle subit de la part de l'odieux nain difforme. En 1843, Nadgett, que la critique identifie souvent comme étant le premier détective privé de l'histoire de la fiction¹ fait son apparition dans *Martin Chuzzlewit*. En 1848, *Dombey and Son* raconte la Révolution Industrielle dans les rues de Londres. En 1850, l'homme de loi, sous les traits d'Uriah Heep, se voit paré de motifs gothiques typiques, et Dickens dénonce avec ce personnage un système de justice sclérosé et obsolète. En 1852, *Bleak House*, épice de notre corpus de textes, nous offre le premier inspecteur du département d'investigation de l'histoire de la fiction – Dickens en tous cas en est-il là encore communément crédité. En 1857, *Little Dorrit* dénonce des autorités dirigeantes qui procrastinent et se caractérisent par une grande inefficacité, tandis qu'en 1860 *Wemmick*, emboîte un château gothique miniature au beau milieu de la forteresse londonienne, et relègue les oripeaux de la loi dans les méandres d'une demeure qui fait désormais figure d'utopie, d'archive illusoire dans *Great Expectations*. En 1864, *Our Mutual Friend* dépeint un monde en décomposition où les couches de détritus s'amoncellent telles des alluvions paléontologiques. En 1870, l'intrigue du dernier roman, *The Mystery of Edwin Drood*, débute par une disparition, une enquête est ouverte mais la fin demeurera un mystère, suspendue par la mort de Dickens. Ce panorama diachronique rend perceptible l'évolution du texte de Dickens vers la fiction policière en portant en lui-même les marques de la période de transition victorienne qui se manifestent de toutes parts.

¹ La question est notamment traitée par Lawrence Frank dans *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*.

Afin d'affiner la nature du lien qui nous intéresse entre ce seuil historique et l'œuvre de Dickens, nous nous sommes intéressés au contexte de l'époque, à savoir la Révolution Industrielle et les découvertes scientifiques majeures qui l'accompagnent. Pour cela nous nous sommes inspirés des travaux de Charles Darwin, de Charles Ellwood, de Robert Mighall, d'Alfred Sheffield, d'Efraïm Sicher et de Lara Wheelan. Les lectures de W. H. Bryson, Fiona Burns, et de John Saunders nous ont permis de retracer l'histoire du système judiciaire anglais. Roger Dadoun, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Umberto Eco, Michel Foucault, Jacques Lacan, Paul Ricœur, et Jean-Bernard Pontalis nous ont aidés à mettre au jour des schémas d'analyse qui ont permis de comprendre comment s'organise le discours de Dickens, pour ce qui est notamment du fonctionnement du trauma, de la rémanence du passé dans le présent, ou encore de la société de surveillance qui caractérise le dix-neuvième siècle. Lawrence Frank, Carlo Ginzburg, Jan Gordon, J. J. Tobias, et Peter Thoms, nous ont éclairé sur la naissance de la police de Londres puis de Scotland Yard tandis que les souvenirs d'ancien agent du FBI de John Douglas nous ont été très utiles. Pour ce qui est de l'étude du Gothique, nous nous sommes appuyés sur les travaux de Maurice Levy, mais aussi d'Élizabeth Durot-Boucé, Annie Lebrun, Jill Matus, David Punter, Anny Sadrin et Nathalie Vanfasse – la littérature critique sur le Gothique est très abondante et il nous a semblé pertinent de revenir au texte fondateur de Maurice Lévy et de lire ce que les critiques s'intéressant spécifiquement à Dickens avaient pu dire de son inscription dans le genre du Gothique.

Nous avons ainsi pu explorer certains des nombreux centres d'intérêt de Dickens en lien avec notre problématique : ses débuts professionnels dans le droit, grâce aux travaux de William Gould et de John Marshall Gest. Les lectures critiques de John Carey, Judith Flanders, James Morton nous ont permis de mettre en exergue son attrait pour les affaires criminelles du dix-neuvième siècle et pour tout le processus qui a conduit à la création de Scotland Yard, ainsi que son admiration pour la fonction d'inspecteur de police et ses patrouilles nocturnes en compagnie de l'inspecteur Field – autant d'éléments qu'il traite abondamment dans ses articles, et qu'il importe dans sa fiction.

La lecture de textes primaires a aussi été fondamentale et a permis de mettre le texte de Dickens en contexte littéraire, de mieux évaluer toute la stratégie d'intertextualité que Dickens met à l'œuvre, et de reconnaître chez d'illustres ancêtres littéraires la paternité de certains motifs typiques. William Ainsworth, Edward Bulwer-Lytton, Mathew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin, Ann Radcliffe, Horace Walpole nous ont fait approfondir les différentes facettes du Gothique. En 1841, le détective Dupin commençait ses enquêtes et Edgar Allan Poe posait les jalons d'un nouveau genre. Vingt ans plus tard, Wilkie Collins, ami intime et familier de Dickens, qui publie ses romans dans ses magazines, explorait à son tour le genre de la fiction policière qui allait culminer grâce au personnage devenu mythique de Conan Doyle, Sherlock Holmes, à la fin du dix-neuvième siècle.

Afin d'explorer la transition du genre Gothique vers le Policier dans la fiction de Dickens, notre étude suivra un plan général en trois grandes parties, divisées elles-mêmes en trois chapitres chacune. Il s'agira tout d'abord de présenter le contexte sociétal qui a conduit à la collision de deux genres littéraires, le Gothique et le Policier. Pour cela nous définirons les caractéristiques du Gothique dickensien. Dickens met en scène un univers doublement familier – un univers qui appartient au passé, un monde réel connu de ses lecteurs, mais également un univers qui appartient à l'histoire de la fiction, qui relève d'une intertextualité forte, que l'on pourrait qualifier de typique, aisément partagée par ses lecteurs.

Il emprunte ainsi notamment les schèmes et les topoï de la littérature gothique, et replace donc ses lecteurs dans un monde fictif connu et reconnu de l'Angleterre victorienne, un monde qui, tout effrayant qu'il soit, rassure parce qu'on en connaît les codes et les mécanismes. Au début du dix-neuvième siècle, le genre du Gothique, créé par Ann Radcliffe et Horace Walpole quelques décennies plus tôt, est extrêmement populaire – le genre fait vendre. Les réécritures multiples de cette matrice gothique ont presque transformé le genre en recette littéraire, et le Gothique est devenu réductible à une panoplie d'outils typiques mobilisés de manière quasi automatique, et agencés selon un déroulement à peu près immuable.

Le lectorat anglais adhère librement au leurre et s'en amuse. La terreur que le

Gothique était censé provoquer chez les lecteurs, cette « awe » qui selon Burke caractérise le Sublime et que le Gothique recherche¹ est devenue inopérante, parodique – comique presque tant l'intrigue est cousue de fil blanc, déréalisée, circonscrite à un monde fictif désormais domestiqué par l'habitude.

Véritable frénésie pour le marché de l'horreur, ce genre de littérature crée une accoutumance auprès du public qui exige toujours plus d'horreur et annonce le futur engouement pour les histoires de crime. Entre 1790 et 1820, le fondateur de la maison d'édition anglaise « Minerva Press », William Lane, sait se saisir de la manne financière que représente cette vogue et flatte le goût du public en donnant sa chance surtout à des romancières « gothiques », aujourd'hui tombées dans l'oubli pour la plupart².

Sous la plume de Dickens, le Gothique quitte ces limites bien définies – hors temps et espace connus, mais aussi en marge des recettes du genre – pour envahir la réalité quotidienne des personnages, une réalité que le lecteur victorien peut aisément reconnaître comme pouvant potentiellement être aussi la sienne. Le passé, dans lequel le Gothique prenait ses marques, n'est plus un refuge de choix – il semble faire irruption dans le présent. L'irrationalité et l'arbitraire gothiques, autrefois rassurants parce que circonscrits à un monde radicalement séparé du quotidien des lecteurs, se présentent comme des entraves au monde nouveau et rationnel qui se dessine. La fiction gothique intègre le terrain de la représentation des polémiques et des angoisses de l'époque. Les exclus de la société, cohorte bien réelle, deviennent des supports privilégiés pour une nouvelle forme de Gothique darwinien, et personnifient un passé atavique qui peut surgir à tout moment et n'importe où, passé dont on craint la contagion. Les grandes villes deviennent les pépinières du crime dont la violence et la brutalité fascinent et répugnent à la fois : elles présentent une face cachée du progrès, un envers qui menace.

Cette période se caractérise également par l'émergence d'un problème lié au développement de la ville, à savoir les difficultés structurelles que rencontrent les

¹ Burke, E. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. London: Penguin Classics, 1998 (1757), 528 p.

² *Ibid.*, p. 478.

forces du maintien de l'ordre face à une recrudescence et à une diversification du crime – inadaptées, inefficaces et trop dispersées. Il s'agit alors de rationaliser et de centraliser « The Metropolitan Police » à partir de 1829, puis « The Detective Department » en 1842, police dévolue à une tâche unique – la lutte contre le crime. Les crimes sont consignés dans les *Newgate Calendars*, qui inventorient crimes et exécutions, et insufflent les prémices d'un nouveau genre littéraire – et qui fournissent aussi le matériau à cette littérature naissante. La fiction se nourrit de la rue et la rue alimente la fiction. La police d'investigation s'organise pour soigner les maux que la fiction met en mots. L'homme du dix-neuvième siècle est rassuré de savoir que le crime est ailleurs – autre part qu'à l'endroit où il se trouve. Un attrait morbide émerge pour l'actualité criminelle. Le tourisme criminel se développe et peut s'interpréter comme un moyen de conforter ce sentiment de sécurité : on visite, on va voir, on met en spectacle, pour repousser en dehors de soi ce qui fait peur, selon le principe de l'abjection analysé par Kristeva¹, et qui consiste à rejeter en dehors de soi ce qui est inassimilable, ce que l'on ne peut pas admettre comme faisant partie de soi, parce que cela heurte notre sentiment d'identité. La presse, le théâtre, les procès amateurs tenus dans des lieux publics maintiennent le public en haleine et assouvissent sa curiosité, en même temps qu'ils témoignent et donnent en spectacle – catharsis publique – la punition des coupables.

En second lieu, nous nous tournerons vers les effets de cette transition violente sur la mémoire des personnages, en définissant d'abord l'expression du trauma dans la fiction de Dickens. Nous verrons que le trauma repose en particulier sur le trouble identitaire que créent le sentiment d'une faillite de l'appartenance, ainsi que la disparition des repères que les Victoriens, et les personnages que Dickens met en scène, pensaient immuables.

La conception théologique et téléologique du monde est remise en cause, comme l'indique dès 1785 James Hutton, pionnier de la géologie : « In the economy

¹ Kristeva, J. *Pouvoirs de l'horreur*. Collection Points Essais, Paris : Seuil, 1983, 247 p.

of the world I can find no traces of a beginning, no prospect of an end¹. » Cette remise en cause de la stabilité de l'origine provoque un véritable séisme idéologique, aggravé en 1859 par la publication de *The Origin of Species* par Darwin. La représentation de l'origine, et de son corollaire, l'identité, est problématisée, et semble n'être plus immédiatement accessible. Elle doit être reconstruite à partir de traces du passé et laisse apparaître une identité fragmentée. Le terme de « trauma » ne fait son apparition qu'à la fin du dix-neuvième siècle, mais dès la fin du dix-huitième siècle, des études établissent un lien entre choc émotionnel et perturbation du fonctionnement du cerveau – elles mentionnent notamment les troubles de la mémoire. Le contexte social de l'époque semble être à l'origine de traumatismes collectifs : le désordre consécutif aux guerres, les accidents de train, les nouveaux types d'accidents liés à la Révolution Industrielle, la famine, la pauvreté et la nouvelle conception scientifique de la création du monde, tout cela place les Victoriens au cœur d'une crise d'identité profonde, alors même que paradoxalement l'Angleterre jouit d'une puissance mondiale sans précédent, et inégale. Les nouvelles découvertes scientifiques qui marquent toutes les disciplines déclenchent un séisme intellectuel et émotionnel, et beaucoup de ce que l'Homme a toujours pris pour vérité incontestable s'effondre.

Dans la fiction de Dickens, le trauma est synonyme d'expérience douloureuse, et surtout de retour dans le présent, sous forme déguisée ou méconnaissable, d'un événement survenu dans le passé et qui n'a pu être assimilé, qui n'a pas pu avoir lieu sur le plan psychique. Le personnage traumatisé délocalise inconsciemment le souvenir de son passé coupable ou éprouvant dans un ailleurs cérébral qui devient inaccessible mais n'est pas oblitéré. Suivant sensiblement la même méthode, ou le même procédé, que l'enquêteur d'une intrigue policière à la recherche d'indices remontant au crime, il s'agira dans la fiction de Dickens d'investiguer les méandres de la mémoire afin de déterminer et de déloger l'origine du mal. Le trauma est également lié à la crainte de la découverte de secrets coupables dont les personnages sont les légataires malgré eux. La détection que ces

¹ Hutton, J. *The Theory of the Earth*. 1788, forgottenbooks.org, p. 534.

personnages opèrent sur eux-mêmes est intériorisée et devient quasi-destructive, voire dans certains cas totalement destructive, lorsque le processus de retour du refoulé ne peut être correctement enclenché.

Mais le trauma individuel se double également d'un trauma plus collectif, plus contextuel. Dans le paysage urbain anglais, les traces de trauma sont également visibles. Les ruines gothiques, autrefois synonymes du passé aristocratique de l'Angleterre, sont dotées à présent de nouvelles significations liées au futur incertain et inquiétant de l'ère victorienne. Elles s'adaptent pour mieux se fondre dans le nouvel environnement industriel : « The Gothic adapts and transmutes to suit the times¹. » Mais elles constituent en réalité de véritables anomalies anachroniques, « anachronistic anomalies² », au beau milieu de la modernité. Le passé fait de la résistance dans les banlieues où sont recréés les vestiges d'un autre temps – même si le texte dickensien présente ces vestiges comme des utopies, comme des espaces très transitoires, en passe d'être avalés par la modernité galopante (on pense en particulier à la maison du docteur Manette, dans *A Tale of Two Cities*, enclave pastorale idyllique mais irrémédiablement menacée, ou encore aux Stagg's Gardens de *Dombey and Son*, rayés de la carte en l'espace de quelques années et assujettis aux exigences du chemin de fer).

Le présent riposte en effet en absorbant à toute allure, à l'allure du train lancé à pleine vitesse, ces faubourgs dans lesquels la classe moyenne s'efforce de faire échec à la progression de la modernité : « vestigial stains on the city's modernity³ ». Le temps passé résiste au temps qui passe et s'obstine à ne pas vouloir suivre son cours. « Il régresse vers l'amont et galope vers l'aval. Il mêle les temps, les parcourt en tous sens, il délie le temps⁴. » Bas-quartiers et enfers dantesques des villes industrielles remplacent donjons et châteaux médiévaux dans un monde que l'on

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 662.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Pontalis, J. B. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, NRF, 1997, p. 13.

sait à présent tourner autour du soleil mais qui dans les villes a pour héliocentre la prison.

Dans un troisième temps, nous montrerons comment le Gothique et le Policier interagissent dans la fiction de Dickens, en analysant les éléments de société qui expliquent, à notre avis, cette rencontre presque contre nature – puisqu'on pourrait supposer que l'explication rationnelle obtenue au terme d'une fiction policière résolve les tensions gothiques. Nous verrons qu'il n'en est rien, et que la résolution des enquêtes ne libère pas complètement la fiction d'un après-coup gothique. Afin d'illustrer cette ligne d'analyse, nous étudierons la passation des pouvoirs entre les hommes de loi et les détectives, une passation des pouvoirs visible à la fois dans la société victorienne et dans le texte dickensien, et enfin la rémanence du Gothique qui fait des détectives les antiquaires d'un nouveau genre.

Le passage du Gothique vers la fiction policière peut également être rapporté à un autre état transitoire, qui lui est étroitement lié, celui de la mutation que le système judiciaire anglais connaît à la même période. L'histoire de cette transformation porte en elle la même crainte, observée précédemment concernant le Gothique, de la disparition d'un ancien système, de sa confusion et de sa fusion avec la modernité des institutions judiciaires. Pendant des siècles, les deux tribunaux du système judiciaire anglais, « The Common Law » et « The Court of Chancery », se disputent les limites de l'application de la loi. Une telle indécision dans la ligne de démarcation finit par se régler dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle lorsque les deux systèmes fusionnent au sein de « The High Court of Chancery », après la mort de Dickens. Sœurs ennemies, forcées de s'entendre, elles sont unies par la règle du précédent qui rend possible le recours à l'histoire pour rendre justice au présent. Comme Darwin l'a fait en ce qui concerne sa théorie sur les origines de l'Homme, l'Angleterre victorienne cherche à donner à la loi une légitimité scientifique¹ en démontrant que ce qui en apparence est arbitraire ou

¹ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907), Vol. 53, No. 7, Volume 44 New Series, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 207.

irrationnel répond en réalité à une logique scientifique unificatrice. Dickens est témoin de cette transformation même si elle culmine trois ans après sa disparition. La loi de 1873, « The Judicature Act » officialise l'unification du système judiciaire anglais en une seule institution et donne la prééminence aux règles de l'Équité¹.

Dans la fiction de Dickens, la fusion entre le système légal moyenâgeux reposant sur la tradition orale et le système basé sur la trace écrite peut aussi être analysée comme une autre occurrence du choc entre le Gothique et le Policier. Les narrateurs de Dickens reprochent à l'ancien système judiciaire son enfermement dans le culte omniprésent du « précédent », ce qui prive la loi de toute liberté décisionnaire en matière de justice et la maintient dans une forme d'obscurantisme gothique.

Révolution industrielle ou judiciaire, on assiste à un affrontement de forces antagonistes qui résultent en une passation des pouvoirs entre les hommes de loi et les inspecteurs de police. Les hommes de lois passent le flambeau aux détectives qui tels des archéologues excavent les fossiles narratifs, même si la lumière qu'ils finissent par faire sur les cas à traiter n'est jamais exempte d'inquiétude.

The Mystery of Edwin Drood, notamment, met en lumière la complexité de la reconstitution d'événements passés à partir de preuves parcellaires. La réécriture d'une histoire – celle du crime – devient le motif du nouveau genre, et permet de déclarer vaine toute tentative d'oubli. Dans cet univers chaotique, le récit du détective permet alors d'ordonner le monde selon une chaîne causale et de l'identifier. Celui qui détient l'information, détient le pouvoir – celui de la réécriture : le Policier réécrit ainsi le Gothique, l'éclaire de ses lumières positivistes, mais le lecteur de Dickens n'est jamais tout à fait convaincu que cette réécriture rassurante, ce « secours du monde » que constitue la littérature policière, n'est pas inquiétée par la permanence des ombres gothiques. L'étude de cette complexité du texte dickensien, de sa résistance aux lois du genre, constitue donc l'objet de cette thèse.

¹ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907), Vol. 53, No. 7, Volume 44 New Series, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 424.

Première Partie

**Vers la collision de
deux genres littéraires**

« Si le roman gothique n'avait jamais vu le jour, la littérature de fiction du XIXe siècle serait tout autre [...]. Il lui manquerait des centaines de récits de mystère, des milliers d'histoires de fantômes, de vampires [...]»¹.

Cette citation d'Elizabeth Durot-Boucé, en exergue de cette première partie, exprime la dette de la littérature policière envers le roman gothique, et il nous semble qu'il convient effectivement de repérer dans le texte dickensien les éléments gothiques qui sont au cœur de nombreux romans, et de les relier à la tradition gothique. Le siècle des Lumières et de la Raison est aussi paradoxalement (ou par réaction) celui qui a vu naître le genre Gothique. Le terme « gothique » s'applique en effet essentiellement aux romans écrits entre les années 1760 et 1820². Il évoque immédiatement un ensemble de caractéristiques, toutes destinées à provoquer la terreur du lecteur, dans le cadre d'une littérature du sentiment inspirée du mouvement romantique : une maison à l'architecture tortueuse qui relève du style gothique et qui avec ses nombreuses portes dérobées, escaliers escamotés et chausse-trapes propose un lieu propice à tous les mystères et tous les secrets, un cadre passéiste, le surnaturel, des personnages stéréotypés, et bien entendu un récit qui imite lui-même les convolutions de l'architecture gothique, avec ses mystères, ses complications, ses gargouilles narratives³. Il demeure dans les esprits une fiction de châteaux hantés, de ruines terrifiantes et de cimetières d'où sont toujours susceptibles de surgir les fantômes du passé, d'héroïnes en proie à des peurs indicibles, et victimes de scélérats ténébreux et sinistres, de fantômes, de vampires, de monstres, ou encore de loups garous⁴. Face à ces intrigues, hors temps et espaces connus (ou identifiables), emplies de secrets et de mystères, se dressent la Raison et les nouvelles sciences. L'Homme devient convaincu qu'aucune des nombreuses énigmes de l'univers ne pourra lui résister s'il suit les chemins rationnels du progrès

¹ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 15.

² Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995.

³ *Ibid.*

⁴ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.

– le positivisme d'Auguste Comte essaime en Angleterre et produit une forme particulière, victorienne, de croyance confiante en la capacité de la science de mettre le monde en discours. La Raison tente de réduire la part du mystérieux et de l'inexpliqué – de ce fait, le genre Gothique apparaît en quelque sorte comme un contre-pouvoir fictionnel, un moyen de se réapproprier l'histoire et de s'interroger sur la question de l'identité nationale. Pendant tout le dix-neuvième siècle, la survivance des symboles gothiques se dresse contre une société en pleine mutation industrielle et sociétale. Dans les années 1830, Charles Dickens apparaît sur la scène de la fiction, et sous sa plume, le Gothique prend des allures spécifiques qui vont devenir très identifiables.

Chapitre 1

Un Gothique dickensien

« From the ceiling, foreshortened Allegory, in the person of one impossible Roman upside down, points with the arm of Samson (out of joint, and an odd one) obtrusively toward the window. » (*BH*, p. 234)

Cette citation extraite de *Bleak House* fait penser à ce dieu romain, Janus, caractérisé par l'ambivalence. Deux faces adossées – deux regards, l'un tourné vers l'avenir, l'autre vers le passé. Dieu des transitions et des passages, gardien des portes, il a pour attributs la baguette du portier et la clef. Cependant, le narrateur fait référence à un symbolisme tronqué : « foreshortened », représenté par un dieu romain renversé dont le bras qui sert à montrer est disloqué. En écho, lors de la scène du cimetière, au début de *Great Expectations*, le forçat attrape le jeune Pip par les pieds et celui-ci se retrouve la tête en bas. Il a une vision inversée de l'église et du clocher :

The man [the convict], after looking at me for a moment, turned me upside down, and emptied my pockets. There was nothing in them but a piece of bread. When the church came to itself – for he was so sudden and strong that he made it go head over heels before me, and I saw the steeple under my feet – when the church came to itself, I say, I was seated on a high tombstone, trembling, while he ate the bread ravenously. (*GE*, p. 5)

La soudaineté et la force du retournement évoquent celles de l'avènement de la nouvelle ère industrielle où tout semble sens dessus dessous. Archdall Reid, dans une étude parue en 1897, explique que ces conditions favorisent le retour vers un état antérieur : « When the evolution of the race has been rapid, reversion to any given ancestor results, of course, in a much greater and more observable degree of retrogression than when the evolution has been slower [...] »¹. » *Great Expectations* paraît en 1861, deux ans après la publication de l'ouvrage de Charles Darwin *The Origin of Species*. La question des origines de l'Homme et son implication immédiate, l'hypothèse de la dégénérescence et de la rétrogression, agitent et bouleversent la pensée de l'époque. Le lecteur du dix-neuvième siècle reconnaît, dans cet extrait de *Great Expectations*, la recette gothique dans l'accumulation des procédés utilisés — l'église, le clocher, la pierre tombale et le cimetière ténébreux, ainsi que le processus d'agression et de danger qui place dès l'abord l'œuvre dans cette structure de la menace et de la hantise qui est propre au Gothique. Cependant, les théories sur l'évolution de l'Homme donnent de nouvelles perspectives aux motifs gothiques. Les symboles gothiques deviennent des réceptacles structurels dans lesquels le monde contemporain dépose ses propres dilemmes et ses inquiétudes. Métaphoriquement, les Victoriens ont la même posture que Pip – la tête en bas et les pieds en l'air – ce qui ne peut qu'engendrer une perception déformée de l'ordre habituel des choses.

¹ Reid, G. A. *The Present Evolution of Man*. London: Chapman & Hall LD, 1896, p. 369.

Un passé renversant

« Quel refuge de choix que le passé ! On peut y évoluer en toute sécurité, les morts n'étant plus en mesure de tromper ». On n'y encourt pas le risque des démentis cinglants qu'inflige la réalité, et rien n'y saurait décevoir. Tout s'agence, tout s'organise, dans un monde qui est un peu comme un prolongement de soi. Le passé est presque de l'imaginaire, à force d'être imaginé. Le Moyen Age, surtout, flatte l'imagination par la pénombre qui l'enveloppe tout entier. Epoque *nocturne*, pleine de mystère et de superstitions, rien n'y est à la mesure de l'homme moderne. Elle a engendré des monstres et des héros, elle a brûlé d'une foi superstitieuse mais intense¹. »

Le roman gothique est une synthèse d'éléments qui sont devenus familiers aux lecteurs, créant ainsi un type de rassurance qu'Umberto Eco appelle, à propos du roman populaire et du type d'émotion qu'il propose aux lecteurs, « le plaisir de la reconnaissance du déjà connu² ». Les intrigues se situent souvent dans le passé. Outre les distanciations spatiale et temporelle que le passé instaure, il suscite également un sentiment de nostalgie mêlé de réconfort, contrairement à un monde contemporain qui change et qui effraie car il est inconnu. De ce fait, le passé rassure et fascine à la fois en dépit de son apparence effrayante. Il relègue et éloigne, tout en proposant un modèle d'appréhension bien connu. À l'époque de Walpole, on prend ainsi un certain plaisir à visiter et contempler demeures gothiques, abbayes et ruines. Les visiteurs aspirent ainsi à ressentir ce que Edmund Burke qualifie comme étant la plus vive émotion dont l'esprit humain soit capable. Burke définit ainsi le Sublime :

Whatever is fitted in any sort to excite the idea of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible subjects, or operates in a manner analogous to terror; is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling³.

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 94.

² Eco, U. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993, p. 35.

³ Punter, D. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition*. Volume 1, New York: Longman Publishing, 1996, p. 39.

Elizabeth Durot-Boucé précise la définition :

Pour Aristote, *eleos* et *phobos* sont des émotions pénibles. *Phobos* est défini comme « une peine et un désordre » et *eleos* comme « une peine » qui est une sorte de *phobos* médiatisé : si éprouver le *phobos*, c'est trembler pour soi, éprouver l'*eleos*, c'est trembler pour un autre. Ce sont bien ces troubles que la tragédie doit faire naître chez le spectateur. Mais – et là réside le paradoxe – au lieu de ressentir de la peine, c'est du *plaisir* que le spectateur doit avoir [...]. *Pitié* et *frayeur* sont à entendre, non comme l'expérience pathologique du spectateur, mais comme des produits de l'activité mimétique, des éléments de l'histoire qu'une élaboration spécifique a mis en forme pour en faire des paradigmes du pitoyable ou de l'effrayant¹.

Elizabeth Durot-Boucé précise que le lecteur se libère alors de ses chaînes en les éprouvant sur le mode de l'imaginaire. Ce sentiment, qui allie la beauté à la peur dans un univers claustré et isolé, permet de rompre le contact avec la réalité quotidienne – seul cadre où l'insolite peut devenir inquiétant. Mis à distance par la représentation et par l'habitude, le Sublime relève dorénavant d'un pittoresque plaisant, ses avatars sont mobilisés pour susciter une peur très codée, très distanciée.

Comme c'était la coutume à l'époque de Walpole, dans *Bleak House*, les deux hommes de loi, Mr Guppy et son ami, visitent Chesney Wold, domaine des Dedlocks du Lincolnshire. La grandeur de l'habitation, son architecture tortueuse avec ses coins et ses recoins, l'obscurité dans laquelle elle est plongée et la magnificence de l'endroit rappellent les motifs du Gothique. Cependant, Mr Guppy est très éloigné de ce sentiment intense de sublimation qu'éprouvaient les visiteurs passionnés du dix-huitième siècle. Les deux personnages se perdent dans l'immensité labyrinthique de la maison gothique :

As is usually the case with people who go over houses, Mr Guppy and his friend are dead beat before they have well begun. They straggle about in wrong places, look at wrong things, don't care for the right things, gape when more rooms are opened, exhibit profound depression of spirits, and are clearly knocked up. In each successive chamber that they enter, Mrs Rouncewell, who is as upright as the house itself, rests apart in a window-

¹ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 222.

seat, or other such nook, and listens with stately approval to Rosa's exposition. (*BH*, p. 92)

L'alternance de « wrong » et de « right » évoque l'égaré des personnages avant même d'avoir commencé la visite. L'emploi de l'expression familière « dead beat » instille dès le début de la phrase la présence symbolique et archétypique de la mort, tandis que le verbe « to gape » évoque l'effarement des gargouilles. Contrairement à Mrs Rouncewell que la visite laisse de marbre, Mr Guppy est au contraire déprimé, prêt à défaillir, en proie à la désorientation immédiate que suscite le labyrinthe.

Dans la tradition gothique, le labyrinthe symbolise le voyage que le personnage entreprend dans sa quête identitaire :

Le labyrinthe est la traduction du voyage psychique et spirituel que l'homme doit accomplir à l'intérieur de lui-même, à travers les épreuves et tous les pièges qui l'égaré, afin de trouver le centre, c'est-à-dire la représentation de son moi profond. La circularité de *l'incipit* et de *l'excipit* est un facteur symbolique d'enfermement. Le voyage gothique symbolise un rite initiatique de maturation, la quête d'une origine perdue ou cachée, le désir d'un retour à l'origine, pulsion de rétrospection¹.

La « quête d'une origine perdue ou cachée, le désir d'un retour à l'origine » ne peuvent avoir lieu dans l'enfermement de la « circularité » du temps. Les découvertes archéologiques et paléontologiques² de l'époque opposent une réorganisation du temps transformé en une succession et une superposition des civilisations : « Contemporaneity in space was [...] converted into succession in time by rearranging the cultural forms coexisting in the Victorian present along an axis of assumed structural and ideational archaism³. » Les nouvelles relations entre le passé et le présent, l'émergence du passé dans le présent, se matérialisent par exemple dans *Bleak House* sous la forme de la présence incongrue d'un portrait à l'effigie de Lady Dedlock. S'il appartient à la réalité du récit, ce dont le personnage

¹ Durot-Boucé, E. *Introduction à la fiction gothique : identité et altérité*. Paris : Publibook, 2013, p. 111.

² La pierre de Rosette en Égypte et les premiers ossements de mammouths en Sibérie (1799) ; l'homme de Neandertal en Allemagne (1856).

³ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 134.

n'est pas conscient, il se trouve parmi d'autres portraits représentant les ancêtres de la famille Dedlock :

Dear me!' says Guppy. 'Who's that?'

'The picture over the fireplace,' says Rosa, 'is the portrait of the present Lady Dedlock. It is considered a perfect likeness, and the best work of the master.' 'Blest!' says Guppy, staring in a kind of dismay at his friend, 'if I can ever have seen her. Yet I know her! Has the picture been engraved, miss?' [...] 'It's unaccountable to me,' he says, still staring at the portrait, 'how well I know that picture! I'm dashed!' adds Guppy, looking round, 'if I don't think I must have had a dream of that picture, you know!' [...] But he still remains so absorbed by the portrait, that he stands immovable before it until the young gardener has closed the shutters; when he comes out of the room in a dazed state, that is an odd though a sufficient substitute for interest, and follows into the succeeding rooms with a confused stare, as if they were looking everywhere for Lady Dedlock again. (*BH*, p. 93)

La confusion du personnage vient du fait qu'il associe le portrait de Lady Dedlock au même espace temporel que les autres portraits. Selon la tradition gothique, le passé séquestre les secrets. Comme ils demeurent irrésolus, ils viennent hanter les personnages. Ils prennent alors la forme de fantômes, spectres ou monstres surgissant du passé. Ces formes surgissent comme des anomalies dans le présent de la narration. Dans l'extrait, le motif du Gothique se présente sous la forme d'un portrait. Si le portrait gothique permettait alors d'exposer les intrigues en démasquant les ressemblances physiques¹ (Doyle empruntera par exemple ce procédé à l'origine du récit de *The Hound of Baskervilles*, où c'est finalement le portrait de Hogo Baskervilles qui apporte la clé de l'énigme en trahissant l'air de famille qui existe entre lui et le coupable, Stapleton), ce portrait-ci sème la confusion et a un effet de brouillage. Il conduit le personnage à la conclusion qu'il a dû rêver. Le maillon qui lui permettrait de faire le lien avec Esther Summerson lui fait défaut à ce moment du récit, car Esther n'a pas de place légitime à Chesney Wold. Plus tard dans le récit, la présence du portrait de Lady Dedlock dans un autre contexte le mènera à réunir les deux personnages, à superposer les deux images –

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 158.

celle de la mère et celle de la fille. Dans la tradition gothique, l'identification visuelle du portrait précède les mots qui viennent la compléter, elle a lieu dans une sorte d'en-deçà du discours : « In Gothic fiction, the images of a picture identification frequently take precedents over its words¹. » Cette identification n'a pas lieu car la frontière entre le passé et le présent a été transgressée. La présence du portrait de Lady Dedlock – appartenant au présent du récit – dans un lieu qui archive le passé, représente une anomalie dans laquelle se cristallise et s'absorbe la hantise du personnage.

Dans son étude, *A Geography of Victorian Fiction*, Robert Mighall définit ce conflit anachronique comme étant caractérisé par le retour d'un passé venant perturber un présent qui pensait l'avoir dépassé². Or, on assiste ici au phénomène inverse, Guppy voit le présent surgir dans le passé, ce qui donne l'impression d'une oscillation, d'une vibration entre deux régimes temporels a priori disjoints. Par l'intermédiaire des narrateurs de Dickens, ce qui fut un « refuge de choix » – le passé – devient inquiétant, menaçant et trompeur, parce qu'il vibre de toutes les sollicitations du présent. Le présent s'invite dans cette bulle temporelle et passiste jusque-là inviolable mais devenue poreuse. Un phénomène semblable caractérise le château de Wemmick dans *Great Expectations*. Walworth est une réplique en miniature d'un château médiéval. Lorsque Wemmick lève le pont-levis, il pense se réfugier dans un havre où les sentiments humains sont préservés des agressions extérieures. L'atmosphère du château, avec ses remparts, ses petits canons, sa douve minuscule, et son rythme quasi militaire, procure une sensation de sécurité et de confort. Pip a l'impression d'être coupé du reste du monde, et notamment du forçat Magwitch qui le répugne. De la même manière que Walworth est une chimère, l'illusion utopique d'un passé médiéval, le sentiment de sécurité éprouvé par Pip est illusoire. Il ne peut s'isoler de Magwitch à qui il doit ses grandes espérances, et le passé prend simplement son temps pour refaire irruption – Magwitch finira bien par

¹ Elliot, K. *Portraiture and British Gothic Fiction, The Rise of Picture Identification, 1764-1835*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957, p. 191.

² Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 134.

grimper les marches du donjon dans lequel Pip s'est réfugié, au son de l'oracle des cloches, et par alourdir le présent de tout son poids du passé qui l'a rendu possible. Il n'empêche : chaque soir à 21h, Wemmick tire des coups de canon qui résonnent et secouent la petite forteresse :

Proceeding into the Castle again, we found the Aged heating the poker, with expectant eyes, as a preliminary to the performance of this great nightly ceremony. Wemmick stood with his watch in his hand until the moment was come for him to take the red-hot poker from the Aged, and repair to the battery. He took it, and went out, and presently the Stinger went off with a bang that shook the crazy little box of a cottage as if it must fall to pieces, and made every glass and teacup in it ring. (*GE*, p. 192)

Cela rappelle d'autres coups de canon tirés depuis un navire-prison au début du récit et qui vont secouer la vie du petit Pip : le bruit du canon persiste jusqu'à la fin du roman, et superpose à la linéarité d'un parcours le rappel lancinant et circulaire d'un autre temps, dont la permanence vient faire échec à la fluidité du temps présent. L'imitation du passé rassurant est un leurre : c'est bien aussi dans le présent que les canons de fortune de Walworth retentissent, ils annoncent le retour du forçat en évoquant pour Pip la scène primitive de ce bruit entendu dès l'orée du récit et dont les ondes se propagent et contaminent le présent du texte. L'ingérence du présent dans le passé devient annonciatrice de révélations, et le recours au passé, loin d'éloigner le danger et de le circonscrire dans un temps révolu, amplifie l'écho des angoisses du présent.

Il en va de même dans *Bleak House* lorsque Ada et Esther se promènent dans la campagne du Lincolnshire. Une quiétude spacieuse les submerge. Elles aperçoivent de Chesney Wold le pignon, la cheminée, la tour et la tourelle, l'entrée sombre et la grande terrasse hantée. Dans ce décor figé appartenant à un autre temps, ce sont les roses éphémères qui apparaissent comme irréelles. La présence des roses est une anomalie, une menace, la mise en mouvement possible de ce passé minéralisé et dont on pouvait espérer qu'il était inactif. Elles annoncent une vérité qui pourrait éclore de cette atmosphère qui nous ramène aux souterrains du monastère d'Ambrosio, le moine de Matthew Lewis. La narratrice souffle, sans le dire expressément, de quelle vérité il s'agit :

Shall I ever forget the rapid beating at my heart, occasioned by the look I met, as I stood up! Shall I ever forget the manner in which those handsome proud eyes seemed to spring out of their languor, and to hold mine! It was only a moment before I cast mine down – released again, if I may say so – on my book; but, I knew the beautiful face quite well, in that short space of time. (*BH*, p. 263)

Elle se trouve dans le même état de choc que Mr Guppy. À ce moment du récit, Esther se croit orpheline et sans famille. Le regard qui la trouble est aussi le sien – ce qui pour elle constitue une anomalie. La forme « Shall I ever forget ! » enregistre la collision entre le présent et le passé : question rhétorique à laquelle la réponse est à l'évidence « non », elle mélange le futur « shall » et le passé de « forget » en les englobant dans le présent continu de l'adverbe « ever ». Le point d'exclamation statique et emphatique, qui se substitue au point d'interrogation, souligne bien qu'il ne fait aucun doute que cette collision a pour vocation de durer, que démêler les deux régimes temporels n'est pas possible. Ce conflit anachronique déplace les motifs gothiques qui ne semblent plus être en accord avec le décor.

C'est aussi ce qu'Arthur Clennam dit de la maison familiale dans *Little Dorrit* : « 'Even the old house in which we speak,' pursued her son, 'is an instance of what I say. [...] Now, it is a mere anomaly and incongruity here, out of date and out of purpose'. » (*LD*, p. 46) Ce qui fut une fascination pour le passé devient un tourment – un tourment provoqué par les implications de la théorie de Darwin sur les origines de l'Homme, qui relève l'existence d'une continuité entre le présent et le passé. L'Homme n'est plus au-dessus de la Nature mais en fait partie dans la mesure où il est lui-même le résultat de mutations génétiques d'espèces animales. Cette conception annihile la croyance créationniste millénaire selon laquelle le monde aurait été créé en sept jours par une puissance supérieure, et génère la crainte d'un retour à l'état animal. La ligne du temps devient flexible et réversible, et le passé accessible. Ce qui fut un exil imaginaire vers une époque révolue et circonscrite devient une réalité narrative mortifère, qui brouille activement les frontières. Mrs Clennam a perdu l'usage de ses membres et ne quitte plus sa chambre, immobilisée dans un fauteuil roulant. Pour elle, les limites du monde sont celles de sa chambre :

« The world has narrowed to these dimensions. » (*LD*, p. 33) La stase de la chambre de Mrs Clennam résonne de sa propre immobilité :

There was a fire in the grate, as there had been night and day for fifteen years. There was a kettle on the hob, as there had been night and day for fifteen years. There was a little mound of damped ashes on the top of the fire, and another little mound swept together under the grate, as there had been night and day for fifteen years. There was a smell of black dye in the airless room, which the fire had been drawing out of the crape and stuff of the window's dress for fifteen months, and out of the bier-like sofa for fifteen years. (*LD*, p. 33)

Pendant l'absence du personnage, aucun élément extérieur n'est venu perturber cet univers clos d'où la vie semble exclue. Les anaphores alternatives en « there was » et « there had been » posent l'identification de ce qui était à ce qui a été – verbes d'état conjugués au passé doublement révolu, répétition mortifère qui souligne l'enrayement du temps, et la juxtaposition exacte des deux régimes temporels généralement dissociés. Satis House dans *Great Expectations*, la maison Clennam ou encore Chesney Wold, sont des demeures où une atmosphère de mort domine, parce que le passé n'a pu être relégué là où il appartient, et continue à hanter un présent privé d'autonomie. La maison Clennam est une sorte de mausolée, où la mort reste active, malgré la forme doublement passive de « deadened » – la forme en –ed redouble et active le participe passé « dead » qui ne semble pas suffire à décrire la prégnance de la mort : « It is a deadened world, and its growth is sometimes unhealthy for want of air. » (*BH*, p. 8) Mrs Clennam ne connaît rien des saisons qui passent : « 'All seasons are alike to me,' she returned, with a grim kind of luxuriousness. 'I know nothing of summer and winter, shut up here. The Lord has been pleased to put me beyond all that'. » (*LD*, p. 34) Le seul grand changement qu'elle attend est celui de la mort réelle, seul mouvement dans la mort métaphorique qu'elle s'est infligée : « 'Mr Casby knows,' said she, 'that I am not subject to changes. The change that I await here is the great change'. » (*LD*, p. 340) Quant à Miss Havisham dans *Great Expectations*, elle revit inlassablement un moment qui n'a jamais eu lieu. (*GE*, p. 58) À Satis House, les pendules sont arrêtées à 8h40 :

I entered, therefore, and found myself in a pretty large room, well lighted with wax candles. No glimpse of daylight was to be seen in it. [...] It was when I stood before her, avoiding her eyes, that I took note of the surrounding objects in detail, and saw that her watch had stopped at twenty minutes to nine, and that a clock in the room had stopped at twenty minutes to nine. (*GE*, pp. 54-5)

Le trauma que Miss Havisham a vécu – le départ de son fiancé juste avant la cérémonie de mariage – la maintient dans un passé révolu que la clarté du présent ne parvient pas à percer et où la dégénérescence semble souveraine. Ce qui fut promesse de vie – le repas de noce – augure la mort et l'image du passé hante le présent et l'empêche de se dérouler. L'expérience douloureuse que Miss Havisham a connue est fréquente dans la réalité victorienne du dix-neuvième siècle – une jeune et riche héritière abusée par un prétendant qui promet le mariage mais qui n'en veut qu'à son argent et finalement ne l'épousera jamais, ce qui a pour conséquence d'exclure la jeune femme socialement à qui il ne reste comme solution que la prostitution ou le célibat. Miss Havisham refuse ce présent et s'enferme dans un pastiche du Gothique et fictionalise son histoire en la réécrivant.

Les vestiges de prédilection du genre Gothique semblent donc désormais indésirables et sont voués à muer. Les activités commerciales des maisons Dombey et Clennam s'effondrent tandis que Satis House cesse d'être littéralement, après l'incendie purificateur des appartements de Miss Havisham. Telle une sorcière moyenâgeuse, Miss Havisham est brûlée vive et recouvre un cœur sensible empli de remords après cette mise à l'épreuve par le feu. Selon David Punter¹, constatant avec regret l'extinction de l'ancien mode de vie, le Gothique permettait de s'opposer à la marche inexorable du temps, de proposer un lieu inoffensif de retour possible, une sorte de musée ou d'archive que l'on pouvait convoquer à l'envi. Mais au lieu d'être un « refuge de choix », le passé s'élève contre certains personnages que le temps rattrape : « 'the track we have kept is not the track of time, and we have been left far behind' ». (*DS*, p. 46) Old Sol, l'oncle de Walter Gay, éprouve le même trouble : « '[...] I'm old-fashioned and behind the time'. » (*DS*, p. 116)

¹ Punter, D. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition*. Volume 1, New York: Longman Publishing, 1996, p. 5.

L'activité commerciale du magasin nautique d'Old Sol appartient au passé, un passé inscrit dans le nom du personnage. Old Sol est conscient que suivre les traces du passé constitue une impasse si l'on ne tient pas compte de l'avancé du présent. En empêchant son activité d'évoluer dans le présent, il l'immobilise dans le passé. Dans *Little Dorrit*, Mrs Clennam maintient délibérément le lien avec un passé qu'elle ne veut pas oublier. Elle garde sous les yeux la montre de son défunt mari dont les inscriptions, à l'impératif, l'exhortent à ne pas oublier : « 'Now is this D. N. F.? It might be almost anything.' 'Those are letters.' [...] 'Of a sentence. They have always stood, I believe, for Do Not Forget' »! (*LD*, p. 356) Les origines du mal se trouvent dans le passé. Il ne faut pas oublier qu'à tout moment le risque d'un retour – d'une régression – vers ses origines est possible. L'attitude du Gothique vis-à-vis du passé change et embrasse les inquiétudes de l'époque – l'atavisme, la crainte d'une régression. Après plusieurs années passées en Chine, Arthur Clennam revient à Londres auprès de sa mère. Un air vicié et insalubre l'escorte lors de sa traversée de Londres vers sa maison qu'un panneau « Found Drowned » semble annoncer :

Passing, now the mouldy hall of some obsolete Worshipful Company, now the illuminated windows of a Congregationless Church that seemed to be waiting for some adventurous Belzoni to dig it out and discover its history; passing silent warehouses and wharves, and here and there a narrow alley leading to the river, where a wretched little bill, FOUND DROWNED, was weeping on the wet wall; he came at last to the house he sought. (*LD*, p. 31)

Clennam revient de Chine où l'Angleterre essaie d'étendre son empire grâce au marché de l'opium. Il est étranger au spectacle de décrépitude qu'offre Londres et l'observe comme au travers d'un écran (l'anaphore de « passing »). Les motifs du Gothique sont ici convoqués, l'église désaffectée, la rue étroite et les excavations qui attendent d'être découvertes par quelque grand égyptologue comme Belzoni. Clennam, tourné vers l'expansion de l'Angleterre, se retrouve dans un passé avant l'humanité, avant les grandes découvertes, dans un Londres enfoui sous les eaux et la terre, un Londres paléontologique. L'eau ruisselle par tous les pores de la ville inondée que l'allitération en [w] rend prégnante et suffocante et lui donne

l'impression de pleurer. En adéquation avec le décor gothique ainsi posé, la maison paraît être quelque monstre courbé, monté sur des échasses, telle un animal préhistorique ; la végétation semble s'en être emparée, elle gagne sur le présent. La terreur gothique se métamorphose et le lierre qui envahit les façades des châteaux gothiques se déplace pour investir de nouveaux lieux.

Selon Elizabeth Durot-Boucé : « Ce qui est en ruine est loin des villes et des chemins battus et, au dix-huitième siècle, les ruines gothiques sont de préférence isolées, à demi cachées derrière des arbres ou situées dans un lieu désert ou montagneux¹. » Les ruines gothiques ont quitté ces lieux de solitude et sont séquestrées dans et par la ville. Les vestiges revêtent alors des formes différentes. Lorsque Pip rencontre Miss Havisham pour la première fois, il la compare à quelque vestige humain que la lumière du jour ferait tomber en poussière. Elle a l'apparence d'une dépouille mortelle recouverte d'un linceul :

I saw that the bride within the bridal dress had withered like the dress, and like the flowers, and had no brightness left but the brightness of her sunken eyes. I saw that the dress had been put upon the rounded figure of a young woman, and that the figure upon which it now hung loose had shrunk to skin and bone. 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. I should have cried out, if I could. (*GE*, p. 57)

Une fois encore, les motifs du Gothique sont ici convoqués, anciennes églises, ossements humains, et caveaux secrets donnent à Miss Havisham l'aspect d'une morte-vivante ou d'une momie égyptienne parée de ses plus beaux atours pour son dernier voyage. À l'instar d'Agnes agonisante sur une pierre tombale dans les catacombes du monastère dont Ambrosio est le moine², le corps de Miss Havisham reposera sur la table du festin : « 'This,' said she, pointing to the long table with her

¹ Durot-Boucé, E. *Le Lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 56.

² Lewis, M. G. *The Monk; a romance*. The Project Gutenberg EBook, 2015 (1796), 1349 p.

stick, 'is where I will be laid when I am dead. They shall come and look at me here'. » (*GE*, p. 80) La décrépitude de la demeure reflète la déliquescence de sa propriétaire, et une fois encore, le futur vient conditionner le présent du fait d'événements passés indélébiles. D'après David Punter, le Gothique peut être envisagé comme un moyen « d'imaginer l'impensable », ce qui permet de déplacer certains attributs à d'autres plus inattendus :

The Gothic is a distorting lens, a magnifying lens; but the shapes which we see through it have nonetheless a reality which cannot be apprehended in any other way. [...]. The Gothic castle is a picture seen out of the corner of the eye, distorted yet real; and if it vanishes when you swing to look at it full on, this is only because the historical limitations of perception¹.

L'interaction entre la représentation de la réalité historique et la fiction se trouve au centre du verre déformant. Le Gothique amplifie la réalité par un procédé métonymique. Ainsi, demeures et meubles se transforment en êtres vivants, et parfois se travestissent des atours emblématiques des personnages qui les occupent ou auxquels ils appartiennent. Flintwinch vit dans la maison des Clennam et travaille pour Mme Clennam. Comme celle-ci, sa tête penche sur le côté : « His head was awry, and he had a one-sided, crab-like way with him, as if his foundations had yielded at about the same time as those of the house, and he ought to have been propped up in a similar manner. » (*LD*, p. 32) Dans cette représentation métaphorique vertigineuse, Flintwinch est à la fois animal, humain et demeure. La torsion physique générale qui caractérise à la fois la maison et le personnage souligne la distorsion, la transformation de la réalité, tandis que la subordonnée en « as if » actualise dans un irréel du présent la permanence du Gothique, tout en procédant sur le mode de la déflation comique, qui rend le Gothique inoffensif.

Cela rappelle un autre vertige, celui provoqué par les théories évolutionnistes et par l'hypothèse de la dégénérescence. Les sciences s'intéressent aux phénomènes de la Nature qui étaient alors considérés comme miraculeux car n'ils étaient pas

¹ Punter, D. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition*. Volume 1, New York: Longman Publishing, 1996, pp. 97-8.

compris. Les débuts d'explication rationnelle des fondements de l'univers et de l'Homme entraînent la faillite de la croyance au surnaturel et instaure une adhésion librement consentie au leurre. La terreur vise des effets comiques et l'incroyable est expliqué à la fin : « Il est d'usage que le dernier chapitre d'un roman 'gothique' soit réservé à l'élucidation' de tous les 'mystères' et à l'explication de tous les phénomènes surprenants qui ont, tout au long du récit tenu le lecteur en haleine¹. » Cependant, dans la fiction de Dickens, les phénomènes qui semblent surnaturels ne sont pas tous élucidés, ils restent souvent mystérieux, associant la croyance aux spectres à la crainte qu'ils inspirent. Selon la tradition gothique, Mrs Rouncewell, la gouvernante des Dedlock, fonction typique du roman gothique, entretient l'histoire du fantôme de Chesney Wold. Les conditions sont réunies – pénombre, mauvais temps, période agitée du passé de l'Angleterre, ton confidentiel, auditoire limité. Par l'intermédiaire de son narrateur omniscient, qui partage avec Esther le terrain narratif, et qui délègue à la gouvernante le récit de cette histoire typique, Dickens renoue avec la tradition de l'intertextualité d'un récit gothique à l'intérieur de la narration – telle qu'il a pu l'utiliser dans *The Pickwick Papers*, par exemple et telle qu'il l'emprunte à *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin où le passé resurgit grâce au paquet de lettres retrouvées dans le grenier ou encore les analepses narratives dans *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë qui permettent d'expliquer le passé de la gouvernante. Un ancêtre vengeur jette une malédiction sur la famille Dedlock – un bruit de pas serait annonciateur de mauvaises nouvelles. La rumeur de cette histoire est parvenue jusqu'à Esther qui guette, assise sur un banc dans le parc de Chesney Wold, l'écho des fameux pas sur la terrasse. Des fils ténus unissent leur résonance qui parvient jusqu'à Esther : « While Esther sleeps, and while Esther wakes, it is still wet weather down at the place in Lincolnshire. The rain is ever falling, drip, drip, drip, by day and night, upon the broad flagged terrace-pavement, The Ghost's Walk. » (*BH*, p. 86) Les adverbes de temps « still » et « yet » font état de ce temps qui ne passe pas, ils témoignent de la superposition des périodes, reliées ensemble par les sons qui se répercutent, conservés, un peu

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 601.

comme les vagues du petit Paul Dombey, ou le cliquetis dans la gorge de Magwitch, qui matérialise le phénomène de hantise. Après la révélation de sa mère, les liens se resserrent davantage jusqu'à ce qu'Esther confonde les pas du fantôme et les siens propres :

When my echoing footsteps brought it suddenly into my mind that there was a dreadful truth in the legend of the Ghost's Walk, that it was I who was to bring calamity upon the stately house and that my warning feet were haunting it even then. Seized with an augmented terror of myself which turned me cold, I ran from myself and everything, retraced the way by which I had come, and never paused until I had gained the lodge-gate, and the park lay sullen and black behind me. (*BH*, p. 543)

La prophétie s'accomplit. Esther est convaincue qu'elle est ce fantôme de mauvais augure qui causera la perte de sa mère. Les motifs du Gothique sont délocalisés et s'entremêlent dans l'environnement contemporain de l'Angleterre victorienne. Ils refont surface et s'attaquent à Esther, qui s'insère dans le récit gothique, et les frontières deviennent floues entre le réel contemporain et la fiction gothique.

Cet entre-deux est révélateur d'un environnement intellectuel contemporain qui signale avec force que l'évolution de l'Homme ne suit pas forcément la ligne progressive du temps. Selon Robert Mighall, l'anachronisme permet aux anthropologistes de combler les vides de l'histoire connue en établissant l'idée d'une évolution inégale en fonction des zones géographiques¹. Cette évolution s'effectuerait selon deux axes opposés qui oscillent à la fois vers l'extérieur de l'Empire et vers l'intérieur du pays : « Outwards to the margins of the Empire, and inwards to focus on the domestic 'savages' which resided in the very heart of the civilized world, and even in the ancestral memory of the modern civilized subject². » Si la civilisation peut aller à la rencontre du monde primitif simplement en voyageant vers les zones inexplorées de la planète alors le contraire est possible :

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Paris: Oxford University Press, 1999, p. 135.

² *Ibid.*, p. 136.

« The 'primitive' could reverse the process and crop up in the very centre of the civilized world¹. »

Jo, « the crossing sweeper », ce balayeur à la croisée des mondes, erre dans les rues d'un univers transitoire dont il ne comprend pas les signes. Il est lui-même une anomalie dans la société industrielle de l'Angleterre victorienne. Sa profession se substitue à son patronyme. Le terme : « crossing », le qualifie et l'identifie. Il a franchi la frontière du monde civilisé comme par erreur. Sa présence, son existence même, représentent une incongruité dans ce monde auquel il n'appartient pas. Le cas de Jo évoque l'expérience de Darwin sur des animaux domestiqués citée par Davenport, selon laquelle ceux-ci recouvrent leur état sauvage lorsqu'ils sont confrontés à de nouvelles conditions de vie² ; il semble n'y avoir qu'un pas entre l'évolution et la rétrogression, et la forme continue en -ING de « crossing » témoigne de l'instabilité de la frontière. Il est toujours possible de franchir à rebours les stades de l'évolution, et de balayer ainsi des siècles de progression.

Les débuts d'explication de la création de l'univers et de l'évolution de l'Homme bouleversent la croyance en un passé inaccessible. Ce passé, représenté jusque-là comme rassurant car circonscrit en un lieu clos hors d'atteinte et où il est possible de laisser libre cours à l'imaginaire, devient inquiétant et menaçant puisqu'il est susceptible de refaire surface dans le présent. La recherche dans le passé permet de tenter de résoudre les plus grands mystères de l'humanité et tourmente les Victoriens par ce qu'elle dévoile – l'univers n'a pas été créé par une divinité et l'Homme est le résultat de mutations génétiques d'espèces animales. Cela engendre la crainte d'un retour à l'animal. Dans la fiction de Dickens, cette mutation se manifeste par la création d'un monde de l'entre-deux où les frontières sont brouillées où les différents règnes se confondent. Dans *Great Expectations*, les personnages méprisables sont invariablement ramenés au tout premier stade primitif

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Paris: Oxford University Press, 1999, p. 137.

² Davenport, C. B. *The New Views about Reversion*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1910, p. 291.

de l'évolution, celui des invertébrés – comme par exemple Drummle, la créature amphibienne, Orlick, sorte d'émanation informe qui surgit des marais ou encore Pumblechook qui a l'apparence d'un poisson aux yeux du petit Pip.

L'Homme à ses origines

« Corpses, coffins, waxworks, portraits, clothes, wooden legs, speakers of strange tongues and suchlike inhabitants of Dickens' imagination, are related in that they are neither impersonal objects nor fully human. They may be almost human, or like coffins, just disturbingly crude approximations to the human shape; but they aren't any of them things which human beings can feel entirely estranged from or entirely identified with. They populate the border country between people and things, where Dickens' imagination is mostly engaged. One way to increase the population of this region is to liken inanimate objects to people¹. »

La science repousse les frontières nébuleuses et incertaines de la connaissance. La découverte d'une origine commune de toutes les espèces dissout de manière insidieuse la frontière entre l'Homme et l'animal. La fiction devient un lieu où s'expriment le questionnement et l'inquiétude suscités par la théorie évolutionniste. Chez Dickens les frontières n'en paraissent que plus ténébreuses, redoutables et poreuses ; elles définissent un monde entre « la vie et la non-vie² », un univers où les personnages sont « suspendus entre le sommet et le gouffre³ » – la vie avant la vie. À l'instar de la création de l'univers – ensemble de particules puis de bactéries évoluant séparément avant de former une entité – certains personnages dickensiens semblent être constitués de morceaux disparates. Lorsque Pip retrouve le forçat Magwitch dans le cimetière, l'homme paraît, à ses yeux d'enfant, avoir des difficultés à empêcher son corps de se morceler :

I was soon at the Battery after that, and there was the right man, – hugging himself and limping to and fro, as if he had never all night left off hugging and limping, – waiting for me. He was awfully cold, to be sure. I half

¹ Carey, J. *The Violent Effigy, a Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973, p. 101.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 14.

expected to see him drop down before my face and die of deadly cold. (*GE*, p. 19)

Les formes en –ING révèlent la continuité de l'effort nécessaire pour maintenir son corps en une seule unité. Pip, effrayé par le forçat qu'il observe en train de manger, le compare à un chien, le rétrogradant au règne animal. Magwitch est ainsi entre l'animal et la machine. Le cliquetis dans sa gorge semble faire le compte à rebours jusqu'à sa capture ou sa mort : « Something clicked in his throat as if he had works in him like a clock, and was going to strike. And he smeared his ragged rough sleeve over his eyes. » (*GE*, p. 20) Mrs Skewton, la mère d'Edith, dans *Dombey and Son*, est apprêtée de fausses boucles, de faux sourcils et d'un teint factice. Seuls ces postiches lui donnent l'apparence d'un être vivant, et leur absence accélère le processus de décomposition. Lorsque sa domestique la prépare pour la nuit, elle est réduite à un corps puis à un squelette. Le contact de la domestique est comparé à l'action de la mort. Au fur et à mesure qu'elle ôte son travestissement, son corps se désagrège. La petite-fille de Smallweed, dans *Bleak House*, manœuvre son grand-père comme s'il s'agissait d'un pantin désarticulé, égaré dans un amas de linge, comme si le corps humain n'était finalement qu'un déguisement, destiné à masquer le vide absolu de l'identité. Les vêtements que porte Mr Vholes, l'homme de loi que Richard emploie dans *Bleak House*, se confondent avec son corps jusqu'à ce qu'il soit impossible de les distinguer. En retirant ses gants et son chapeau, Vholes se dépouille de sa peau et de ses cheveux. La régression que ces personnages subissent les renvoie à un stade antérieur à la création de l'Homme. Ces personnages ne sont ni tout à fait vivants, ni tout à fait morts. L'apprenti créateur Mr Venus, dans *Our Mutual Friend*, s'adonne à une étrange pratique. À partir de fragments humains, il plagie la vie à moins que cela ne soit la mort. Ses créations hybrides établissent le règne troublant d'un entre-deux grotesque. La vraie jambe de Wegg attend en vain d'être ajustée au squelette approprié ; Wegg finira par la racheter. De manière métonymique, lorsque Wegg vient s'enquérir de sa jambe, la relation entre l'homme et la jambe est tellement tenue que la distinction disparaît – Wegg parle de sa jambe à la première personne du singulier :

When he deems Mr Venus's wheels sufficiently lubricated, Mr Wegg approaches his object by asking, as he lightly taps his hands together, to express an undesigning frame of mind:

'And how have I been going on, this long time, Mr Venus?'

'Very bad,' says Mr Venus, uncompromisingly.

'What? Am I still at home?' asks Wegg, with an air of surprise.

'Always at home.' (*OMF*, p. 124)

À l'image de la créature de Victor Frankenstein, formée à partir d'un assemblage disparate d'échantillons humains, Mr Wegg ne peut assimiler ces parties de corps, qui semblent acquérir une vie autonome, et qui le rendent à la fois monstrueux et incapable de compter sur une identité stable. Le flottement grammatical du pronom sujet témoigne de la perte d'identité du personnage, totalement désorganisé. Selon Hogle, la conception de la créature de Frankenstein naît de la contradiction qu'il y a à fabriquer la vie à partir de la dégénérescence humaine. Cela relève du motif gothique qui consiste à faire renaître la vie à partir du chaos. Mais sous l'influence des transformations sociétales du dix-neuvième siècle cette mutation rassemble en elle un ensemble de facteurs et de préoccupations qui font apparaître la vie comme un assemblage de divers composites passés, présents et futurs :

By the time of *Frankenstein*, the many dilemmas for its hero stem from alterations in the anatomical, electrical, and chemical sciences *and* the acceleration of an industrial revolution that may lead to the greater mechanization of life *and* the concomitant rise of a homeless urban working class displaced from the land by the creations of the bourgeois economy *and* the concern that an expanding British Empire may bring Anglos face to face with the very racial others that are supposed to be kept distant from 'us' even while we depend on them economically¹.

Les anomalies dont l'homme souhaiterait se défaire ne sont pas extérieures à l'homme mais font partie de lui. Ces vestiges d'un passé décadent – les fragments d'humains – rendent les craintes et les angoisses apparentes. Mr Vuffin, le chef de foire de *The Old Curiosity Shop*, aimerait pouvoir exhiber des hommes à jambe de bois comme phénomènes de foire :

¹ Hogle, J. E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. « Introduction ». UK: Cambridge University Press, 2002, p. 5.

'Look at wooden legs. If there was only one man with a wooden leg what a property he'd be! Instead of which,' pursued Mr Vuffin, 'if you was to advertise Shakespeare played entirely by wooden legs, it's my belief you wouldn't draw a sixpence'. (*OCS*, p.204)

L'homme de foire est privé de son humanité en devenant la propriété de Mr Vuffin. Cela évoque le principe de la déshumanisation des « races inférieures » développé dans la théorie évolutionniste de l'Homme¹ et par les philosophes des Lumières :

On ne peut se mettre dans l'idée que Dieu, qui est un être sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir. [...] Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous mêmes chrétiens².

La répétition du motif de la jambe de bois insiste sur la difficulté que certains personnages ont à s'intégrer dans la nouvelle société. L'homme ne peut se reposer que sur l'un de ses piliers, l'autre étant chancelant, bancal et artificiel. Lorsque la jambe n'est pas de bois, elle est un calvaire. Leicester Dedlock supporte sa souffrance comme on porte sa croix. Son faix, la goutte, est un mal transmis de génération en génération et qui rappelle la mutation génétique de l'Homme à partir de l'animal :

Sir Leicester receives the gout as a troublesome demon, but still a demon of the patrician order. All the Dedlocks, in the direct male line, through a course of time during and beyond which the memory of man goeth not to the contrary, have had the gout. It can be proved, sir. Other men's fathers may have died of the rheumatism or may have taken base contagion from the tainted blood of the sick vulgar, but the Dedlock family have communicated something exclusive even to the levelling process of dying by dying of their own family gout. It has come down through the illustrious line like the plate, or the pictures, or the place in Lincolnshire. It is among their dignities. Sir Leicester is perhaps not wholly without an impression, though he has never resolved it into words, that the angel of death in the discharge of his necessary duties may observe to the shades of the aristocracy, 'My lords and gentlemen, I have the honour to present to you another Dedlock certified to have arrived per the family gout.' (*BH*, p. 230)

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

² Montesquieu (1689-1755, *L'esprit des lois*).

La goutte garantit l'authenticité « Dedlock », assimilant la maladie à la lignée des Dedlock. Le mal, perçu dans la tradition gothique comme une déformation de l'esprit¹, est inscrit dans la chair et dans le passé des personnages – un passé douloureux et décadent toujours présent et logé dans le corps des individus. L'attirail de cordonnier du Dr Mannette, dans *A Tale of Two Cities*, est un vestige perturbateur du passé du personnage dans son présent et se manifeste physiquement. Il est le symbole d'un retour à un état de confusion et de perte d'identité. Le détruire revient à remonter à l'origine du mal. L'absorption de la distinction entre les mondes de l'humain et de la matière atteint son paroxysme lorsque Miss Pross et Mr Lorry détruisent l'attirail de cordonnier du Dr Mannette. Le lecteur assiste à un meurtre :

On the night of 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 – for which, indeed, in her grimness, she was no unsuitable figure. 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. So wicked do destruction and secrecy appear to honest minds, that Mr Lorry and Miss Pross, while engaged in the commission of their deed and in the removal of its traces, almost felt, and almost looked, like accomplices in a horrible crime. (*ATTC*, p. 158)

Les secrets, la culpabilité – alors rejetés dans le passé – ressurgissent dans le présent et continuent à le menacer. Dans l'extrait, Mr Lorry est coupable et mystérieux – deux motifs gothiques traditionnels, complétés par la panoplie typique du Gothique – les portes fermées, la gouvernante taciturne et sinistre, le feu destructeur et l'enfouissement des preuves dans la terre. « Destruction » et « secrecy » s'emparent de l'esprit des personnages. Les vestiges du passé sont délocalisés et enterrés dans le jardin, à la nuit tombée et à la lumière de la bougie comme il se doit. L'effort que font Mr Lorry et Miss Pross pour effacer les traces de

¹ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 244.

leur « crime » ne peut supprimer ces reliques de l'endroit où elles résident réellement – l'esprit et le corps du Dr Mannette.

Cela fait écho à la théorie darwinienne sur l'évolution de l'Homme. Si l'Homme peut évoluer alors le phénomène inverse peut survenir. La controverse qui résulte de cette théorie occupe toute la deuxième partie du dix-neuvième siècle et initie le concept de la dégénérescence sociale, culturelle et « raciale ». Dans son article *Heart of Darkness and the Fear of Going Native*, Anna Reid étudie la crainte de l'altérité et de la régression qui marquent l'œuvre. Elle cite la remarque du sociologue Max Nordau :

The physical body could be marked by certain stigmata 'deformities, multiple and stunted growths in the first line of asymmetry, the unequal development of the two halves of the face and cranium', deformities which reflected the moral deterioration from within¹.

Même si cette observation est légèrement postérieure à Dickens, on peut en constater les prémices dans sa fiction. Le corps porte le signe visible de la dégénérescence intérieure. Dans la fiction de Dickens, les personnages scélérats régressent souvent au stade de l'animalité. Dans *Dombey and Son*, Carker fait étalage de ses dents comme s'il arborait l'étendard de sa vilénie : « A cat, or a monkey, or a hyena, or a death's-head, could not have shown the Captain more teeth at one time, than Carker showed him at this period of their interview. » (*DS*, p. 212) Carker est semblable à un chat, puis un singe ou une hyène et enfin une tête de mort – n'importe quoi peut faire l'affaire, l'animal importe finalement moins que la contagion aléatoire et indéfinie. Cela renvoie à la fois au passé supposé simiesque et très lointain de l'être humain et à la polémique contemporaine. L'ascendance primitive investit l'homme contemporain au beau milieu de la civilisation victorienne. Selon la tradition du genre Gothique, les scélérats font cependant partie de la mise en scène :

¹ Reid, G. A. *Heart of Darkness and the Fear of Going Native. Ilha do Desterro*, No 62, Morelos (Mexique): Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Florianópolis, 2012, p. 61.

When thinking of the Dickens's novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense are the most significant. Used in this sense, 'Dickens's' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves¹.

Sous l'influence de la théorie de l'atavisme, la physiologie devient le réceptacle des vestiges anachroniques d'un passé qu'on aimerait être depuis longtemps oublié² mais qui s'obstine à ressurgir sous une forme travestie. Maurice Levy évoque « l'inquiétante étrangeté » freudienne lorsqu'il y a « rupture dans la rationalité rassurante de la vie quotidienne³ ». Cette « l'inquiétante étrangeté » est ainsi définie par Jerrold E. Hogle : « For him [Freud] what is quintessentially 'uncanny,' [...] is the deeply and internally familiar [...] as it reappears to us in seemingly external, repellent, and *unfamiliar* forms⁴. » Les formes « d'étrangeté familière » accueillent ce qui effraie, inquiète mais aussi fascine. Elles constituent un monde de l'entre-deux où des entités appartenant à la fois à la vie et à la mort évoluent et tentent de conjurer les peurs de l'Homme contemporain. C'est ainsi que Carker est défini, mi-vivant, mi-mort, mi-animal et mi-tête de mort.

Dans cette manifestation régressive, vampirisme et cannibalisme sont souvent associés. Dans *Bleak House*, Tulkinghorn se nourrit des secrets des autres et se transforme en corbeau pour se déplacer dans les rues de la ville la nuit. Vholes est sans vie et exsangue. L'image qui est véhiculée est celle d'un vampire et lorsqu'il se déplace, il semble ne pas toucher le sol. S'il est prématuré de parler du *Dracula* de Bram Stoker à l'époque de Dickens, il est évident que le lecteur du vingt-et-unième siècle l'a à l'esprit. Homme de loi peu scrupuleux, Vholes se nourrit de

¹ Punter, D. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition*. Volume 1, New York: Longman Publishing, 1996, p. 1.

² Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 139.

³ Levy, M. *Le « roman gothique » anglais 1764-1824*, Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 620.

⁴ Hogle, J. E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. « Introduction ». Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2002, p. 6.

l'espoir – et de l'argent – de son jeune client, Richard Carstone. L'oiseau de proie qu'il est aspire la vie de Richard jusqu'à son dernier souffle. C'est une question de survie pour Vholes, scellant définitivement son appartenance à quelque tribu primitive cannibale : « As though, Mr Vholes and his relations being minor cannibal chiefs, and it being proposed to abolish cannibalism, indignant champions were to put the case thus: Make man-eating unlawful, and you starve the Vholeses »! (*BH*, p. 580) La phrase avoisine l'absurde, et repose, en même temps qu'elle évoque la double figure terrifiante du cannibale et du vampire, sur une certaine déflation comique, tant elle semble littéraliser la métaphore. Pourtant, Tulkinghorn et Vholes provoqueront bel et bien la mort de leurs victimes – Lady Dedlock et Richard Carstone.

D'autres personnages secondaires sont également investis de ces caractéristiques cannibales et animales sans nécessairement être funestes. À leurs yeux, certains personnages deviennent comestibles, et le texte déploie tout un imaginaire de l'oralité agressive, comme il est de mise dans la fiction gothique : les scènes de dévoration traduisent à la fois la cupidité des personnages et la menace qu'ils ne retournent à un stade antérieur, animal, de l'évolution. Dans *Bleak House* toujours, Krook déploie ses ailes de vampire et convoite la belle chevelure d'Ada. Pecksniff, dans *Martin Chuzzlewit*, entraîne la jeune Mary Grant dans les bois pour la forcer à l'embrasser. Le narrateur le compare à un boa constrictor qui immobilise sa proie : « She tried to disengage her hand, but might as well have tried to free herself from the embrace of an affectionate boa-constrictor; if anything so wily may be brought into comparison with Pecksniff. » (*MC*, p. 1237) Il suit de son pouce une ligne veineuse sur son cou – « And tracing the course of one delicate blue vein with his fat thumb » (*MC*, p. 1237) – et manifeste explicitement le désir de la mordre « 'Shall I bite it?' » (*MC*, p. 1244) Dans *Great Expectations*, Miss Havisham est elle aussi animée d'un appétit vorace pour Estella : « As Estella looked back over her shoulder before going out at the door, Miss Havisham kissed that hand to her, with a ravenous intensity that was of its kind quite dreadful. » (*GE*, p. 220) Utilisant sa jeune protégée pour prendre sa revanche sur les hommes qui l'ont trahie, elle devient ironiquement prédatrice, et dévore le cœur d'Estella qui dès lors

est privée du moindre sentiment humain. Selon Russell Fraser, Miss Havisham est une sorte de survivante gothique et constitue une anomalie dans le contexte victorien du dix-neuvième siècle : « Miss Havisham, who lives in the Satis House of *Great Expectations*, like a gothic survivor from time so long past¹. » Vestige gothique, elle est recluse dans sa demeure ; elle a l'apparence d'une morte vivante – mi-vivante mi-morte. Elle se nourrit de la passion de Pip pour Estella, mais également de la beauté de la créature qu'elle a créée, ce qui la rapproche aussi de Frankenstein.

Dans ce monde de l'entre-deux, l'animalité et le morcellement des personnages se trouvent réunis dans la violence du personnage de Quilp, dans *The Old Curiosity Shop*. Selon Mighall : « Dwarfism and other deformities denoted degeneracy as deviations from the normal type of development². » Sa dégénérescence physique trahit un sous-développement moral³. Son personnage concentre les caractéristiques ataviques supposées être celles des « races » primitives ou « inférieures⁴ ». Il a un physique monstrueux – le corps d'un nain et la tête d'un géant. Il dévore la nourriture sans distinguer ce qui est comestible de ce qu'il ne l'est pas, et mord les couverts jusqu'à les tordre. Il chosifie son épouse, qu'il terrorise en la mordant, ainsi que les animaux qu'il torture. Il s'élance dans une danse cannibalesque lorsqu'il est heureux : « With these hasty words, Daniel Quilp withdrew into a dismantled skittle-ground behind the public-house, and, throwing himself upon the ground actually screamed and rolled about in uncontrollable delight. » (*OCS*, p. 227) Comme l'animal, il s'insinue, se loge dans les crevasses du sol, il appartient à la terre sur laquelle il se jette en renonçant à la station debout qui caractérise l'espèce humaine, et pousse les cris que l'on attend de l'animal, en renonçant également à tout langage articulé. Le mot clé de la citation est sans doute « uncontrollable » : Quilp s'échappe à lui-même, la raison est inopérante, et il est

¹ Fraser, R. « A Charles Dickens Original, Nineteenth-Century Fiction ». Vol. 9, No. 4, Berkeley: University of California Press, Mar., 1995, p. 301.

² Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 148.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

incapable de contrôler ce corps voué uniquement à la satisfaction instinctive du désir.

Ces accès de frénésie le rapprochent d'un autre personnage de Dickens. Nancy décrit Monks, dans *Oliver Twist*, comme étant sujet à des crises durant lesquelles il s'inflige des violences corporelles. Monks est le demi-frère d'Oliver. Il veut le spolier de son héritage et de son nom en corrompant sa bonne moralité. Lors d'un entretien nocturne avec le couple Bumble, Monks monnaie la seule preuve qui peut permettre à Oliver de recouvrer son titre et son rang social – un bijou dérobé à la mère d'Oliver sur son lit de mort par la sage-femme. Le lecteur apprend alors le prénom de la mère d'Oliver – Agnes. Monks et Agnes sont donc les héritiers intertextuels des deux personnages de *The Monk*¹ – le moine Ambrosio et la malheureuse Agnes qu'il garde prisonnière dans les souterrains du couvent. Par l'intermédiaire de l'envoûtante Matilda, Ambrosio convoque un démon pour l'aider à assouvir les désirs qui l'obsèdent pour Antonia. D'une certaine manière, Monks scelle un pacte avec le démoniaque Fagin, « a snared beast » lui aussi (*OT*, p. 1092), pour pervertir Oliver. Mais l'intertextualité rassurante est dévoyée et rendue inquiétante par le phénomène régressif que subissent les personnages. Bull's-eye, le chien de Bill Sikes dans *Oliver Twist*, rend la régression de son maître apparente. Les deux personnages, inséparables, semblent se renvoyer mutuellement leur animalité. Bull est l'ombre de Bill et inversement. Deux lettres différencient leurs noms, « u » pour « i » mais font corps ensemble : « you » et « I ». Si traditionnellement le genre Gothique offre la possibilité de jouer à se faire peur, le retour à l'état sauvage replace la peur au centre du jeu et la rend particulièrement active et opérante.

La théorie évolutionniste de Darwin engendre un sentiment d'inquiétude. Les Victoriens ne sont pas prêts à accepter l'idée d'une ascendance primitive simiesque. La fiction de Dickens devient un lieu de passage de ce questionnement en montrant que le mal, logé dans le passé, peut alors resurgir à tous moments et sous n'importe

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 148.

quelle forme. Le motif gothique, qui consiste à faire renaître la vie à partir du chaos, déshumanise le passé en le rendant terrifiant.

Une peur bien réelle

« Les romanciers gothiques partagent avec les écrivains élisabéthains une certaine tendance à insister sur des considérations morbides. La beauté de l'horreur et la volupté de la douleur sont évidents [...] ¹. »

Les explications rationnelles du monde privent celui-ci de toute possibilité de mystère. Selon Maurice Levy, le genre Gothique se développe dans un climat de totale incrédulité :

Que le roman « gothique » s'est développé dans un climat de totale incrédulité est attesté de plus d'une façon. D'abord par les protestations de plus en plus véhémentes des critiques, représentatifs en l'occurrence – ou censés l'être – de l'opinion collective. [...] Le succès croissant du genre parodique [...] est encore un signe [...] de ce scepticisme ambiant. Que sont ces contrefaçons de l'épouvante, sinon des romans « gothiques » lucides, où la censure qu'exerce l'ironie met en évidence l'adhésion librement consentie au leurre ? Et comment ne pas voir, dans la technique si usitée et si décriée, du « surnaturel expliqué », une autre façon maladroite mais révélatrice de dissocier la croyance aux spectres de la peur qu'ils inspirent ? L'élucidation finale des mystères, qui dispense de croire, permet d'avoir tremblé économiquement. Rétrospectivement, quand la raison pour un temps bafouée, est « remontée sur son trône », il ne reste plus que la peur, une peur gratuite qui relève de l'art et dont il dépend de l'auteur qu'elle soit plus ou moins efficace. [...] Le « champ » fantastique est soigneusement délimité et les manifestations de l'Au-delà ne se produisent en général qu'après que les personnages mêmes du récit ont dit leur incrédulité ².

Éprouver la peur est une sensation universelle. Faire naître ce sentiment chez le lecteur l'aide à dépasser les lois que la raison impose. Ainsi, la terreur amène le lecteur à prendre conscience des dangers qu'il y a à être déraisonnable. Si la raison met le divin à distance et insiste sur le savoir, elle conduit également à s'interroger

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 73.

² Levy, M. *Le « roman gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 618.

sur l'acceptation de ce pouvoir. La peur est alors définie comme étant à la fois l'origine et le médium par lesquels la raison pourrait s'imposer. D'un point de vue narratif, la narration de Dickens va d'une sensation de peur à une autre sur un mode croissant, et tire une grande partie de sa force de la description de situations extrêmes de terreur. Lorsque la trahison de Nancy est découverte, Fagin attise progressivement la colère de Sikes et le pousse à commettre le meurtre de la jeune femme :

'I don't know,' replied Sikes, clenching his teeth and turning white at the mere suggestion. 'I'd do something in the jail that 'ud get me put in irons; and if I was tried along with you, I'd fall upon you with them in the open court, and beat your brains out afore the people. I should have such strength,' muttered the robber, poisoning his brawny arm, 'that I could smash your head as if a loaded waggon had gone over it.'

'You would?'

'Would I!' said the housebreaker. 'Try me.'

'If it was Charley, or the Dodger, or Bet, or—'

'I don't care who,' replied Sikes impatiently. 'Whoever it was, I'd serve them the same.' (OT, p. 958)

La succession des conjonctions de coordination, mais aussi le recours aux formes les plus typiques, aux formulations les plus intertextuelles de la peur – grincement de dents et pâleur extrême, trahit l'augmentation de l'intensité de la rage de Sikes et la transporte dans la réalité du récit. Le lecteur peut reconnaître aussi la caractéristique centrale du Sublime tel qu'il est défini par Burke, à savoir la soudaineté et la violence de l'apparition de la peur – ce qui provoque le ravissement. Ce leurre librement consenti suscite la plus vive émotion dont l'esprit humain soit capable – c'est le principe même du Sublime¹. L'émotion sublime émerge au contact d'espaces sauvages ou désolés. Or, dans l'extrait, si le Sublime est convoqué, il y a une différence : la peur bien réelle est une composante à part entière du monde, elle n'est pas simplement évoquée ou convoquée à des fins esthétiques de catharsis. La description de la scène du meurtre de Nancy est la manifestation du déchaînement de la brutalité de Sikes. Le narrateur souligne

¹ Punter, D. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition*. Volume 1, New York: Longman Publishing, 1996, p. 39.

l'horreur du passage en insistant sur l'exceptionnalité de la cruauté de son personnage :

Of all bad deeds that, under cover of the darkness, had been committed within wide London's bounds since night hung over it, that was the worst. Of all the horrors that rose with an ill scent upon the morning air, that was the foulest and most cruel. (*OT*, p. 969)

À la nuit tombée, Londres devient un lieu délimité par l'obscurité gothique. Ses frontières étendues sont celles du crime et de l'horreur que son vaste territoire rend vulnérables et poreuses. Ce n'est donc pas le meurtre qui y est exceptionnel mais la violence de celui-ci ainsi que son caractère irraisonné, aléatoire. Contrairement aux romans de la tradition « Newgate », le crime n'est pas commis par vengeance ni motivé par une noble cause qui pourrait le légitimer en dépeignant des personnages mauvais mais capables d'agir au nom d'une cause justifiable¹. Le lecteur assiste à un crime crapuleux, et le narrateur n'a d'autre dessein que de décrire un monde brutal et sordide, où Londres, la ville civilisée par excellence, le siège mondial de la raison, régresse à l'état de jungle primitive. L'obscurantisme reprend le pas sur la raison, la nuit recouvre la ville de ses frondaisons régressives.

L'irrationalité investit un monde encore plus effrayant car potentiellement réel – celui du crime. Le regard apeuré du lecteur est attiré dans les bas-fonds de l'ignominie où la brutalité est aveugle et aléatoire. Dans *Bleak House*, lorsque Krook et Tulkinghorn découvrent le corps sans vie de Nemo, le lecteur suit la scène des yeux au travers d'un écran, celui du volet de la chambre de Nemo :

Thus whispering, they both go in together. As the light goes in, the great eyes in the shutters, darkening, seem to close. Not so the eyes upon the bed. [...] Krook follows him with his eyes, and, while he is calling, finds opportunity to steal to the old portmanteau, and steal back again. (*BH*, p. 146)

Le motif du regard apparaît métonymiquement comme le témoin silencieux mais néanmoins dénonciateur de la vilénie. Sikes refuse d'affronter le regard de sa

¹ Punter, D. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition*. Volume 1, New York: Longman Publishing, 1996, p. 192.

victime lorsqu'il s'apprête à achever son acte ignoble. Des yeux accusateurs et indignés le pourchassent tout au long de sa fuite pour échapper à la police, et seront, avec le narrateur, les seuls témoins de sa mort :

At the very instant when he brought the loop over his head previous to slipping it beneath his arm-pits, and when the old gentleman before-mentioned (who had clung so tight to the railing of the bridge as to resist the force of the crowd, and retain his position) earnestly warned those about him that the man was about to lower himself down — at that very instant the murderer, looking behind him on the roof, threw his arms above his head, and uttered a yell of terror.

'The eyes again!' he cried in an unearthly screech.

Staggering as if struck by lightning, he lost his balance and tumbled over the parapet. The noose was on his neck. It ran up with his weight, tight as a bowstring, and swift as the arrow it speeds. He fell for five-and-thirty feet. There was a sudden jerk, a terrific convulsion of the limbs; and there he hung, with the open knife clenched in his stiffening hand.

The old chimney quivered with the shock, but stood it bravely. The murderer swung lifeless against the wall; and the boy, thrusting aside the dangling body, which obscured his view, called to the people to come and take him out, for God's sake. (*OT*, pp. 1042-3)

Le retour à l'état animal sauvage – le personnage décampe, son langage se désarticule, « an unearthly screech », et son corps également, « a sudden jerk » – semble être convoqué pour l'ultime punition divine : « Staggering as if struck by lightning ». Le personnage n'est plus désigné par son nom mais incarne l'ensemble de la classe des criminels, un simple spécimen, un échantillon interchangeable de l'espèce inférieure, indigne de l'humanité : « the murderer ». Il dégringole l'échelle de l'évolution, « lowering himself down », il est progressivement réduit à ses membres disjoints, avant de devenir un corps anonyme qui gêne la vue – « obscured his view ».

L'irrationnel et l'arbitraire sont donc des entraves au monde nouveau et rationnel qui se dessine. Rationnel et irrationnel se font face et semblent se toiser. Si le lectorat du genre Gothique adhérerait volontiers à l'arbitraire pour se distraire, la nouvelle forme que celui-ci endosse effraie car c'est celle du crime, bien actuelle celle-là. Même lorsque la criminalité ressurgit du passé par le biais de l'intertextualité, elle plonge les personnages dans un état de choc psychologique de

frayeur. Oliver s'attarde sur les passages les plus sanglants du récit des vies de grands criminels – peut-être celles de Paul Clifford¹ ou de Jack Sheppard² :

In a paroxysm of fear, the boy closed the book, and thrust it from him. Then, falling upon his knees, he prayed Heaven to spare him from such deeds; and rather to will that he should die at once, than be reserved for crimes, so fearful and appalling. By degrees, he grew more calm, and besought, in a low and broken voice, that he might be rescued from his present dangers; and that if any aid were to be raised up for a poor outcast boy who had never known the love of friends or kindred, it might come to him now, when, desolate and deserted, he stood alone in the midst of wickedness and guilt. (OT, pp. 398-400)

Oliver éprouve le plus haut degré de peur qu'il est possible de ressentir : « In a paroxysm of fear ». Les motifs du Sublime sont pourtant convoqués, mais c'est le personnage et non le paysage qui est « desolate and deserted ». Il en appelle à l'irrationnel pour combattre l'irrationnel : « he prayed Heaven to spare him from such deeds ». Mais le narrateur semble souffler que l'aide tant souhaitée ne peut venir que de l'homme : « a poor outcast boy who had never known the love of friends or kindred ». Le lecteur est ému par la désolation de cet enfant. La peur est combinée à l'empathie avec une volonté manifeste d'inviter le lecteur à avancer vers le dénouement. Narrateurs et lecteurs s'associent dans un partenariat où les deux parties contribuent à la construction de l'histoire – selon Dickens, c'est au lecteur de faire fonctionner la narration : « their business to do it not mine³ ». Walter C. Phillips précise que cela est rendu possible grâce à la collision des éléments constitutifs de la narration. Il cite un extrait d'une lettre que Dickens adresse à Wilkie Collins au sujet de *The Woman in White* publié en 1858 :

I seem to have noticed here and there that the great pains you take express themselves a trifle too much [...] But turning to the book I find it difficult to take out an instance of this. It belongs to your habit of thought and manner of going about the work. Perhaps I express my meaning best when I say that the

¹ Bulwer-Lytton, E. 1830.

² Ainsworth, W. H. 1840.

³ Phillips, W. C. *Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists: a Study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York: Columbia University Press, 1918, p. 250.

three people who write the narratives in these proofs have as dissective quality in common which is essentially not theirs but yours; and that my own effort would be to strike more of what is got in that way out of them by collision with one another and by the working of the story¹.

Le bouleversement de l'ordre établi de la narration – situation initiale, élément(s) perturbateur(s), péripéties, résolution, situation finale – peut provoquer un premier déséquilibre et être une cause de trouble chez le lecteur. La chronologie et le caractère organique de la narration sont parfois difficiles à reconstruire mentalement. Le texte est semblable à une toile d'araignée. Le narrateur part de l'extérieur de la toile ; il tisse les fils de soie – porteurs des actions secondaires. Au fil de la narration, ceux-ci convergent vers le moyeu de la toile – l'intrigue principale. Dans *Bleak House*, le passé de Lady Dedlock est dévoilé dans le présent de la narration ; il évolue vers une nouvelle situation qui implique l'autre personnage essentiel du livre, Esther Summerson. Autour d'elles, les intrigues secondaires de l'affaire « Jarndyce and Jarndyce », Richard et Ada, Tulkinghorn et Bucket, les Dedlock, Mrs Rouncewell et George, et d'autres encore d'importances inégales ; portées par les vibrations des fils de la narration, elles sont attirées vers un même point – l'apogée du dénouement.

Ce premier émoi se heurte à une atmosphère rendue volontairement déstabilisante par le déplacement des scènes traditionnellement gothiques vers d'autres plus contemporaines ou que le lecteur du dix-neuvième siècle pouvait aisément reconnaître. Ainsi, un des motifs du Sublime – l'obscurité – présage l'angoisse et la peur. Dans *Little Dorrit*, au début du chapitre intitulé « Closing in », trois hommes se dirigent vers la maison Clennam à la nuit tombante. L'étau des révélations enserre Mrs Clennam. Malgré les torts qu'elle a eus (la dissimulation du testament du père d'Arthur au profit de sa mère biologique) et que les inscriptions « Do not forget » la contraignent à ne pas oublier – « Do Not Forget the suppression. Make restitution! » (*LD*, p. 782) – le lecteur perçoit ce qu'elle ressent et compatit à ses souffrances. C'est avec empathie qu'il l'accompagne dans les rues

¹ Phillips, W. C. *Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists: a Study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York: Columbia University Press, 1918, p. 131.

sombres, sous un crépuscule cendré vers les portes de la prison Marshalsea : « The sun had set, and the streets were dim in the dusty twilight, when the figure so long unused to them hurried on its way. » (*LD*, p. 787) C'est également dans la pénombre qu'elle se confie à Miss Dorrit. Les deux sentiments mêlés de peur et d'empathie se transmettent par contagion – celle de la lecture mais aussi entre personnages. Mrs Clennam – apeurée et rendue démente par la perspective de la divulgation – sort dans la rue. Les passants ressentent son mal-être et l'encerclent. La possibilité de partager des sentiments sous-tend toute identification à un personnage par-delà les différences entre personnages mais aussi entre le personnage et le lecteur. Le sentiment d'empathie provoqué par le narrateur prolonge la lecture dans la réalité du lecteur qui ressent la peur des personnages comme pouvant potentiellement être aussi la sienne, brouillant ainsi les frontières entre mondes fictif et réel.

Il en va de même dans « The Signalman », lorsque le narrateur rencontre pour la première fois l'aiguilleur. Il ressent la méfiance et la peur de celui-ci par contact visuel : « In my turn, I stepped back. But in making the action, I detected in his eyes some latent fear of me. This put the monstrous thought to flight. » (*SM*, p. 107) Le narrateur devient méfiant. La frayeur qu'il reçoit de l'aiguilleur lui donne l'envie de fuir. Il communique ce sentiment au lecteur qui, à son tour, est influencé par la réaction épouvantée du narrateur. Peut-être résiste-t-il, comme le narrateur, au toucher glacial d'un doigt remontant le long de la colonne vertébrale :

Resisting the slow touch of a frozen finger tracing out my spine, I showed him how that this figure must be a deception of his sense of sight; and how that figures, originating in disease of the delicate nerves that minister to the functions of the eye, were known to have often troubled patients, some of whom had become conscious of the nature of their affliction, and had even proved it by experiments upon themselves. 'As to an imaginary cry,' said I, 'do but listen for a moment to the wind in this unnatural valley while we speak so low, and to the wild harp it makes of the telegraph wires.' (*SM*, p. 118)

Le narrateur tente une explication rationnelle de la frayeur éprouvée par l'aiguilleur et essaie de transférer l'irrationnel sur le paysage environnant : « this unnatural valley ». Mais le lecteur est partagé entre l'envie de croire à l'histoire de fantôme et

l'empathie qu'il éprouve à la fois pour le narrateur et l'aiguilleur. Selon Elizabeth Durot-Boucé, les épreuves que traversent les héros sont des constituants essentiels du roman gothique comme de la tragédie et représentent la source principale de la pitié. Pour le lecteur ou plutôt la lectrice du roman gothique, « les situations exceptionnelles où se trouve placée l'héroïne satisfont à leur besoin d'exotisme, tandis que l'ultime aboutissement des intrigues (mariage, famille, profession) permet aux mécanismes d'identification de pleinement fonctionner¹. » Toujours d'après Elizabeth Durot-Boucé la pitié s'adresse « à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, la frayeur au malheur d'un semblable² ». Oliver n'a pas mérité son malheur. Le sentiment de pitié vient de toutes les épreuves qui lui sont imposées pour pervertir son innocence – elle restera incorruptible malgré tout. Lorsque Miss Maylie est entre la vie et la mort, le narrateur exprime ce qu'est « la frayeur au malheur d'un semblable ». Il généralise ce ressenti comme étant susceptible d'être éprouvé par les lecteurs comme les personnages :

The suspense, the fearful, acute suspense, of standing idly by while the life of one we dearly love, is trembling in the balance! Oh! The racking thoughts that crowd upon the mind, and make the heart beat violently, and the breath come thick, by the force of the images they conjure up before it; the desperate anxiety *to be doing something* to relieve the pain, or lessen the danger, which we have no power to alleviate; the sinking of soul and spirit, which the sad remembrance of our helplessness produces; what tortures can equal these; what reflections or endeavors can, in the full tide and fever of the time, allay them! (*OT*, p. 660)

Le lecteur perçoit cette « frayeur au malheur d'un semblable », et l'universalité de cette sensation est traduite par une grammaire de la généralisation, par le biais de l'article défini et du pronom personnel pluriel « we ». Miss Maylie n'est plus mentionnée spécifiquement, il n'y a pas de référent individué, pas de sujet, sinon le recours au pluriel indéfini et indénombrable, « we ». L'expérience spécifique se généralise, tout en étant complètement définie, comme pour signifier que chacun

¹ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 221.

² *Ibid.*

sait parfaitement identifier cette forme qui relève de la vérité, ou en tout cas de l'expérience générale : « the suspense ».

Cette frayeur spécifique du personnage est celle du lecteur lorsqu'il s'agit d'appréhender l'industrialisation, l'urbanisation et les découvertes scientifiques. Elizabeth Durot-Boucé définit ainsi le genre Gothique : « Le genre Gothique se fait l'écho des peurs et de l'insécurité de la fin du dix-huitième siècle, de la recherche de certitude et d'identité¹. » La peur devient le vecteur des craintes des Victoriens envers une nouvelle ère mais aussi envers la disparition d'une époque synonyme d'identité nationale. Nathalie Vanfasse définit cette mutation ainsi :

Si certaines formules gothiques ou romantiques, autrefois utilisées pour exprimer la peur, s'étaient transformées en clichés peu crédibles, elles n'en demeureraient pas moins, moyennant quelques adaptations, le meilleur vecteur pour formuler ces inquiétudes, bien réelles, de l'époque, ainsi qu'un bon moyen de résister à la vision du monde profane, rationalisée et scientifique qui fondait le mode de représentation réaliste entendu au sens le plus strict².

Le mode de représentation de ces craintes tel qu'il est choisi par le romancier permet de les examiner pour elles-mêmes et d'en souligner la gravité.

Dans la fiction de Dickens, les effondrements des maisons illustrent la fin d'une époque. Les chutes des maisons Clennam dans *Little Dorrit* et Satis House dans *Great Expectations* se situent bien entendu dans une tradition intertextuelle en rendant hommage à la nouvelle d'Edgar Allan Poe « The Fall of the House of Usher », publiée en 1839, et participant ainsi du motif gothique. Mais elles sont aussi le symptôme de la crainte de l'écroulement bien réel d'un empire et de la civilisation dont il se réclame. Miss Havisham et Mrs Clennam sont métaphoriquement enterrées vivantes, ainsi que Madeline, la sœur jumelle de Roderick, dans « The Fall of the House of Usher ». Mrs Clennam est prisonnière de ses secrets ; leur poids soutient la demeure et maintient en vie Mrs Clennam. Lorsque ceux-ci sont divulgués, les piliers, qui servaient de support, s'effondrent, de

¹ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 11.

² Vanfasse, N. Coste, M. A. Huguet, C. Bouvard, L. *Cahiers victoriens et édouardiens, Dickens in the New Millenium*. Montpellier : Presse Universitaire de la Méditerranée, Hors-série Février 2012, p. 239.

la même manière que s'effondrent les piliers scientifiques sur lesquels s'appuyaient jusque-là les connaissances des hommes. L'époque sombre du Gothique – repoussée en des lieux inaccessibles et des temps indéfinissables – envahit la période trouble et contemporaine du lecteur de l'Angleterre victorienne où la terreur est bien réelle, provoquée par les nouvelles violences que génèrent la ville et la rue. Phillips Walter C. souligne l'omniprésence de la peur dans l'œuvre de Dickens :

From the scene in which Sikes brutally murders his mistress through the opium-tainted atmosphere of *The Mystery of Edwin Drood*, there is no full-length story of his without its generous reliance upon the most brutal stimulants to fear.

Indeed, reliance upon such material was a canon of art for Dickens [...]. He gave the sensational tendency in our fiction a creed and definite methods¹.

La peur quitte donc le domaine du leurre gothique librement consenti par les lecteurs victoriens pour investir leur quotidien dont elle fait désormais partie – ce qui la rend plus effrayante. Sa présence constante dans la fiction de Dickens illustre le passage d'un monde à l'autre où irrationalité et rationalité se confrontent et se toisent du regard. Elle est également l'expression de l'inquiétude qui habite les Victoriens face à une situation antagoniste où nouvelle ère et époque révolue s'entrechoquent. L'avènement de l'industrie, l'exode des campagnes vers les villes et la réglementation du travail dès la fin du dix-huitième siècle instaurent un nouveau monde où les anciens repères sont obsolètes. Sur une période d'un siècle environ, le moteur à vapeur, les mines de charbon, les fonderies, le chemin de fer et autres découvertes scientifiques, engendrent une société que les Anglais ne comprennent plus et qu'une nouvelle littérature émergente tente d'expliquer. *The Origin of Species* de Charles Darwin crée une polémique autour de l'évolution de l'Homme. L'atavisme apparaît comme étant la cause principale de la criminalité, que Dickens, comme nombre d'auteurs contemporains, assimile à un retour à l'état sauvage, et qui brouille donc les frontières entre le présent et le passé. Dégénérescence et atavisme

¹ Phillips, W. C. *Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists: a Study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York: Columbia University Press, p. 11.

criminel revêtent alors les atours des principaux motifs du Gothique dans une civilisation rendue responsable de ces anomalies sociales.

Chapitre 2

Une transition violente

« Those who consider conditions around the end of the eighteenth century are struck with the level of crime and violence then prevalent [...]. The changes appear to be associated with the Industrial Revolution¹. »

Consécutivement à la Révolution Industrielle, les Victoriens assistent au développement important de leurs villes puis de leur population. Ils doivent apprendre à vivre dans une nouvelle société urbaine et industrielle. Ce qui constitue un tournant décisif de l'histoire de l'Angleterre victorienne vers le progrès engendre également son lot de souffrance, de chômage, de pauvreté, et de maux sociaux nouveaux comme la prostitution, ou l'abandon d'enfants. Au lendemain des guerres napoléoniennes, des hommes endurcis et sans emploi regagnent un pays meurtri par la faim et endetté par les guerres. Cependant, la misère n'est pas la seule cause de la propagation du crime durant cette période. À cela, il faut ajouter la surpopulation de villes toujours grandissantes, le désintérêt pour les plus démunis – essentiellement considérés comme des coupables et non comme des victimes – et les mesures inappropriées prises par les autorités d'alors face à des situations sans précédent.

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 34.

L'expulsion des pauvres dans des lieux clos surveillés, comme les « workhouses », est un exil au sein même de la mère patrie. Il permet surtout de rompre le lien entre la classe des plus aisés et celle des plus pauvres en soustrayant la misère au regard de cette mère patrie omnipotente. L'écriture devient un outil privilégié pour permettre la diffusion de la connaissance de l'extrême pauvreté dans laquelle vit une grande partie de la population. Dans la fiction de Dickens, la sidération des narrateurs met en exergue l'absence d'empathie et l'inefficacité des actions entreprises. L'impéritie des autorités trahit une société non préparée à gérer de tels changements. Cette inaptitude favorise une progression sans entrave du crime durant une période transitoire d'une violence inouïe.

La progression du crime

« In the last half of the eighteenth century and the first half of the nineteenth century, then, society was in violent transition¹. »

Au cours des deux décennies qui ont suivi la victoire britannique de Waterloo, les fluctuations de l'économie du pays – conséquences d'une dette énorme conjuguée à une crise industrielle d'une très grande ampleur – se répercutent sur la propagation du crime. Même s'il apparaît réducteur d'allier de manière simpliste le crime à la pauvreté, leurs liens n'en demeurent pas moins forts. Il convient cependant de prêter une attention particulière aux facteurs qui ont favorisé l'expansion du crime – dont la pauvreté fait partie en tant que résultante des phénomènes de surpopulation et d'accroissement des villes liés à la Révolution Industrielle. Selon J. J. Tobias, le développement du crime est étroitement lié à celui des villes :

The expansion of the towns played an important part in the development of a criminal class. That expansion had begun in the eighteenth century, and continued in the nineteenth century. [...] The population thus virtually doubled itself in 50 years. [...] The rate of increase in the large towns, moreover, was for much of the century even greater than in the country as a whole².

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 37.

² *Ibid.*, p. 157.

Une concentration dense de la population favorise l'apparition d'une nouvelle classe, hors catégorie, celle des criminels. Si la Révolution Industrielle a débuté par le développement des machines agricoles dès la fin du dix-huitième siècle, elle se poursuit par l'avènement de toute une série de nouvelles technologies industrielles et culmine par l'invention de nouveaux moyens de transport. Selon Tobias, ils favorisent le déploiement des activités criminelles : « [...] But on the whole the criminals' operations seem to have been favoured by the new means of transport¹. » Des déplacements rapides leur permettent de s'éloigner de la scène de leurs méfaits, et cela leur permet de procéder à leurs activités illégales sans être reconnus tout en rendant la tâche de la police plus difficile.

Cet élément fait d'ailleurs partie des motivations qui poussent la police à mieux s'organiser. En 1812, lorsque Charles Dickens naît, l'Angleterre, sous le joug du faste et de l'extravagance du Régent George IV, est en pleine mutation sociétale et industrielle. La fiction de Dickens en porte les marques. Dans *The Mystery of Edwin Drood*, le train ignore Cloisterham. Sa vitesse contraste avec l'immobilisme de la ville-cathédrale. Le train porte les stigmates de la nouvelle ère, en transportant avec lui le succès ou l'échec des marchés monétaires, de l'Eglise et de l'Etat vers les grandes villes (*MED*, pp. 127-8). Dans *Dombey and Son*, le train se pose en justicier divin. Il est responsable de la mort du scélérat Carker qui a tenté de séduire Edith Dombey. Le progrès semble poursuivre sa course de façon imperturbable et être plus fort que l'homme – jusqu'à le détruire. Destruction ou genèse, le narrateur paraît indécis car un équilibre s'établit entre les deux pôles, emblématiques d'un monde transitoire, et si Dickens déplore à l'évidence les nouveaux maux générés par la Révolution Industrielle, sa fiction en célèbre aussi la vivacité, la mobilité, le mouvement permanent. Mr et Mrs Toodle rendent par exemple hommage au moteur à vapeur et surnomment leur fils aîné Biler : « The Steamingine was a'most as good as a godfather to him, and so we called him Biler, don't you see! » (*DS*, p. 23) Le moteur à vapeur devient le père de substitution de leur fils car il permet à la famille Toodle de vivre ou plutôt de survivre. Dans *Bleak House*, le fils cadet de la

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 192.

gouvernante des Dedlock, Mrs Rouncewell, ne choisit pas sa future orientation industrielle mais les nouvelles machines s'imposent à lui ; la nouvelle ère s'empare de lui dès l'enfance, telle une vocation religieuse (*BH*, p. 89) – l'esprit rationnel détrône l'irrationnel. Deux univers – parfois parallèles – s'entremêlent et se confondent. Le jeune Rouncewell est alors qualifié par la métonymie : « the Iron Gentleman ». Réciproquement, la noirceur gothique s'invite dans la nouvelle industrie. Dans *The Old Curiosity Shop*, Little Nell et son grand-père trouvent refuge pour la nuit dans un endroit souterrain, irréel et qui leur paraît infernal car ils ne le comprennent pas (*OCS*, p. 417). L'incompréhension règne entre les deux mondes, l'ancien et le nouveau, comme l'illustre ce dialogue entre Miss Tox, obnubilée par le personnage de Mr Dombey, et le technicien en chemin de fer, imprégné des cendres de charbon de bois qu'il respire.

'A choker!' said Miss Tox, quite aghast.

'Stoker,' said the man. 'Steam engine.'

'Oh-h! Yes!' returned Miss Tox, looking thoughtfully at him, and seeming still to have but a very imperfect understanding of his meaning.

'And how do you like it, Sir?'

'Which, Mum?' said the man.

'That,' replied Miss Tox. 'Your trade.'

'Oh! Pretty well, Mum. The ashes sometimes gets in here,' touching his chest: 'and makes a man speak gruff, as at the present time. But it is ashes, Mum, not crustiness.' (*DS*, p. 18)

La confusion entre « choker » et « stoker » de la part de Miss Tox – elle-même intoxiquée par le personnage de Dombey – restreint les personnages à la représentation de la classe à laquelle ils appartiennent. Mr Toodle est réduit aux effets que la machine qu'il conduit a sur lui – il l'incorpore littéralement. Miss Tox est réduite aux effets que l'obsession qu'elle a pour Mr Dombey a sur elle. La communication est absconse et emblématique de l'absence de lien entre les deux classes – entre les deux mondes.

Malgré ces ambivalences, telle la course du train à travers le pays, l'industrie poursuit son essor sans entrave ; elle agit sur les modes de vie et de travail des Victoriens. Dans « The Chimes », Meg travaille chez elle, à la faible lueur de la bougie : « In any mood, in any grief, in any torture of the mind or body, Meg's

work must be done. She sat down to her task, and plied it. Night, midnight. Still she worked. » (*TC*, pp. 136-7) *Hard Times* présente une nouvelle organisation du travail. Avec les nouvelles technologies, apparaît la nécessité d'implanter des usines. Les travailleurs s'installent près de leur lieu de travail pour pouvoir s'y rendre à pied et rentrer chez eux rapidement après une longue journée passée à l'usine. De nouvelles villes appellent de nouvelles vies. Coketown est l'une d'entre elles, rendue emblématique par son nom. Des milliers de familles s'installent dans les villes où elles espèrent trouver du travail dans les usines, les mines et les filatures de la Révolution Industrielle. Ce mouvement migratoire vers les villes entraîne un accroissement rapide de la population auquel la société n'est pas préparée. J. J. Tobias souligne l'incongruité des lois existantes qui s'adressent essentiellement à une population rurale :

The original structure of the Poor Laws had been contrived to meet the needs of a very different England, an England that was rural rather than urban. [...] As the industrial changes of the eighteenth century gathered momentum, so the strain on this out-of-date structure increased¹.

Les tentatives de pallier ces nouveaux problèmes se présentent souvent comme des échecs dans la fiction de Dickens. Dans *The Mystery of Edwin Drood*, il est difficile de distinguer l'hostilité de la bienveillance : « 'Curse your souls and bodies, come here and be blessed!' still his philanthropy was of that gunpowderous sort that the difference between it and animosity was hard to determine. » (*MED*, p. 134) La phrase commence par « curse » et se termine par « blessed », enfermant l'invite dans une contradiction absolue, et la philanthropie ressemble à de la poudre à canon, dévoilant toute son ambivalence. Ces deux sentiments opposés se retrouvent dans le patronyme du philanthrope du roman, Luke Honeythunder, formant ainsi un oxymore. Quant à son prénom (Luke / lukewarm), il dénote la tiédeur de son engagement mais l'associe également au « workhouse » du même nom « St Luke's Workhouse », situé dans le quartier de Chelsea à l'ouest de Londres. La

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 36.

philanthropie est donc de pure forme, et le langage de Dickens s'emploie à en déconstruire l'esprit.

Dans son étude, J.J. Tobias rapporte les paroles d'un médecin qui dénonce le manque d'intérêt pour autrui comme étant une des causes de l'augmentation des délits durant la première moitié du dix-neuvième siècle¹. Dans *Bleak House*, l'absence de sollicitude pointe sous l'action caritative de Mrs Pardiggle. Elle semble réciter des phrases de manière mécanique ce qui montre sa gêne et son malaise à se trouver parmi ces personnes :

'Well, my friends,' said Mrs Pardiggle; but her voice had not a friendly sound, I thought; it was much too business-like and systematic. 'How do you do, all of you? I am here again. I told you, you couldn't tire me, you know. I am fond of hard work, and am true to my word'. (*BH*, p. 112)

Ici encore, la phrase se dédit elle-même, et l'apostrophe « my friends » se trouve annulée par l'adverbe directement anonyme « unfriendly ». Son investissement est vécu par les intéressés comme une intrusion dans leur vie privée. Esther explique que Mrs Pardiggle semble les prendre en otage en voulant absolument leur inculquer des valeurs morales auxquelles leurs conditions de vie pénibles ne leur permettent pas d'accéder. Le maçon, excédé, réagit alors :

'I want it done, and over. I wants a end of these liberties took with my place I wants a end of being drawed like a badger. Now you're a-going to poll-pry and question according to custom – I know what you're a-going to be up to. Well! You haven't got no occasion to be up to it. I'll save you the trouble. Is my daughter a-washing? Yes, she *is* a-washin. Look at the water. Smell it! That's wot we drinks. How do you like it, and what do you think of gin, instead! An't my place dirty? Yes, it is dirty – it's nat'rally dirty, and it's nat'rally onwholesome; and we've had five dirty and onwholesome children, as is all dead infants, and so much the better for them, and for us besides. Have I read the little book wot you left? No, I an't read the little book wot you left. There an't nobody here as knows how to read it; and if there wos, it wouldn't be suitable to me. It's a book fit for a babby, and I'm not a babby. If you was to leave me a doll, I shouldn't nuss it. How have I been conducting of myself? Why, I've been drunk for three days; and I'd a been drunk four, if I'd a had the money. Don't I never mean for to go to church? No, I don't

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 159.

never mean for to go to church. I shouldn't be expected there, if I did; the beadle's too gen-teel for me. And how did my wife get that black eye? Why, I give it her; and if she says I didn't, she's a Lie!" (*BH*, p. 113)

Mrs Pardiggle se comporte comme si elle était face à un animal sauvage qu'elle voulait apprivoiser malgré lui ; lui-même explicite ce lien avec l'animal en se comparant à un blaireau, mais aussi avec l'enfant, autre forme de régression dans l'évolution selon l'interprétation victorienne de l'enfance. Le fait que l'homme lui reproche de vouloir lui faire lire des livres pour enfants évoque l'atavisme. Selon la théorie du criminel-né de Lombroso, les tendances criminelles se trouvent chez l'enfant. Il rapproche l'instinct animal de celui de l'enfant : « The most horrible crimes have their origin in those animal instincts of which childhood gives us a pale reflection¹. » Cependant, un criminel n'est pas forcément une personne qui commet un crime. Il se caractérise par son comportement et les habitudes qu'il acquiert au contact d'un même groupe. Il est ainsi défini par Mighall : « A Londoner who acts like a savage is a criminal, a criminal in London 'is' a savage². » Mighall ajoute que la civilisation et le criminel sont en totale opposition : « The city (civility and civilization) and the criminal are figured in opposition³. » La mauvaise grammaire et la prononciation de l'homme de l'extrait témoignent de cette antinomie. Cependant, sa diatribe ne manque pas de ressources rhétoriques et vient déstabiliser l'association typique, et qu'il récuse avec une certaine puissance, entre la pauvreté, l'animalité, l'enfance et la criminalité. L'homme connaît le discours de la femme par cœur et anticipe les questions qu'elle va lui poser. Les interrogatives et exclamatives témoignent de l'exaspération et de la détresse de l'homme tandis que l'absence de déclaratives évoque son courroux. L'abîme qui sépare ces deux mondes fait émerger les problèmes d'insalubrité, de logement, du travail des enfants souvent forcés de faire des tâches dangereuses, de la mortalité infantile élevée, de violence contre les

¹ Ellwood, C. A. « Lombroso's Theory of Crime ». *Journal of the American Institute of Criminal law and Criminology*. Vol. 2, No. 5, Chicago: Northwestern University School of Law, Jan. 1912, p. 718.

² Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 153.

³ *Ibid.*

femmes et d'alcoolisme. Ceux-ci sont totalement inconnus de Mrs Pardiggle qui, à l'image des Victoriens, imagine qu'il ne s'agit que d'un problème de bonne volonté.

Le premier recensement fiable de la population date de 1801. Durant les quarante premières années du dix-neuvième siècle, la population des grandes villes dépasse largement la population globale du pays. Les infrastructures locales ne permettent pas d'accueillir convenablement l'afflux des nouveaux venus, astreints à de mauvaises conditions d'hébergement¹. La famille, à laquelle Mrs Pardiggle, Ada et Esther vont rendre visite vit dans une pièce unique et insalubre où la misère règne. Hommes et femmes cherchent une échappatoire à la morosité de leurs vies dans le gin, et succombent à l'alcoolisme. C'est le cas de l'épouse de Stephen Blackpool dans *Hard Times* mais aussi de l'homme de la citation ci-dessus (*BH*, p. 113), dans *Bleak House*. La philanthropie est décidément malmenée. Elle est l'objet d'une satire sociale où le narrateur exprime sa sidération devant l'inaction des autorités et l'incompétence des institutions. Dans *Bleak House*, Kenge décrit le dévouement de Mrs Jellyby pour autrui comme étant remarquable. Elle se dévoue entièrement à sa cause. Cependant, lors de leur première visite chez Mrs Jellyby, Ada, Esther et Richard s'indignent de ce que Mrs Jellyby délaisse enfants, mari et maison – charité bien ordonnée ne commence à l'évidence pas par elle-même :

She [Mrs Jellyby] exerts herself very much for Africa, sir', I said. [...] 'We rather thought,' said I, glancing at Richard and Ada, who entreated me with their eyes to speak, 'that perhaps she was a little unmindful of her home.' [...] 'We thought that, perhaps,' said I, hesitating, 'it is right to begin with the obligations of home, sir; and that, perhaps, while those are overlooked and neglected, no other duties can possibly be substituted for them.' 'The little Jellybys,' said Richard, coming to my relief, 'are really – I can't help expressing myself strongly, sir – in a devil of a state. (*BH*, p. 67)

La négligence des enfants Jellyby fait apparaître tant le personnage de Mrs Jellyby que la cause qu'elle défend absurdes et inefficaces – même si pour être tout à fait juste, elle ne fait que rejoindre la longue cohorte des mères, ou des mères de substitution, déficientes dans l'œuvre de Dickens. Il n'y a donc pas véritablement

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 36.

d'exception pour le cas de Mrs Jellyby, les mères sont souvent, au mieux, oublieuses de leurs enfants (on peut penser par exemple à Mrs Pocket dans *Great Expectations*). Ici cependant, le contraste ironique entre son insistance à aider les enfants des autres et à laisser les siens sans soin et sans surveillance est source de satire sociale. La construction en litote vient encore renforcer l'effet de déflation comique, et décrédibilise d'autant plus Mrs Jellyby. Ses enfants se retrouvent finalement dans la même situation que ceux qu'elle s'échine à aider – démunis et sans éducation. Esther, s'adressant à son tuteur, exprime une maxime d'ordre général, écho du très victorien « Charity begins at home », « Charité bien ordonnée commence par soi-même » : « It is right to begin with the obligations of home. » (*BH*, p. 67) Par l'intermédiaire de son personnage, le narrateur semble faire un parallèle entre Mrs Jellyby et ses enfants d'un côté et la nation et les pauvres de l'autre : comme souvent chez Dickens, l'exemple personnel a une portée politique, et le personnage de Jo permet de poursuivre cette ligne d'analyse. Dans le roman, Jo a la malchance de ne pas venir de contrées lointaines et son personnage concentre tous les fléaux de l'époque :

Jo is brought in. He is not one of Mrs Pardiggle's Tockahoopo Indians; he is not one of Mrs Jellyby's lambs, being wholly unconnected with Borriboola-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 the senses, in body a common creature of the common streets, only in soul a heathen. Homely filth begrimes him, homely parasites devour him, homely sores are in him, homely rags are on him: native ignorance, the growth of English soil and climate, sinks his immortal nature lower than the beasts that perish. Stand forth, Jo, in uncompromising colours! From the sole of thy foot to the crown of thy head, there is nothing interesting about there. (*BH*, p. 679)

Jo est l'enfant sauvage dont la présence dans cette civilisation est incongrue. Il a été porté là comme par erreur : « Jo is brought in ». Il n'appartient pas au tableau que la société victorienne brosse d'elle-même, il mélange les espaces et les temps, en resituant au cœur de la première nation du monde la saleté, l'ignorance et l'immoralité, au lieu de lui faire la grâce, comme les petits orphelins du bout du monde, de sa générosité et de sa charité. La forme strictement négative en anaphore

le décrit par l'absence d'identité et de reconnaissance de la part de cette société qui le dévore et le souille : « Crime is, therefore largely a phenomenon which civilization, though, of course, imperfect civilization, has produced¹. » Par crainte de la contagion de ce retour à l'état sauvage, la société fait un paria de Jo et de ses semblables. Le recours à la forme de majesté « thy », à la fin de la citation, indique que c'est bien d'une condamnation royale, politique qu'il s'agit. Jo incarne tout ce que le pays ne veut pas voir, tout ce qui est abject, et donc inassimilable. Ces exclus de la société personnifient le passé atavique qui peut surgir à tout moment et n'importe où. Jo et les enfants Neckett sont emblématiques de la condition des jeunes Victoriens. Selon J. J. Tobias, la population migrante est essentiellement jeune. Les enfants sont les premières victimes de la violente transition causée par la Révolution Industrielle. Livrés à eux-mêmes par des abandons qui se multiplient, ils sont des proies faciles pour les organisations criminelles – comme celles de Fagin et de Sikes – parce que cela leur procure l'unique possibilité de survie. La rue les contamine et les sauve à la fois. Tobias rapporte les paroles du Gouverneur d'une maison de correction auprès du magistrat William Augustus Miles :

The Governor of Westminster House of Correction told W. A. Miles in the 1830s that 'Boys brought up in a low neighbourhood have no chance of being honest, because on leaving a gaol they return to their old haunts, and follow the example of their parents or associates².

Cette contagion inéluctable est présente dans les propos du patron de l'hospice où *Oliver Twist* est placé. La célèbre requête d'Oliver : « 'Please sir, [...] I want some more' » (*OT*, p. 45), inspire l'indignation de l'ensemble du conseil ; Mr Limbkins rétorque alors :

'That boy will be hung,' said the gentleman in the white waistcoat. 'I know that boy will be hung.' [...] 'I never was more convinced of anything in my life,' said the gentleman in the white waistcoat, as he knocked at the gate and read the bill next morning: 'I never was more convinced of anything in my life, than I am that that boy will come to be hung.' (*OT*, pp. 46-7)

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 67.

² *Ibid.*, p. 131.

Cette réaction inappropriée et outrancière met en exergue l'inadéquation des mesures prises par les autorités de l'époque face à des problèmes qu'elles ne savent pas gérer – en même temps qu'elle témoigne du rejet radical, presque ontologique, de tous les maux qu'Oliver concentre. La prolifération de ces situations qui viennent miner l'image que l'Angleterre a d'elle-même, qui viennent superposer le progrès et la régression, la civilisation et la sauvagerie, suscite une inquiétude superlative, obsessionnelle, comme l'inscrit la structure répétitive de l'analyse de Mr Limbkins. Gentleman, portant le gilet blanc des hommes de son rang et de sa race, il ne peut intégrer la souillure, l'impolitesse, la faim, qui font partie d'une tout autre sphère, reléguée dans les représentations de l'Empire, de l'autre. C'est la ville bien entendu qui est le lieu privilégié de cette ambivalence, à la fois symbole éclatant de la prédominance mondiale de l'Angleterre, et concentration régressive de tous les maux. Les contemporains de Dickens établissent un lien entre l'augmentation de la population concentrée dans les villes, et celle du crime. J. J. Tobias cite une déclaration de *The Electric Review* en 1854 :

There is no longer any dispute that the aggregation of the population in large towns and cities is accompanied by the development and rapid growth of certain forms of crime; nor it is less a question of dispute that a criminal class, per se, is one distinctive feature of all such populations¹.

A. N. Wilson, dans son ouvrage *The Victorians*, explique la relation de proportionnalité que Thomas Malthus établit entre la croissance de la population, celle de la pauvreté et par voie de conséquence, celle du crime :

Reverend Thomas Malthus (1766-1834) [...] in the 1790s had a friendly argument with his father about the population question. Daniel Malthus believed, with such sages as Condorcet, Jean-Jacques Rousseau and William Godwin, that society was advancing towards perfection. Thomas believed that human population grows at a 'geometric' rate, as in the series, 1, 2, 4, 8, 16, whereas means of subsistence must grow at an arithmetical rate – 1, 2, 3, 4, 5. The inevitable consequence of this, he believed, was starvation – and before that the misery, belligerence and social disruption which hunger brings to human societies².

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 158.

² Wilson, A. N. *The Victorians*. London: Arrow Books, 2003, p. 11.

Scrooge, dans « A Christmas Carol », est le célèbre porte-parole de cette théorie dans la fiction de Dickens. C'est la veille de Noël, deux hommes qui appartiennent à une association caritative œuvrant pour les pauvres et les plus démunis viennent faire appel à la générosité de Scrooge. La réponse de ce dernier renvoie directement à la théorie malthusienne :

'Are there no prisons?' asked Scrooge. [...] 'And the Union workhouses?' demanded Scrooge. 'Are they still in operation?' [...] 'The Treadmill and the Poor Law are in full vigour, then?' said Scrooge. (CC, p. 11)

'[...] I can't afford to make idle people merry [...] They cost enough: and those who are badly off must go there.' [...] 'If they would rather die,' said Scrooge, 'they had better do it, and decrease the surplus population. [...]' (CC, p. 12)

Pour essayer d'enrayer la propagation du crime parmi la jeune population, les autorités de l'époque envisagent de promouvoir l'éducation. Mais comme la philanthropie, les effets de l'éducation dans les romans de Dickens ne sont pas convaincants :

The Educational scheme or Course established by Mr Wopsle's great-aunt may be resolved into the following synopsis. The pupils ate apples and put straws down one another's backs, until Mr Wopsle's great-aunt collected her energies, and made an indiscriminate totter at them with a birch-rod. After receiving the charge with every mark of derision, the pupils formed in line and buzzingly passed a ragged book from hand to hand. The book had an alphabet in it, some figures and tables, and a little spelling, — that is to say, it had had once. As soon as this volume began to circulate, Mr Wopsle's great-aunt fell into a state of coma, arising either from sleep or a rheumatic paroxysm. The pupils then entered among themselves upon a competitive examination on the subject of Boots, with the view of ascertaining who could tread the hardest upon whose toes. (GE, p. 69)

La première phrase de l'extrait introduit le système éducatif de la grand-tante de Wopsle d'une manière solennelle inscrite dans les majuscules sur l'adjectif « Educational » et sur le substantif « Course », ainsi que dans le niveau lexical, élevé, de « synopsis », qui laisse présager la grande qualité de l'éducation dispensée dans cet établissement. Cependant, le fait que le narrateur hésite, qu'il ne sache pas comment qualifier ce système de « projet » ou de « cours », met le lecteur sur ses

gardes. Les cours du soir de Mrs Wopsle sont en effet l'occasion de périodes de profond sommeil pour la vieille dame pendant lesquelles les occupations des élèves sont loin d'être éducatives – et ils régressent d'ailleurs au stade animal, ruche grouillante et bourdonnante.

Ce passage est une parodie d'un épisode bien connu de l'enfance de Charles Dickens. À l'âge de six ans, Charles et sa sœur aînée Fanny fréquentent une « Dame School » – pratique fréquente à cette époque. Ces écoles sont tenues par des femmes sans aucune formation, qui ne possèdent que les rudiments de la lecture et de l'écriture. Par leurs coûts de scolarité très peu élevés, ces écoles visent un public pauvre et acceptent les enfants jusqu'à 14 ans. Dickens y reste trois ans et dénoncera souvent la pauvreté de cet enseignement. Si la fiction de Dickens parodie et caricature l'incompétence de ce système d'éducation, Dickens n'a pourtant pas connu que l'incompétence. C'est à grand regret qu'il est forcé de quitter les cours dispensés par William Giles – un maître d'école qu'il adore et dont il admire l'érudition. La situation financière de la famille Dickens ne peut plus lui permettre les coûts très élevés de l'école et Charles commence à travailler dans l'usine de cirage qui fait désormais partie de la mythologie dickensienne. Peu de temps après, John Dickens est emprisonné pour dettes. Lorsque son père s'acquitte de ses dettes et quitte la prison de Marshalsea en 1824, Charles continue à travailler pour les établissements Warren et doit attendre presque un an avant de retourner à l'école. Sa nouvelle école, Wellington House Academy, est dirigée par William Jones, le maître d'école. Plus tard, Dickens souligne son ignorance et sa déplaisante humeur : « By far the most ignorant man I have ever had the pleasure to know [...] one of the worst-tempered men perhaps that ever lived¹ ». Linottes, souris et canaris trouvent refuge dans les bureaux, tiroirs, boîtes à chapeaux et autres endroits insolites, les garçons parvenant bien mieux à dresser ces petits animaux que le maître d'école à éduquer les écoliers². Dans *Dombey and Son*, Mr Dombey inscrit le fils aîné des

¹ Dickens Hawskle, L. *Charles Dickens, Dickens' Bicentenary 1812-2012*. London: Andre Deutsch Book, 2011, p. 10.

² Manning, M. & Granström, B. *Charles Dickens, Scenes from an Extraordinary Life*. London: Frances Lincoln Limited, 2011, p. 15.

Toodle dans une école dépendant d'une organisation caritative. Pour lui et conformément à la pensée méthodiste de l'époque, l'éducation permet aux classes inférieures de connaître leur juste place dans la société et d'agir en fonction. Le numéro d'immatriculation qui est attribué à Biler le rend aussi anonyme que le nouveau patronyme assigné à sa mère, Polly Toodle – Richards – la privant ainsi des notions de genre (Mrs) et de nombre (Richard/Richards). Dès lors, Biler n'appartient plus à aucune classe ; il est martyrisé par ses pairs et maltraité par un maître d'école violent. Il fuit ses bourreaux, trouve refuge dans la rue et devient l'espion de Carker – le texte de Dickens établit donc ici un lien direct entre le manque d'éducation et la criminalité :

'I have a great interest in that old gentleman, and in serving him, you serve me, boy, do you understand? Well,' he added, interrupting him, for he saw his round face brighten when he was told that: 'I see you do. I want to know all about that old gentleman, and how he goes on from day to day — for I am anxious to be of service to him — and especially who comes there to see him. Do you understand?' (*DS*, p. 289)

Selon J. J. Tobias, les contemporains du dix-neuvième siècle tiennent l'absence d'instruction pour responsable de l'expansion des délits. Mais les effets de l'éducation, telle qu'elle est dispensée, sont mitigés. Le résultat n'est pas celui escompté. A contrario, cela va favoriser la formation d'une catégorie de hors-la-loi plus habiles. On pense alors à Monsieur Rigaud – le gentleman hors-la-loi – dans *Little Dorrit* : « 'Call me five-and-thirty years of age. I have seen the world. I have lived here, and lived there, and lived like a gentleman everywhere. I have been treated and respected as a gentleman universally'. » (*LD*, pp. 9-10) C'est ainsi que le personnage de Monsieur Rigaud se présente lui-même, alors emprisonné à Marseille pour avoir tué son épouse. Il parvient cependant à s'enfuir et à atteindre l'Angleterre. Voyou raffiné, il réussit à se saisir de la boîte contenant les papiers compromettant pour Mrs Clennam et lui fait un chantage afin de lui extorquer de l'argent. Il ne parvient cependant pas à ses fins et meurt dans l'effondrement de la maison Clennam.

Détresse économique et insuffisance de l'éducation précipitent les jeunes Victoriens dans le crime. C'est l'amélioration de ces deux facteurs – associés à une meilleure organisation d'une police qui se veut plus rationnelle – qui va permettre à l'Angleterre victorienne de sortir progressivement de cette tourmente. Mais, à l'époque de Dickens, qu'appelle-t-on « un criminel » ? Cela désigne alors une catégorie de personnes qui vivent en marge de la société. Leurs règles et leurs lois sont celles du crime grâce auquel ils vivent.

The 'criminals' were Fagin, and the Artful Dodger and their like, and 'crime' was what they did and what they lived by. Members of the 'criminal class' were not the only ones who committed crimes, but they had adopted a way of life in which crime played an important part¹.

Tandis qu'il est alors établi que les grandes villes sont les pépinières du crime en raison de la forte densité de la population, la fiction se nourrit de la rue et la rue alimente la fiction.

Une classe de l'entre-deux – les criminels

« It appeared to me that to draw a knot of such associates in crime as really do exist; to paint them in all their deformity, in all their wretchedness, in all the squalid poverty of their lives; to show them as they really are, for ever skulking uneasily through the dirtiest paths of life, with great, black, ghastly gallows closing up their prospect, turn them where they may; it appeared to me that to do this, would be to attempt a something which was greatly needed, and which would be a service to society. Therefore I did it as I best could. » (*OT*, preface)

La relégation que le Gothique opérait est encore une fois très mélangée. La frontière entre le monde du crime et la population « normale » est très fine, sinon inexistante. Le mal gothique, autrefois rejeté hors temps et espace connus, est incarné par la classe criminelle et s'empare de la ville. Les hors-la-loi sont généralement basés en ville – adultes et enfants que la faim et la pauvreté précipitent dans le crime. Les Victoriens différencient alors deux classes de jeunes criminels. Il y a les jeunes vagabonds qui vivent de mendicité et de petits larcins. Ils

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 11.

ne possèdent pas l'esprit, l'intelligence ni les moyens d'entreprendre des opérations de plus grande envergure – contrairement à ceux de la deuxième catégorie à laquelle The Dodger, dans *Oliver Twist*, appartient. Jo, dans *Bleak House*, erre sans jamais trouver sa place dans la ville et dans la société. Il est l'archétype de ces enfants victoriens esseulés dès le plus jeune âge par de dures conditions de vie : sans famille ni maison, ils doivent survivre par leurs propres moyens. Cependant, le narrateur ne fait jamais de lui un voleur. Son personnage est utilisé pour illustrer l'indifférence de la population à la rude réalité de la vie de ces enfants – pour montrer aussi que la misère est indépendante de toute forme de culpabilité. On lui demande sans cesse de passer son chemin et d'aller ailleurs sans jamais lui dire où – pourvu qu'on ne le voie pas, qu'il soit soustrait au regard des classes aisées. Il n'est pas autorisé dans cet espace, la ville victorienne glorieuse ne lui fait pas de place – et il est donc remarquable que Dickens lui fasse une place dans sa fiction, qu'il effectue un « partage du sensible » différent de celui de la société de l'époque. Avec Jo, et pour suivre la terminologie de Jacques Rancière, il donne « une part aux sans-part », il bouscule les hiérarchies dans la mesure où il inscrit dans le récit ce personnage qui n'est pas autorisé à partager le commun¹. On pense alors aux deux enfants que le fantôme de Noël du Présent révèle à Scrooge, dans « A Christmas Carol », « le besoin et le manque d'éducation » : « Want and Ignorance ». Scrooge ne parvient pas à reconnaître des enfants sous les traits de ce qu'il perçoit être des monstres ou des démons. Pour lui, c'est la perversion et la dégradation qui les rendent hideux. Cependant, ce trope agit comme un miroir. Il renvoie le lecteur contemporain à sa propre monstruosité du fait de sa cécité devant la peine et la fragilité des enfants. La vulnérabilité des Little Nell et Tiny Tim, deux autres monosyllabes fragiles, deux atomes négligeables dans ce monde protéiforme, émaille la fiction de Dickens où les narrateurs qualifient souvent les enfants de « petits ». Le pléonasme que ce qualificatif instaure, renforce l'impuissance et la détresse des enfants. Nous pourrions ajouter les « Little Oliver », « Little Dorrit », « Little David » et « Little Pip » qui se font écho de roman en roman. La répétition

¹ Rancière, J. *Le Partage du Sensible, La Mésentente*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 12.

de ces qualificatifs insiste sur la nécessité qu'il y a à prendre en compte leur détresse – mais aussi sur le fait que les enfants sont un souci mineur de la société victorienne, quantité négligeable, adultes miniatures et imparfaits, qu'il convient de dresser, à la baguette comme Mr Wopsle, dans *Great Expectations*, jusqu'à ce qu'ils aient atteint un âge raisonnable.

Cela souligne également l'injustice avec laquelle la société les considère – ou plutôt ne les considère pas. Tobias J. J. rapporte la partialité et la cruauté de la justice envers ces enfants issus des classes inférieures dont l'identité et l'âge sont difficiles à déterminer. Ils doivent alors se fonder sur les apparences ou les déclarations d'autres criminels. Dans la fiction de Dickens, on retrouve cette opacité dans *Oliver Twist*. Lorsqu'il est conduit devant le juge Fang, « croc », dont le nom satirise la férocité de la fonction et l'agressivité du langage de la justice, Oliver est tellement faible qu'il ne peut répondre aux questions du juge. Pour éviter d'augmenter la fureur du juge, l'officier répond à la place Oliver ; il lui invente une vie et un nom, Tom White. Son premier bienfaiteur, Mr Brownlow, convaincu de cette identité, est quelque peu soupçonneux lorsqu'Oliver lui dit son vrai nom.

L'injustice avec laquelle ceux qui sont considérés comme des criminels sont traités est également perceptible dans *Great Expectations*. Magwitch donne sa version des faits de l'histoire qui le lie à Compeyson. Il dénonce alors la partialité du système judiciaire où les gens qui savent mieux argumenter sont bien mieux traités que les plus démunis :

But when the defence come on, then I see the plan plainer; for, says the counsellor for Compeyson, 'My lord and gentlemen, here you has afore you, side by side, two persons as your eyes can separate wide; one, the younger, well brought up, who will be spoke to as such; one, the elder, ill brought up, who will be spoke to as such [...] And when it come to speech-making, warn't it Compeyson as could speak to 'em wi' his face dropping every now and then into his white pocket-handkercher, — ah! And wi' verses in his speech, too, — and warn't it me as could only say, 'Gentlemen, this man at my side is a most precious rascal'? And when the verdict come, warn't it Compeyson as was recommended to mercy on account of good character and bad company, and giving up all the information he could agen me, and warn't it me as got never a word but Guilty? (*GE*, p. 320)

La classe sociale de Magwitch transparaît dans son discours agrammatical, mais il dénonce néanmoins avec force le pouvoir symbolique du langage, la ligne de partage qui s'établit inexorablement entre ceux qui en ont la maîtrise et ceux qui ne l'ont pas. Ses questions rhétoriques qui n'appellent aucune réponse ironisent amèrement sur sa situation, sur l'impasse que constitue sa situation. Cela participe de la marginalisation de la classe à laquelle il appartient mais aussi à laquelle il est identifié, et assigné, tant le langage reproduit en ancre la domination sociale.

De même, lorsque Jack Dawkins, dit « the Artful Dodger », est condamné à l'exil pour avoir dérobé une tabatière très ordinaire, son comparse Charley Bates se plaint de la disproportion de la peine par rapport au délit commis dans une tirade dont l'anormalité la rapproche de celle de Magwitch.

'They've found the gentleman as owns the box; two or three more's a coming to 'dentify him; and the Artful's booked for a passage out,' replied Master Bates. 'I must have a full suit of mourning, Fagin, and a hatband, to wisit him in, afore he sets out upon his travels. To think of Jack Dawkin s— lummy Jack — the Dodger — the Artful Dodger — going abroad for a common twopenny-halfpenny sneeze-box! I never thought he'd a done it under a gold watch, chain, and seals, at the lowest. Oh, why didn't he rob some rich old gentleman of all his walables, and go out as a gentleman, and not like a common prig, without no honour nor glory!' (*OT*, p. 882)

L'exil, dont il est question dans cet extrait, est cependant une opportunité pour les criminels de commencer une nouvelle vie une fois leur dette acquittée et de quitter le monde criminel. On pense alors à Magwitch, dans *Great Expectations*, qui réussit en tant qu'éleveur d'ovins en Australie, ou encore à Micawber, dans *David Copperfield*. Pourtant ce qui soucie Charley Bates n'est pas la peine qui a été infligée à cet « habile filou » mais le délit pour lequel il est jugé et qu'il n'estime pas digne de ce prestigieux voleur qui a construit sa réputation grâce à son habileté. En effet, la notoriété d'un hors-la-loi se forge par l'importance et le succès de l'opération qu'il mène.

Les jeunes criminels sont toutefois le plus souvent condamnés à des peines courtes. Comme ils accomplissent fréquemment de petits délits, ils s'exposent à plus de risques que leurs aînés criminels et comparaissent souvent devant les tribunaux.

En quête d'un toit pour quelques mois, certains commettent délibérément des larcins pour être emprisonnés. Les plus âgés élaborent des opérations plus complexes, convoitent des butins plus importants et encourent des peines plus lourdes. Tandis que Jack Dawkins, dans *Great Expectations*, vole un peu tous les jours, Sikes prépare son cambriolage chez Mrs Maylie pendant des semaines. Selon Tobias, le cambrioleur expérimenté est un buveur invétéré et un rustre : « The skilled housebreaker, the cracksman, was rougher and a greater drinker¹ » et pourrait avoir l'apparence de Sikes :

The man [...] was a stoutly-built fellow of about five-and-thirty, in a black velvet coat, very soiled drab breeches, lace-up half boots, and grey cotton stockings which inclosed a bulky pair of legs, with large swelling calves [...]. He had a brown hat on his head, and a dirty belcher handkerchief round his neck: with the long frayed ends of which he smeared the beer from his face as he spoke. He disclosed, when he had done so, a broad heavy countenance with a beard of three days' growth, and two scowling eyes; one of which displayed various parti-coloured symptoms of having been recently damaged by a blow. (*OT*, pp. 239-40)

La violence et la noirceur de l'homme transparaissent dans cette description. Sa stature imposante le rend presque inhumain – animal, d'autant que le portrait se concentre sur certaines parties du corps, détaille la bête, sa paire de jambes, ses mollets, son encolure, son apparence poilue, contribuant ainsi à fragmenter la personne, à la déshumaniser. Cette bestialité atavique augure le meurtre violent de Nancy, tandis que le foulard noué autour de son cou présage la pendaison que le sort lui assène. Il est peu probable que tous les criminels d'alors soient conformes à la représentation fictionnelle de Sikes. Mais cet aspect sombre et terrible reflète la manière dont les Victoriens imaginent les criminels, qu'ils tiennent à rejeter dans un en-deçà de l'humanité, afin de n'avoir potentiellement rien de commun avec eux. L'illustration que Sol Eytinge fit de Sikes souligne le parallèle avec le « criminel type » de Lombroso : Sikes combine ici toutes les caractéristiques que la physiognomonie naissante associe aux criminels.

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 65.



Bill Sikes and Nancy by Sol Eytinge Jr., 1867, victorianweb.org

Dans son étude sur « Lombroso's Theory of Crime », Ellwood explique ainsi la notion de « criminel-né » (1876) :

The born criminal, according to Lombroso, is essentially an atavistic anomaly, reproducing the physical and psυχical characteristics of remote ancestors. He is “a savage born into the modern world”; and Lombroso traces an elaborate parallel between the born criminal and the savage¹.

Théorie fortement marquée par le principe de régression atavique, elle démontre la possibilité pour les « races » primitives de survivre à travers les âges depuis ou vers un passé ancestral lointain. La dégénérescence est alors biologique et se manifeste physiquement. L'illustration de Eytinge présente un homme à forte mâchoire et arcades sourcilières proéminentes, un profil simiesque, très poilu, assis bien entendu pour éviter de le mettre en station debout, un chien à ses côtés pour évoquer sa proximité avec le règne animal, un regard que l'on devine cruel – et un personnage que l'on sait, donc, amoral. Lombroso pose ainsi le principe de la reconnaissance d'un criminel d'après son apparence physique. *Oliver Twist* est antérieur aux travaux de Lombroso de 1876. La fiction gothique est le terrain de la représentation des polémiques et angoisses de l'époque. Il est intéressant de remarquer que la fiction de Dickens, ainsi que celle de nombreux autres auteurs

¹ Ellwood, C. A. « Lombroso's Theory of Crime ». *Journal of the American Institute of Criminal law and Criminology*. Vol. 2, No. 5, Chicago: Northwestern University School of Law, Jan. 1912, p. 721.

victoriens, anticipe la théorie de Lombroso qui sera grandement critiquée après sa mort.

L'exagération de la représentation atavique du criminel se retrouve dans la facilité avec laquelle Oliver et Noah Claypole intègrent l'organisation criminelle de Fagin. Il est en effet nécessaire de justifier de ses aptitudes au crime pour être incorporé, et dans ce cadre, l'acceptation d'Oliver par Fagin constitue une anomalie, étant donné que le petit garçon ne présente aucune des traces physiques qui le rendraient apte à exercer la profession pour laquelle il est recruté. Selon Tobias, Dickens a dû se rendre compte de cette inexactitude car par l'intermédiaire de son narrateur, Fagin répond ainsi à Sikes qui demande pourquoi s'entêter à garder un jeune garçon sans expérience alors que le marché juvénile criminel est largement excédentaire :

'Because they're of no use to me, my dear,' replied the Jew, with some confusion, 'not worth the taking. Their looks convict 'em when they get into trouble, and I lose 'em all. With this boy, properly managed, my dears, I could do what I couldn't with twenty of them. Besides,' said the Jew, recovering his self-possession, 'he has us now if he could only give us leg-bail again; and he must be in the same boat with us. Never mind how he came there; it's quite enough for my power over him that he was in a robbery; that's all I want. Now, how much better this is, than being obliged to put the poor leetle boy out of the way—which would be dangerous, and we should lose by it besides.' (*OT*, p. 388)

La réponse n'est pas tout à fait convaincante, même si l'on comprend bien le bénéfice qu'il peut y avoir en effet à engager un jeune garçon qui n'est pas marqué du sceau physique de l'infamie et qui peut ainsi aller incognito parmi les gens de bien. Le lecteur sait pourtant que Fagin tait la véritable raison, celle qui le relie à Monks et qui vise la compromission de l'innocence d'Oliver.

Cependant, l'activité de receleur de Fagin est supposée fidèle à la réalité. Tobias rapporte que son personnage est inspiré d'un receleur célèbre, Ikey Solomons, issu d'une famille juive et d'un père lui-même receleur. Dans la fiction de Dickens, Fagin, « le juif », utilise les enfants qu'il contraint à voler les objets alors dissimulés dans toutes sortes de cachettes pour ensuite les revendre. Lorsque Solomons est arrêté, Tobias rapporte : « The officers who pursued Solomons

discovered cellars and trap-doors, and all sorts of places of concealment, which they found full of stolen goods¹. » On pense alors aux endroits que Fagin garde secrets et où il entrepose les objets de valeur :

After satisfying himself upon this head, the Jew stepped gently to the door: which he fastened. He then drew forth: as it seemed to Oliver, from some trap in the floor: a small box, which he placed carefully on the table. His eyes glistened as he raised the lid, and looked in. Dragging an old chair to the table, he sat down; and took from it a magnificent gold watch, sparkling with jewels. (*OT*, p. 167)

La préciosité des objets ainsi dissimulés rappelle ceux découverts dans le repaire de Solomons où plusieurs déplacements sont nécessaires pour récupérer la totalité du recel. Dans *Oliver Twist*, Oliver, témoin malgré lui de la scène, est abasourdi par la quantité et la somptuosité de la marchandise. L'existence de telles organisations profite à la fois aux adultes et aux enfants. Le repaire sert d'unique foyer aux enfants qui viennent y dormir et y manger tandis que les adultes les utilisent pour des opérations souvent périlleuses. La taille des enfants facilite l'intrusion dans les maisons par de petites ouvertures. Les enfants ouvrent ensuite la porte aux adultes qui peuvent désormais y pénétrer pour commettre leurs forfaits. Oliver Twist, blessé par balle lors de la tentative de cambriolage chez Mrs Maylie, est choisi par défaut par Sikes. Celui-ci se plaint de la pénurie grandissante de jeunes garçons pour effectuer ce type d'opération :

'Never mind wot it is!' replied Sikes. 'I want a boy, and he musn't be a big 'un. Lord!' said Mr. Sikes, reflectively, 'if I'd only got that young boy of Ned, the chimbley-sweeper's! He kept him small on purpose, and let him out by the job. But the father gets lagged; and then the Juvenile Delinquent Society comes, and takes the boy away from a trade where he was earning money, teaches him to read and write, and in time makes a 'prentice of him. And so they go on,' said Mr. Sikes, his wrath rising with the recollection of his wrongs, 'so they go on; and, if they'd got money enough (which it's a Providence they haven't,) we shouldn't have half a dozen boys left in the whole trade, in a year or two.' (*OT*, p. 382)

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 106.

L'existence de ce genre d'organisations en faveur des délinquants juvéniles – évoquées par Sikes – leur donne la possibilité de quitter le milieu criminel. Mais les effets ne sont visibles que dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle : « There is some ground for thinking that the use of children by older thieves in all these ways declined from about the 1850s¹. » Pareillement à l'opération menée par Sikes, les voleurs choisissent souvent des zones extérieures à leur secteur pour commettre leurs forfaits – de jour ou de nuit. Puis, ils regagnent leurs quartiers – basés en ville. Le monde du crime est en effet concentré dans les grandes villes qui ont l'avantage d'offrir de plus grandes opportunités aux voleurs et aux pickpockets et de leur faciliter la fuite. Si dans *David Copperfield*, la maison d'enfance de David est appelée « The Rookery » sans qu'aucun personnage ne puisse en donner l'explication, au cours du dix-neuvième siècle ce terme devient synonyme de repaires de brigands. La fiction gothique s'empare de ces lieux de dégénérescence où barbarie et inhumanités sont représentées et dont l'atavisme se lit dans le nom même de ces zones dont la traduction littérale est « colonies de corneilles ». Les habitants – les criminels – sont les survivants de la sauvagerie primitive de l'humanité. Dans l'Angleterre victorienne, les « Rookeries » constituent des anomalies spatiales et temporelles conservant dans ses limites géographiques les affronts du passé. Au début du siècle, tandis que les villes croissent, une scission entre les quartiers aisés et pauvres paraît. « Rookery » désigne alors les zones octroyées aux plus démunis. Les « Rookeries » se développent autour des lieux de culte, des vieux hôpitaux de Londres et correspondent souvent aux anciens quartiers criminels des périodes antérieures. *St Giles*, le plus célèbre de l'époque, est ainsi décrit par un contemporain en 1840 :

The nucleus of crime in St. Giles' consists of about six streets, riddled with courts, alleys, passages, and dark entries, all leading to rooms and smaller tenements ... There is, moreover, an open communication at the backs of all the houses, so that directly a panic is created, men, women, and boys may be seen scrambling in all directions through the back yards and over the party walls, to effect an escape [...]

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 120.

The lowest grade of thieves and dissolute people live in the immediate neighbourhood of the station-house (George-street, late Dyott-street). [...] At least one-third of the London beggars live in St. Giles's [...] The clerk of the division (of the Metropolitan Police) thinks every publican, except two, in St. Giles's are fences¹.

La structure labyrinthique de la zone rend la poursuite difficile. L'existence des « Rookeries » fait partie intégrante de la vie des classes criminelles. Véritable cité à l'intérieur de la ville, elle est une zone de non-droit, et les seules lois auxquelles les hors-la-loi obéissent sont celles du crime. Tout est mis en œuvre pour en faciliter la pratique. Les « Rookeries » sont connus de tous les criminels, y compris de la police. Les criminels viennent s'y cacher le temps de trouver des complices pour mener à bien une opération. Dickens connaît bien ces quartiers misérables, sales et régis par le crime. Lorsqu'enfant, il travaille à l'usine de cirage, le jeune Dickens parcourt les rues de Londres tous les jours. Ses parents lui ont pris un logement juste à côté de la prison de Marshalsea où ils vivent contraints par les dettes impayées de John Dickens. Il se rend à pied à l'usine depuis son logement, rejoint sa famille pour le dîner, puis retourne seul chez lui. Il est alors témoin de scènes terribles aux yeux d'un enfant d'une dizaine d'années. Il voit la famine, l'alcoolisme, la violence, la misère – les bas-fonds de l'extrême pauvreté et du crime. Adulte, lors de ses promenades nocturnes, ses pas le conduisent à nouveau vers ces endroits chargés des souvenirs de son enfance et qu'il choisit comme matériaux pour ses romans.

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 131.



Saffron Hill, au sud-est de Londres, entre Farington Road et Hatton Garden, est la rue que « The Artful Dodger » emprunte lorsqu'il accompagne Oliver Twist vers le repaire de Fagin et que le narrateur décrit comme étant l'endroit le plus sale qu'Oliver ait jamais vu : « A dirtier or more wretched place he had never seen. The street was very narrow and muddy, and the air was impregnated with filthy odours. » (*OT*, pp. 158-9) Le repaire de Fagin se situe dans ce qui était alors Field Lane, à la jonction entre Saffron Hill et Holborn. L'itinéraire vers le repaire de Fagin que décrit Kenneth William Baxendale, dans *Charles Dickens' London*, évoque la composition inextricable des « Rookeries » : « Down St John's Road into Exmouth Street and Coppice Row, into a little court by the workhouse, across Hockey-in-the-hole, into Little Saffron Hill, then Little Saffron Hill the Great and at the bottom is Field Lane². » L'accumulation des prépositions, leur sens opposé, montre à quel point la ville ici tient davantage du labyrinthe que du cadastre. Sikes, Fagin, Nancy, Noah Claypole et Charlotte fréquentent « The Three Cripples », supposé être aujourd'hui « The One Tun ». Au début du siècle ces lieux sont

¹ <http://mapco.net/cary1837/cary27.htm> (Annexe 1).

² Baxendale, K. W. *An Illustrated Map of Charles Dickens London, 1812-1870*. London: Alteridem, p. 22.

appelés « flash-houses ». Ils permettent aux voleurs, receleurs et autres malfaiteurs de se retrouver. « The Three Cripples » est alors situé dans l'endroit le plus sale de Field Lane.



1

Au début de Farington Road, Pear Tree Court est supposé être l'endroit que Dickens a à l'esprit lorsque Oliver Twist regarde, impuissant et ébahi, « The Artful Dodger » et Charley Bates faire les poches de Mr Brownlow. Deux rues plus loin, dans la rue Hatton Garden au numéro 54, se trouve Hatton Garden Police Court où Oliver est présenté devant le juge Fang. Dickens invente ce personnage à partir de la rudesse et la cruauté du juge Laing, alors Président de cette même cour de justice. Hatton Garden est aussi le lieu de résidence de la famille Jellyby dans *Bleak House*. À l'est de Saffron Hill, Bleeding Heart Yard dans *Little Dorrit* se trouve dans le secteur de Greville Street. Les travaux de rénovation urbaine dès le milieu du siècle visent à démanteler les « Rookeries ». Le narrateur de *Dombey and Son* rend cette métamorphose apparente lorsqu'il parle de tremblement de terre et de chaos dans la scène où Polly, accompagnée de Paul bébé et de Florence, se rend chez elle avec Susan dans le quartier de Camdem Town. La construction de la ligne de chemin de

¹ <http://mapco.net/cary1837/cary27.htm> (Annexe 2).

fer bouleverse les abords de Staggs's Garden. Quelques années plus tard, Paul agonisant souhaite revoir son ancienne nourrice. Une nouvelle ère a rendu obsolète la scène de fin de monde précédente :

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; and in its frowsy stead were tiers of warehouses, crammed with rich goods and costly merchandise. The old by-streets now swarmed with passengers and vehicles of every kind: the new streets that had stopped disheartened in the mud and waggon-ruts, formed towns within themselves, originating wholesome comforts and conveniences belonging to themselves, and never tried nor thought of until they sprung into existence. Bridges that had led to nothing, led to villas, gardens, churches, healthy public walks. (*OT*, pp. 185-6)

L'ancien monde a disparu comme par enchantement, sans doute englouti par quelques colosses (« granite columns of gigantic girth ») qui ont remplacé la misère et l'insalubrité par des constructions dont l'origine paraît inhumaine. Les ponts dressés sont autant de mains tendues vers d'autres quartiers jusque-là coupés du reste du monde. Ainsi, Field Lane, fief de Fagin, disparaît consécutivement à la construction du Viaduc de Holborn entre 1863 et 1869. De nouvelles rues traversent délibérément ces vils quartiers. C'est le cas de Farington Road en 1845-6. La fiction de Dickens rejoint la réalité car elle décrit une ville aux frontières mouvantes, en constante évolution. La destruction de certaines de ces zones pour les constructions de voies de chemin de fer, de routes et de réhabilitation urbaine ne fait au début que déplacer le problème. Cela a pour conséquence de faire des « Rookeries » des zones nomades, itinérantes. Ces espaces transitoires et éphémères empêchent la ville de stabiliser des frontières fixes et durables et ainsi d'asseoir sa domination spatiale. Les criminels s'installent dans d'autres « Rookeries » ou en créent d'autres, mais commencent aussi à investir des quartiers non criminels. L'accélération de ces mesures dans les années 1840 permet la disparition des « Rookeries » à la fin du siècle. Cependant, lorsque Dickens écrit *Oliver Twist* en 1838, les « Rookeries » sont encore bien présents.

Dans son introduction à *Oliver Twist*, Dickens annonce son intention de rendre apparentes les bassesses et la vilénie de ce monde invisible hanté par une classe de l'entre-deux – la classe des criminels. Un monde à part, isolé du reste de la société et régi par les règles du crime, se dresse contre une ville moderne émergente, symbole de progrès. La réécriture gothique s'empare de ces lieux de dégénérescence atavique et Dickens fait apparaître les « Rookeries » comme des anomalies spatiales et temporelles au beau milieu de la modernité. À une époque où la première grande exposition universelle de 1851 exhibe l'emblème de cette nouvelle ère dont les fondements sont les sciences et les nouvelles technologies à travers le Crystal Palace, les bas-fonds de la misère et du crime agissent comme une contre-exposition, comme une ville en négatif. Ils révèlent l'échec des autorités d'alors d'inclure toutes les classes de la population dans cette marche vers le progrès dont le corollaire est la violence.

Une fascination pour la violence ?

« There is many a Ruffian in the streets whom I mentally collar and clear out of them, who would see mighty little of London, I can tell him, if I could deal with him physically. » (*TUC*, p. 845)

Dans *The Uncommercial Traveller* Dickens livre une histoire que lui racontait sa nourrice, Mary Weller, lorsqu'il était enfant. L'intrigue est assez proche de celle de *Barbe Bleue*. Le bien nommé et plutôt transparent Captain Murderer épouse successivement plusieurs jeunes femmes qui disparaissent mystérieusement. Pour chacun de ses repas de noce, il demande à sa nouvelle épouse de préparer une tourte. Elle n'imagine pas que c'est sa chair qui va servir de garniture après son meurtre. La sœur de la dernière victime soupçonne le criminel. Elle parvient à se faire épouser à son tour. Elle prépare la tourte fatidique et absorbe du poison. Captain Murderer consomme alors la garniture empoisonnée puis meurt. Au chapitre 30 de *The Pickwick Papers*, Sam Weller, dont le patronyme évoque celui de la nourrice de Dickens enfant, raconte l'histoire du magasin de saucisses « The sausage shop ». Cette anecdote rappelle celle de « Captain Murderer ». Un couple de bouchers tient un magasin de saucisses. Le boucher est fier de la machine à

broyer qu'il a inventée mais il est fatigué des perpétuelles réprimandes de femme. Il la menace de disparaître si elle persiste à le quereller et un jour il disparaît vraiment. Son épouse, pleine de remords, ne comprend ce que son mari a fait (se jeter dans la machine à broyer) que lorsqu'un client revient insatisfait d'avoir trouvé des boutons dans les saucisses qu'il a achetées.

La fascination de Dickens pour la violence et pour une sorte de jubilation morbide pourrait, selon Cockshut¹, trouver son origine dans ses lectures préférées d'enfant dont certaines ont indiscutablement influencé son imaginaire d'écrivain – ici encore, l'intertextualité contribue à forger un imaginaire qui s'inscrit dans le sillage de prédécesseurs gothiques, et si le tableau que Dickens présente de la société victorienne est sans aucun doute inspiré de la réalité contemporaine et lui vaut le qualificatif d'écrivain social, il relève aussi d'un héritage littéraire incontestable, d'une littérature de genre qui vient entrer en collision avec la réalité.

En juillet 1840, Dickens fait partie des 40000 personnes qui viennent assister à l'exécution par pendaison d'un valet suisse, François Benjamin Courvoisier, accusé d'avoir assassiné son employeur, Lord William Russel. Selon John Carey, c'est la curiosité qui motive Dickens :

In July 1840 Dickens was one of the 40,000 people who witnessed the hanging of the murderer Courvoisier. Writing of it later he is again hot against the pickpockets, and stigmatizes the disgraceful behaviour of the crowd, whose motives for being there, he leaves us in no doubt, are altogether more reprehensible than his own. Opposed in principle to capital punishment, he plainly cannot admit to himself that he watches it out of curiosity, like everyone else².

Neuf ans plus tard, pour l'exécution des Mannings – un couple condamné conjointement pour meurtre – Wilson rapporte dans *The Victorians* que Dickens et quelques amis ont loué un appartement qui donne sur la potence : « We have taken the whole of the roof (and the back kitchen) for the extremely moderate sum of ten

¹ Cockshut, A. O. J. *The Imagination of Charles Dickens*. London: Collins, St James's Place, 1961, p. 93.

² Carey, J. *The Violent Effigy, a Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973, p. 21.

guineas or two guineas each¹. » L'attrance de Dickens pour les théâtres de violence humaine le conduit à errer toute la nuit qui précède l'exécution dans les quartiers mal famés. « The night before the Mannings were hanged he arranged a supper party at the Piazza Coffee House, Covent Garden, at 11 p. m. and he spent the night wandering the streets among the drunks, the rowdies and the whores². » Les comptes rendus des deux pendaisons sont détaillés. Il compare le corps de la femme à celui de l'homme :

He recalls the curious difference in appearance between the two dangling bodies: 'the man's, a limp, loose suit of clothes as if the man had gone out of them'³.

When Mrs Manning finally dropped, he noted her 'fine shape, so elaborately corseted and artfully dressed, that it was quite unchanged in its trim appearance, as it slowly swung from side to side'⁴.

Si l'homme perd toute humanité, la femme conserve sa féminité. On note surtout qu'en décrivant ces corps sans vie, Dickens utilise les mêmes formes typiques que dans sa fiction. Pour Mr Manning, la reconnaissable subordonnée en 'as if' fait basculer le récit dans l'irréel du présent, dans un mode fictif de la métaphore : l'homme se réduit à un costume vide, et le fantôme gothique du fantôme, du costume vide vient se superposer à l'image de la potence. Pour Mrs Manning, Dickens évoque une femme séduisante, dont on sait à quel point elles sont dangereuses dans sa fiction, à la manière d'Estella. La criminelle doit aussi être une femme fatale, une femme létale, pleine d'artifice, et attirante jusque dans la mort. Le portrait quitte donc l'écriture objective du fait divers pour activer les ressorts de la fiction gothique.

Dickens et ses amis, dont Forster, sont au fait de l'affaire dont les journaux de l'époque se repaissent et qui fait se déplacer entre 30 et 50000 personnes le jour de l'exécution. L'exaltation du moment s'empare des spectateurs. Forster remarque

¹ Wilson, A. N. *The Victorians*. London: Arrow Books, 2003, p. 337.

² *Ibid.*

³ Carey, J. *The Violent Effigy, a Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973, p. 22.

⁴ Wilson, A. N. *The Victorians*. London: Arrow Books, 2003, p. 337.

des détails impossibles à repérer du haut d'un toit : « After the execution Forster was in ecstasies, even noting that Maria had worn 'gloves on her manicured hands' on the scaffold¹. » Fascination ou rejet – un intérêt particulier attire Dickens sur les scènes d'exécution. Selon Carey, il cherche à étudier les différentes méthodes de mise à mort. À Rome, il assiste à l'exécution d'un homme guillotiné :

He immediately kneeled down, below the knife. His neck fitting into a hole, made for the purpose, in a cross plank, was shut down, by another plank above; exactly like the pillory. Immediately below him was a leathern bag. And into it his head rolled instantly.

The executioner was holding it by the hair, and walking with it round the scaffold, showing it to the people, before one quite knew that the knife had fallen heavily, and with a rattling sound.

The head is set up on a pole – 'a little patch of black and white' for 'the flies to settle on'. The eyes, Dickens notices, are turned up, 'as if he had avoided the sight of the leathern bag'. He stays on to see the scaffold washed down, observing 'There was a great deal of blood,' and to get a closer look at the body.'

A strange appearance was the apparent annihilation of the neck. The head was taken off so close, that it seemed as if the knife had narrowly escaped crushing the jaw, or shaving off the ear; and the body looked as if there were nothing left above the shoulder².

La description est purement technique et dépourvue de toute humanité. On retrouve ce questionnement dans *A Tale of Two Cities* où la menace de la guillotine est au premier plan. Les interrogations de Charles Darnay sur la hauteur, la forme, le nombre de marches, de quel côté tourner la tête, sont sans doute celles de Dickens. Ses visites sur des lieux d'exécution le renseignent sur les différentes techniques – en Suisse la décapitation, à Venise la strangulation, à New York la pendaison à l'aide d'un mécanisme à contrepoids. Lors de cette dernière visite, il constate que les mises à mort ont lieu à l'intérieur de la prison, à l'abri de l'exposition publique qu'il juge avilissante : « Dickens preferred this method to the English – 'far less degrading and indecent'³. » À l'époque du procès de Courvoisier, Dickens préconise

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 171.

² Carey, J. *The Violent Effigy, a Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 22.

l'abolition de la peine de mort dans de nombreux articles dont certains paraissent dans *The Daily News*¹. Dickens réagit favorablement à un rapport new-yorkais de 1841 qui prône l'abolition de la peine de mort : « The punishment of death, by law, ought to be forthwith and for ever abolished². » Cela suscite chez lui un questionnement quant à la cruauté de la peine, son efficacité, et cela le conduit à épouser cette cause pro-abolitionniste : « I, for the present, defer any immediate pursuit of the idea, and merely quote it now, as introducing this lesser and yet great objection to the punishment of death³. » Trois plus tard, dans *The Times*, il recommande que les exécutions ne soient plus publiques :

I simply wish to turn this dreadful experience to some account for the general good, by taking the readiest and most public means of adverting to an intimation given by Sir G. Grey in the last session of Parliament, that the Government might be induced to give its support to a measure making the infliction of capital punishment a private solemnity within the prison walls⁴.

En vingt ans, sa position évolue vers des exécutions non publiques – en raison de la montée du crime. En effet, les exécutions publiques ne sont pas dissuasives. Au contraire, elles entraînent un déferlement de passion, de curiosité et de violence parmi la foule. Il dénonce ce qu'il appelle : « The attraction of repulsion » dans le journal du *Daily News* :

That there is, about it, a horrible fascination, which, in the minds – not of evil-disposed persons, but of good and virtuous and well-conducted people, supersedes the horror legitimately attaching to crime itself, and causes every word and action of a criminal under sentence of death to be the subject of a morbid interest and curiosity. Which is odious and painful, even to many of those who eagerly gratify it by every means they can compass; but which is, generally speaking, irresistible. The attraction of repulsion being as much a law of our moral nature, as gravitation is in the structure of the visible world, operates in no case (I believe) so powerfully, as in this case of the punishment of death; though it may occasionally diminish in its force, through strong reaction⁵.

¹ Dickens, C. « Letters on Social Questions. Capital Punishments ». London: *Daily News*, February 28, 1846.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Dickens, C. « Letter to the Editor of The Times ». London: *The Times*, November 13, 1849 (Annexe 3).

⁵ Dickens, C. « Letters on Social Questions. Capital Punishments ». London: *Daily News*, February 28, 1846.

Ce mélange d'attrance et de répulsion est typique de l'ambivalence complexe qui anime le lecteur de la fiction gothique et qui apparaît dans l'oxymore « a horrible fascination ». La mise à mort exerce sur le public une fascination comparable à celle que le lecteur gothique éprouve – à la fois rassurante car elle est codifiée et horrifiante par ce qu'elle laisse anticiper. Dickens assiste à des exécutions mais déplore le comportement de la foule en proie à une grande excitation suscitée par la mise à mort d'un être humain :

When the sun rose brightly [...] it gilded thousands upon thousands of upturned faces, so inexpressibly odious in their brutal mirth or callousness, that a man had cause to feel ashamed of the shape he wore, and to shrink from himself, as fashioned in the image of the Devil. When the two miserable creatures who attracted all this ghastly sight about them were turned quivering into the air, there was no more emotion, no more pity, no more thought that two immortal souls had gone to judgment, no more restraint in any of the previous obscenities, than if the name of Christ had never been heard in this world, and there was no belief among men but that they perished like the beasts¹.

La construction en anaphore de « no more » souligne l'anéantissement des caractères sociaux et culturels qui marquent l'appartenance à une même société. Elle transporte la foule dans une ère pré-civilisationnelle : « than the name of Christ had never been heard in this world ». Cela renvoie à la crainte de l'époque pour la contagion atavique symbolisée par la fascination de la foule – le grouillement indifférencié remplace l'individuation. Mais cela renvoie aussi à une glorification fictive, à une esthétisation qui relève du Gothique de la violence et de la mort. Dickens prend bien soin de s'exclure artificiellement du peuple indifférencié des spectateurs, et on assiste à une sorte de triangulation des regards : il regarde les spectateurs qui regardent l'exécution, se servant des autres comme médiation, relai et détournement de son propre regard. Pourtant, c'est bien lui, devenu narrateur, qui éclaire de soleil ces visages à la limite de l'extase, et qui parle de lui à l'aide de l'indéfini, « a man ». Le recours à la fiction brouille les codes, et rend le message ambivalent, en lui opposant un autre état de la représentation, beaucoup plus

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 172.

intertextuel, beaucoup plus fictif. Cette gaité cruelle et inhumaine attise la haine mais elle prend aussi l'apparence d'un démon. Les animaux ne sont pas nécessairement ceux que l'on croit, et l'effet de la contagion est évident. Le Gothique se nourrit de la violence et son attrait tient aux sensations fortes qu'il procure. En mêlant les codes, Dickens semble avoir du mal à faire son choix entre la chronique et le roman gothique.

Le narrateur de *A Tale of Two Cities* souligne lui aussi l'horreur de la contagion de la folie meurtrière dans la scène de foule du « Grindstone ». La pierre à aiguiser se trouve dans une cour en bas de l'annexe parisienne de la Tellson's Bank où travaille Mr Lorry. La fenêtre de sa chambre donne sur la cour. Il est le témoin impuissant de scènes d'horreur, même si lui détourne le regard et si de nombreuses scènes, comme celle qui suit, sont traitées sur le mode de l'ellipse. Sur les airs de la Carmagnole, les patriotes ne font pas qu'affûter leurs armes. Après leur départ, la cour maculée de sang laisse imaginer que la pierre à aiguiser a servi d'instrument de torture :

The great grindstone, Earth, had turned when Mr Lorry looked out again, and the sun was red on the courtyard. But, the lesser grindstone stood alone there in the calm morning air, with a red upon it that the sun had never given, and would never take away. (*ATTC*, p. 204)

Dans *A Tale of Two Cities*, une puissance invisible et insidieuse tricote la révolution tandis que les tricoteuses Jacobines détricotent la monarchie. La classe dirigeante victorienne est hantée par l'exemple de la Révolution française. La force et la violence d'une foule triomphante sont une préoccupation de l'époque. Les révolutions qui viennent du peuple se forment dans un mouvement ascensionnel – provenant des quatre points cardinaux :

Four fierce figures trudged away, East, West, North, and South, along the night-enshrouded roads, guided by the beacon they had lighted, towards their next destination. The illuminated village had seized hold of the tocsin, and, abolishing the lawful ringer, rang for joy. (*ATTC*, p. 178)

La révolte souffle de et dans toutes les directions sur les vestiges fumants de l'aristocratie. Les villageois sont les spectateurs approbateurs de l'embrasement du

château d'Évremonde par quatre silhouettes anonymes appartenant à la confrérie des « Jacques ». Ces révolutions populaires s'opposent à la Révolution Industrielle laquelle dans un mouvement descendant déferle sur le peuple écrasé de souffrances. L'incendie du château est évocateur d'un autre genre de feu – celui de l'injustice, qui menace de s'embraser à Londres également, et qui révèle l'intention centrale de *A Tale of Two Cities*, intention inscrite dans le titre : que l'Angleterre tire les leçons de Paris, et ne pousse pas le peuple à ces extrémités sanglantes. 60 à 80000 personnes se rassemblent pacifiquement à St Peter Fields à Manchester en 1819 pour protester contre les Corn Laws, lois protectionnistes sur le blé, et la faible représentation parlementaire du nord de l'Angleterre. La cavalerie encercle et charge la foule désarmée provoquant de nombreux morts et des centaines de blessés – le massacre de « Peterloo ». Dans la fiction de Dickens, le feu dévastateur et destructeur se retrouve de roman en roman. Il est l'expression de la violence lorsque dans *Dombey and Son* le train devient un animal volcanique qui fracasse Carker. Il embrase la colère de Nancy dans *Oliver Twist* et consume littéralement Krook de l'intérieur dans *Bleak House*. Il est ambivalent dans *Great Expectations*, où les ombres du bon géant Joe et du mauvais géant Orlick règnent sur le feu de la forge. L'ambivalence de cette violence situe la fiction de Dickens sur une ligne médiane où le présent enténébré est assujéti à la puissance supérieure d'une violence contre laquelle on ne peut rien – qu'elle soit ascendante ou descendante.

Cette violence atavique est cependant également exposée comme pouvant être combattue par la volonté de l'individu seul capable de changer la fatalité des événements. Les narrateurs de Dickens semblent ainsi souligner la force dévolue au choix. Le parcours des personnages qui refusent de choisir est voué à l'échec. Nancy choisit de trahir Sikes mais elle refuse la main tendue de Mr Brownlow car, dit-elle, elle ne peut échapper à son destin :

'Home, lady,' rejoined the girl. 'To such a home as I have raised for myself with the work of my whole life. Let us part. I shall be watched or seen. Go! Go! If I have done you any service all I ask is, that you leave me, and let me go my way alone. (*OT*, p. 947)

Le présent parfait de « have raised » annonce le bilan que Nancy fait de l'œuvre de sa vie – et le fait que le temps ne passe pas, que le passé est toujours d'actualité dans le présent. Elle a bâti elle-même les murs de la demeure qui lui sert de « foyer » et dont elle subit la surveillance « I shall be watched or seen ». La première personne du singulier domine l'emploi des pronoms et adjectifs dans cet extrait : pronom sujet, pronoms réfléchi et complément, adjectif possessif. Cela concourt à créer une relation réflexive et circulaire qui met en exergue le fait que Nancy a construit elle-même ce destin dont elle est la prisonnière et dont seule la mort apparaît comme unique échappatoire. Richard Carstone, dans *Bleak House*, finit lui aussi par mourir – convaincu d'être la proie du destin tragique et suicidaire des Jarndyce. En revanche, des personnages comme Esther Summerson ou Arthur Clennam décident de quitter les voies bien tracées de leur héritage familial et choisissent d'être les individus qu'ils ont envie d'être. À une époque où une nouvelle discipline apparaît, l'histoire de l'évolution de la conception du monde et de la nature par les hommes de science, la mémoire devient avec elle un élément important à la fois pour la construction de l'individu mais aussi pour les relations qu'il entretient avec la société.

L'unité familiale préserve de cette violence et favorise la constitution de l'entité individuelle. Une vie de famille harmonieuse et réussie consacre la position de l'individu dans la société. L'élaboration de la vie de famille protège la sphère privée des agressions extérieures ; elle permet également aux identités des classes sociales de se forger. La demeure devient l'emblème de cette réussite et justifie la volonté grandissante des Victoriens d'acquérir une maison individuelle. Cet idéal victorien de socialisation et d'accession à la propriété se heurte cependant à une injustice. L'identité victorienne se construit en méprisant la grande détresse des classes moyennes et inférieures qui peuplent les logements bon marché et les quartiers pauvres surpeuplés – la maison, comme dans la fiction gothique, devient donc le lieu de toutes les convoitises, mais aussi de toutes les machinations. L'héritage vient faire opposition à l'acquisition autonome, la permanence des privilèges à l'idéal du « self-made man » célébré par Samuel Smiles dans *Self-Help*, publié la même année que *The Origin of Species*, en 1859.

Si la tradition gothique élabore ses récits autour d'une demeure dont l'équilibre et la sécurité sont menacés par quelque péril extérieur, dans la fiction de Dickens, cette menace prend la forme des transformations urbaine et industrielle du paysage anglais. Le foyer – ou son absence – illustre de manière métaphorique l'Angleterre qui faillit à protéger ses sujets. La devise victorienne du « home sweet home » n'est pas vraiment d'actualité dans la fiction de Dickens. Loin d'être un lieu de protection, un refuge contre la violence du monde urbain, le foyer est plutôt le lieu de tous les dangers dans les romans de l'auteur, et la mère, figure culte du victorianisme, ange du foyer dûment glorifié dans le poème de Coventry Patmore « The Angel in the House », se signale surtout par son absence, ou par sa défaillance.

L'absence de foyer est souvent associée à celle de la figure de la mère, qui déserte si souvent dans la fiction de Dickens :

Dans les romans de Dickens, le corps féminin est dangereux selon deux modalités, soit qu'il refuse d'enfanter et de remplir sa fonction biologique – et le texte est ainsi littéralement hanté par la figure de la mauvaise mère, voire de la mère cannibale, soit qu'il s'affirme comme un instrument irrésistible de séduction et de destruction du masculin – et la femme endosse alors le costume, déjà passablement porté, de la mante religieuse¹.

Esther, Pip, Oliver Twist mais aussi Little Nell, Little Dorrit et Jenny Wren sont des orphelins, David Copperfield aussi, dans une certaine mesure. Lorsque la mère, naturelle ou de substitution, est présente elle se dérobe à son devoir d'éducation, comme Mrs Jellyby, mère négligente, tandis que l'insouciant Mrs Pocket, mère incompétente, met son bébé en danger. Mrs Joe, mère de substitution tyrannique, n'a pas d'enfant et élève Pip « à la main », à la force du poignet mais aussi à la baguette. Miss Havisham, mère de substitution défaillante, véritable incarnation de la sorcière, engendre un être sans cœur et insensible. L'échec du rôle de la mère dans les romans de Dickens va à l'encontre de l'idéologie victorienne de la glorification du foyer et de l'idolâtrie de la mère mais se rallie au roman gothique où

¹ Jaëck, N. *Charles Dickens, L'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance*. Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 48.

la mère est également souvent absente. Au travers du trope de la mère c'est le foyer – et de manière métaphorique la société victorienne, qui est en danger.

Dans la fiction de Dickens, la verdure, la nourriture et la boisson, puis le feu renvoient au réconfort du foyer :

The hearth for Dickens becomes associated with three things: greenery (vitality, renewal, persistence), food and drink (nourishment, fulfilment of physical and spiritual needs, communion with others), and fire (warmth, love, the family circle, healing, energy, dancing, and spiritual values) – all of them benign aspects of Nature¹.

Lorsque le foyer vacille, ces trois emblèmes sont abîmés et deviennent les signes naturels du dysfonctionnement symbolique. La crainte d'être sans foyer s'impose sans cesse à l'esprit de certains personnages, une crainte emblématique de la menace qui pèse sur l'identité anglaise. Dans *The Old Curiosity Shop*, lors des errances de Little Nell et de son grand-père, la nourriture réchauffe le cœur des deux voyageurs, car cela les renvoie à l'idée du foyer qu'ils ont perdu. Dans *Bleak House*, Esther prend beaucoup de soin à concevoir le foyer qu'elle n'a jamais eu ayant grandi dans un orphelinat après la mort de sa tante, tandis que Jo, le balayeur des rues, ne trouve jamais le sien, et n'a jamais accès à un espace privé ou intime. Florence, l'enfant délaissée de la maison Dombey, ne peut se réchauffer auprès d'unâtre sans feu. Le foyer de l'âtre, central à l'esprit de la famille, est souvent désespérément vide ou insuffisant, et matérialise alors le mal-être victorien. Lorsqu'Oliver est vendu à Sowerberry et arrive chez l'entrepreneur des pompes funèbres, l'âtre est vide, et l'absence de feu est instantanément associée à la mort. Lorsqu'il brûle, comme dans *Bleak House*, il ne parvient pas à chasser le froid d'une demeure anglaise appartenant définitivement à un autre temps et qui n'aura plus jamais chaud :

The blazing fires of faggot and coal – Dedlock timber and antediluvian forest – that blaze upon the broad wide hearths, and wink in the twilight on the frowning woods, sullen to see how trees are sacrificed, do not exclude the

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 152.

enemy. The hot-water pipes that trail themselves all over the house, the cushioned doors and windows, and the screens and curtains, fail to supply the fire's deficiencies, and to satisfy Sir Leicester's need. (*BH*, p. 410)

Les conduites d'eau chaude qui traversent toute la maison, alimentées par les troncs d'arbres de la forêt des Dedlock, ne parviennent pas à maintenir la maison calfeutrée à l'abri des éléments naturels extérieurs qui déferlent telle une punition divine. Le feu, qui devrait être domestiqué à l'intérieur de la demeure, ne dispense aucune chaleur : il se refuse à la maison, « frowning », « sullen », il évoque même un temps anachronique où il n'existait pas, une époque antédiluvienne, les fagots de la sorcellerie médiévale, mais aussi une sorte de pénétration de l'extérieur à l'intérieur, de la nature sauvage à l'intérieur du foyer domestique – tout un imaginaire gothique dangereux qui prend place dans cette demeure. *Bleak house*, dont le titre n'est pas sans évoquer *The Castle of Otranto* ou *The Mysterys of Udolpho*, prend place dans cette série de demeures gothiques.

Cela n'empêchera pas l'ennemi, la modernité, de pénétrer à l'intérieur de la maison et de poursuivre son œuvre de destruction. Ce qui pourrait apparaître comme un sentiment de nostalgie pour un passé révolu en harmonie avec la nature révèle un déséquilibre profond causé par la violence des changements démographiques et sociaux de l'époque. L'insécurité et l'inquiétude ressenties face à cette nouvelle société qui se dessine plongent les personnages dans la pénombre et fragilisent la cohésion familiale et sociétale. L'édification de cette nouvelle demeure – l'Angleterre victorienne – déconstruit ce qui était acquis jusque-là. Les menaces ne sont plus exclusivement extérieures mais pénètrent l'intérieur des foyers. La péniche des Pegotty – havre de la famille – est souillée par l'intrusion du très urbain Steerforth. Le péril s'introduit dans les maisons sans y être invité et menace de se propager. Peu de temps après son installation à *Bleak House*, Esther est troublée par l'intrusion de Mr Neckett, l'officier de police judiciaire qui vient réclamer à Mr Skimpole le paiement de sa dette. Esther et Richard ont alors l'impression d'endosser la menace d'arrestation qui vise Mr Skimpole. Le danger atteint son paroxysme lorsqu'il est synonyme de mort. Tulkinghorn est assassiné chez lui dans *Bleak House*, tandis que Pip reçoit l'avertissement de ne pas retourner dans ses

appartements dans *Great Expectations*. La construction de l'Angleterre de la Révolution Industrielle paraît être un brasier aux forces contraires. La consolidation de l'unité familiale sert de protection – cependant perméable et fragile, du fait notamment de la stéréotypée défaillance maternelle – contre les assauts extérieurs et représente une vertu de la nouvelle identité anglaise. Elle s'oppose au démantèlement des familles des plus pauvres qui sont divisées dans les « workhouses ». L'organisation de ces « maisons de travail », ou hospices, prévoit des quartiers séparés pour les femmes, pour les hommes et pour les enfants. Les pensionnaires sont punis s'ils tentent de communiquer.

Fascination ou préoccupation du texte dickensien à l'égard de la violence – sans doute les deux sentiments se complètent-ils. Les narrateurs de Dickens dénoncent l'injustice sociale qui gouverne la rue et mène au crime. Ils déplorent l'hypocrisie des organisations caritatives et ironisent sur le système éducatif. Ils révèlent les dures conditions de vie dans les « workhouses », l'injustice et l'incompétence de ces organisations où la cruauté règne sans partage sur des hommes, des femmes et des enfants déjà abîmés par la violence de la rue. Ils se gaussent de l'incompétence des autorités de l'époque mais la pleurent également. Conjointement à cette conscience sociale qu'il exprime dans ses romans, Charles Dickens est avant tout un homme de son temps – un autodidacte qui croit à l'élévation individuelle quelles que soient les origines sociales. À ce titre, il s'informe, apprend de ses expériences et fait évoluer son écriture. Une autre sollicitation se présente, qui va permettre la mutation de son écriture, la naissance du Policier, l'attrait pour une société en plein développement, qui propose d'autres stimulations. En décembre 1811, un marchand de vingt-quatre ans, Timothy Marr, son épouse, leur bébé et un apprenti de quatorze ans, sont retrouvés sauvagement assassinés dans leur magasin situé dans le quartier est de Londres sur « Ratcliff Highway ». L'affaire devient « the Murder of the Marrs ». Elle est largement relayée dans les journaux du pays et déclenche une grande inquiétude parmi la population. En 1812, l'année de naissance de Dickens, la Chambre des Communes

du Royaume-Uni nomme pour la première fois un comité chargé d'enquêter à la fois sur l'efficacité de la police et sur la situation générale du crime dans le pays.

Chapitre 3

Une double naissance

« Before gas lighting, streets had only the occasional oil lamp in a window to guide passers-by [...]. « One gas light is as good as two policemen » was a common maxim¹. »

Au début du dix-neuvième siècle, avant la création de la Police Métropolitaine, Londres a mauvaise réputation. La fréquence et l'augmentation des délits font paraître le problème insoluble :

Street robberies have multiplied in the metropolis to a dangerous extent, and are perpetrated in the most daring manner. Gentlemen have frequently their watches plucked out of the fob, or their pocket-book or purse snatched or cut away, in the most crowded thoroughfares [...] Robberies in the street are more frequent in the day-time, and in the most busy thoroughfares².

Dès la deuxième moitié du dix-huitième siècle, sous la magistrature de Henry Fielding à la Cour de Justice de Bow Street, l'éclairage des rues est grandement étendu : « The City authorities took over the lighting of streets within their

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p.2.

² Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 138.

jurisdiction in 1736, providing 5,000 lamps where there had previously been 1,000 and soon increased the number to 15,000¹. » En 1792, Henry Fielding est à l'origine d'une nouvelle force de police composée d'officiers rémunérés et professionnels, « The Bow Street Runners » :

One of Henry Fielding's achievements was the establishment of a small group of detectives, 'Mr Fielding's People', who eventually became the Bow Street Runners; and when the seven police offices were established in 1792 each of them had a group of detective police officers of its own. There was also, from about 1782, a Foot Patrol of 68 men attached to the Bow Street Office and patrolling the streets at night².

Cependant, les effets dissuasifs de ces mesures ne sont que de courte durée. Selon Tobias, au contraire, cela a contribué à l'augmentation du crime dans la capitale. Les éclairages et les patrouilles incitent les criminels à rechercher les coins sombres et surpeuplés de la ville. Pendant la première partie du dix-neuvième siècle, le gouvernement se rend alors compte que pour combattre le crime il doit conquérir une opinion publique et une presse récalcitrantes. L'écriture de Dickens suit l'évolution de cette période. C'est la résolution d'affaires célèbres qui va permettre à la future force de police de s'imposer et de changer l'image d'une police qui doit désormais faire face à de nouveaux crimes. La modernité se saisit de la criminalité et des cas d'empoisonnement apparaissent et délogent le crime qui ne se trouve plus dans un ailleurs inaccessible mais investit l'intimité des Victoriens. On se rend compte alors que le criminel ne correspond plus à l'image que les Victoriens se font du criminel. Partagée entre la fascination et la peur, l'opinion publique développe une soif insatiable pour les histoires de crime. La presse perçoit la manne financière que cela représente et une nouvelle presse écrite voit le jour, basée sur la narration de faits divers, et posant les bases d'un nouveau genre dans la fiction – la fiction policière.

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 39.

² *Ibid.*

Naissance de la police d'investigation

« The advantages of precept are everywhere admitted and extolled; but still more effectual are the lessons, which are taught through the influence of example, whose results are but too frequently fatal. The representation of guilt with its painful and degrading consequences, has been universally considered to be the best means of warning youth against the danger of temptation; – the benefits to be expected from example are too plainly exhibited by the infliction of punishment to need repetition; and the more generally the effects of crime are shown, and the more the horrors which precede detection and the deplorable fate of the guilty are made known, the greater is the probability that the atrocity of vice may be abated and the security of the public promoted¹. »

Sur la première de couverture du *Newgate Calendar* est inscrit, « The Chronicles of Crime », annonçant ainsi le contenu de ces chroniques. Les récits des carrières criminelles d'hommes et de femmes sont consignés dans le *Newgate Calendar* et représentent les seuls témoignages de la vie des grands criminels du passé de l'Angleterre² : « Notorious characters who have outraged the laws of Great Britain from the earliest period to 1841³. » Cependant, les récits ne sont pas véritablement des documents factuels ; ce sont aussi des narrations subjectives, des histoires que l'on raconte – posant ainsi les prémices d'une fiction policière qui saura s'en inspirer. Dès la fin du dix-huitième siècle, le *Newgate Calendar* fait partie de ces livres de référence que l'on trouve dans tous les foyers anglais au côté de la Bible et les enfants sont encouragés à le lire. Ces portraits criminels ont un objectif dissuasif et préventif, annoncé dans la préface aux *Chroniques* de Camden Pelham. En exposant les peines subies de manière détaillée, on mise sur la peur de la sanction pour encourager les jeunes à rester dans le droit chemin. Mais la prévention n'a pas les effets escomptés. Les péripéties de criminels comme Jack Sheppard ou Jonathan Wild traversent tout le dix-neuvième siècle. Le frisson de la

¹ Pelham, C. *The Chronicles of Crime or the New Newgate calendar, being a series of memoirs and anecdotes of notorious characters who have outraged the laws of Great Britain from the earliest period to 1841*. V. 1/2, London: University of Pittsburgh Library System, 1887, « Preface ».

² Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 32.

³ Pelham, C. *The Chronicles of Crime or the New Newgate calendar, being a series of memoirs and anecdotes of notorious characters who have outraged the laws of Great Britain from the earliest period to 1841*. V. 1/2, London: University of Pittsburgh Library System, 1887, p. 9.

peur enhardit les jeunes Anglais qui entretiennent ainsi la mémoire de tels hommes en racontant leurs évasions et leurs aventures extraordinaires dans les pensionnats ou les prisons. Le monde criminel fait partie intégrante de ce monde fictionnel qui emporte l'imagination de la jeunesse anglaise, et détrône un peu l'aventurier au premier rang des figures héroïques. Tobias déplore le rôle joué par de telles histoires, qui suscitent des vocations criminelles¹. En 1840, un dramaturge du Pavillon Theatre associe le *Newgate Calendar* aux histoires effrayantes sans dissocier la réalité de la fiction, et témoigne du rôle de référence pour la fiction que le *Newgate Calendar* va jouer :

In 1840, a writer on theatre noted that at the Pavilion Theatre in Stepney, 'the Newgate calendar (a multi-volume true-crime compendium) and tales of terror stand in the same place as Homer did to the ancient dramatists'².

Si beaucoup de jeunes Anglais ignorent jusqu'au nom de la reine d'Angleterre³, presque tous connaissent le moindre détail de la vie et des exploits de ces héros criminels devenus légendaires. Il y a là un public que les théâtres illégaux sauront exploiter, et la mise en scène du crime par la fiction contribue à forger un imaginaire collectif fait de crainte et d'admiration mêlées.

Jusqu'en 1842, le gouvernement insiste malgré tout sur la prévention. Il espère ainsi encourager l'opinion publique à considérer les forces de l'ordre comme des protecteurs et non comme des agents de coercition, voire comme des tâcherons incapables de rivaliser avec le panache des criminels qui font la une des journaux et des théâtres. On craint d'autre part que la nouvelle police ne vienne redoubler l'autorité d'une armée nationale très présente dans le pays et qu'elle réduise les libertés individuelles. Il est donc nécessaire de tranquilliser les Victoriens, de donner confiance en cette force naissante, et c'est par le vêtement que l'entreprise de conquête va passer. C'est ainsi qu'en septembre 1829, les premiers officiers de la « Metropolitan Police » de Robert Peel foulent les rues de Londres vêtus de bleu.

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 31.

² Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 31.

³ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 88.

La couleur n'est pas choisie au hasard. Elle a pour but de rassurer la population. Contrairement aux soldats vêtus de rouge, la nouvelle force de police est civile et non militaire – ce qui, au lendemain du massacre de Peterloo, paraît nécessaire. D'ailleurs, elle n'est pas armée :

Peel's instructions for the new police stressed that constables 'will be civil and obliging to all people', while being 'particularly cautious not to interfere idly or unnecessarily in order to make a display of his authority'¹.

Jusqu'en 1829, les guetteurs de nuit, « the Watchmen », sont issus de la population et officient selon une rotation entre voisins pendant un an tout en gardant leur emploi la journée. Ils patrouillent de 21h ou 22h jusqu'au lever du soleil. Les « Bobbies » ou « Peelers » héritent des fonctions des anciens patrouilleurs. Ils sont chargés de l'éclairage public, de crier l'heure dans les rues, de surveiller les feux et d'assurer divers services auprès de la population. Si les classes moyennes sont conquises par ces nouvelles unités, les classes ouvrières restent sceptiques – à juste titre précise Judith Flanders : « The early recruits were not exactly the *crème de la crème*, and of the initial intake of 2,800 men, 2,238 were swiftly dismissed, 1,790 for drunkenness². » Les nouveaux officiers sont l'objet de moquerie et sont surnommés « blue drones », « blue idlers » ou encore « blue locusts³ ». Ils sont accusés d'être des parasites qui vivent aux dépens des classes ouvrières. Le ministère de Peel tente pourtant de mettre fin à un certain nombre de pratiques décriées par la population, notamment celle des défraiements des dépenses engagées par les avocats généraux et les témoins. En vigueur jusqu'en 1818, ce système est unanimement critiqué car il produit l'effet inverse de celui recherché – c'est-à-dire la diminution de la criminalité. Les officiers sont suspectés d'attendre que le criminel commette son forfait pour l'appréhender et être sûrs de percevoir la récompense : « Until they weighed forty pounds⁴ ». Tobias explique que cela a

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 77.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 224.

contribué à discréditer les officiers de police qui ne sont alors préoccupés que par ce que l'on appelle « their blood-money¹ ». Pour garantir la condamnation, ils vont jusqu'à fabriquer des preuves. On pense alors à Jagers, dans *Great Expectations*. L'extrait, un peu long, évoque les pratiques d'alors :

'Here's Mike,' said the clerk, getting down from his stool, and approaching Mr Jagers confidentially.

'Oh!' said Mr Jagers, turning to the man, who was pulling a lock of hair in the middle of his forehead, like the Bull in Cock Robin pulling at the bell-rope; 'your man comes on this afternoon. Well?'

'Well, Mas'r Jagers,' returned Mike, in the voice of a sufferer from a constitutional cold; 'arter a deal o' trouble, I've found one, sir, as might do.'

'What is he prepared to swear?'

'Well, Mas'r Jagers,' said Mike, wiping his nose on his fur cap this time; 'in a general way, anythink.'

Mr. Jagers suddenly became most irate. 'Now, I warned you before,' said he, throwing his forefinger at the terrified client, 'that if you ever presumed to talk in that way here, I'd make an example of you. You infernal scoundrel, how dare you tell ME that?'

The client looked scared, but bewildered too, as if he were unconscious what he had done.

'Spooney!' said the clerk, in a low voice, giving him a stir with his elbow.

'Soft Head! Need you say it face to face?'

'Now, I ask you, you blundering booby,' said my guardian, very sternly, 'once more and for the last time, what the man you have brought here is prepared to swear?'

Mike looked hard at my guardian, as if he were trying to learn a lesson from his face, and slowly replied, 'Ayther to character, or to having been in his company and never left him all the night in question.'

'Now, be careful. In what station of life is this man?'

Mike looked at his cap, and looked at the floor, and looked at the ceiling, and looked at the clerk, and even looked at me, before beginning to reply in a nervous manner, 'We've dressed him up like—' when my guardian blustered out, —

'What? You WILL, will you?'

('Spooney!' added the clerk again, with another stir.)

'He is dressed like a 'spectable pieman. A sort of a pastry-cook.'

'Is he here?' asked my guardian.

'I left him,' said Mike, 'a setting on some doorsteps round the corner.'

'Take him past that window, and let me see him.'

¹Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 224.

The window indicated was the office window. We all three went to it, behind the wire blind, and presently saw the client go by in an accidental manner with a murderous-looking tall individual, in a short suit of white linen and a paper cap. This guileless confectioner was not by any means sober, and had a black eye in the green stage of recovery, which was painted over.

'Tell him to take his witness away directly,' said my guardian to the clerk, in extreme disgust, 'and ask him what he means by bringing such a fellow as that.' (*GE*, pp. 155-6)

L'échange entre Jaggery et Mike, qui vient lui présenter le témoin qu'il lui fournit, met en exergue à la fois l'hypocrisie et la corruption du système. Le lecteur connaît le personnage de Jaggery, l'homme de loi. Toujours soucieux de ne jamais prononcer ni entendre des paroles qui pourraient le compromettre, Jaggery est furieux lorsque Mike lui dit que son témoin est prêt à jurer n'importe quoi, ou bien qu'on lui a donné l'air de l'emploi souhaité, en le travestissant. Comme lors de la sélection d'acteurs pour un spectacle, ledit témoin se produit derrière le rideau de la scène judiciaire. La théâtralité est à son apogée lorsque Jaggery congédie d'un revers de la main l'homme qui postule pour le rôle de pâtissier et dont le narrateur ironise sur l'apparence. L'état d'ivresse et l'air meurtrier de l'homme, l'œil poché et grimé de cet « authentique pâtissier », trahissent le milieu qui sert de vivier à l'institution juridique. Les criminels y voient à la fois une manière pratique de gagner un peu d'argent et d'éliminer d'éventuels concurrents. Ce genre de procédés conduit les juges à se défier des preuves avancées par les hommes de loi. Selon Tobias, les officiers de police eux-mêmes reconnaissent avoir recours à ces pratiques : « They would 'give them a little one in', the phrase ran¹. » Dans les années 1820, par le « Criminal Law Act », Robert Peel supprime les « Parliamentary Rewards » et instaure un système de défraiement unique et identique à tous types de délits. Malgré cela, l'opinion publique continue de le désapprouver jusqu'au milieu des années 1840 et la police représente une source quasi inépuisable d'anecdotes et un prétexte à la satire. La fiction s'empare de cette aubaine : tout un monde fictif du faux-semblant, du déguisement et du faux témoignage, du travestissement de la réalité, se donne en pâture à la fiction, et

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 224.

devient un décor privilégié pour une nouvelle aventure urbaine, où réalité et fiction s'entrecroisent.

Au début du dix-neuvième siècle, la question de la peine de mort est également discutée, et pas plus que la police, elle ne convient universellement de son bien-fondé. Sa force de dissuasion sur les crimes et délits est contestée par les Anglais. En effet, Tobias explique que pour beaucoup de criminels, la peine de mort est considérée comme faisant partie des risques de la profession pareillement au soldat qui accepte de mourir sur le champ de bataille – elle relèverait donc d'une forme d'héroïsme, d'une sorte d'horizon tragique mais glorieux pouvant couronner une carrière. De plus, les effets préventifs de la peine ne durent que le temps du souvenir de la pendaison dans les mémoires. À cela s'ajoute l'opposition du corps judiciaire qui considère cette mesure comme injuste. Ainsi, s'arrange-t-il pour que les accusés ne soient pas éligibles à la peine de mort : « It did deter prosecutor, magistrate, jury and judge, who were tempted to strain the law to avoid the risk of what was felt to be an unjust penalty¹. » Quels que soient les avis divergents sur les effets préventifs de la peine de mort, l'opinion publique devient favorable à la restriction de l'application de la peine aux meurtres. Dès 1808, le processus d'abrogation débute et progresse jusqu'à diviser les exécutions par quatre en 1861, ce qui contribua grandement à la diminution de la criminalité :

It can therefore be concluded that the removal of capital punishment from a wide range of offences, carried out principally between 1808 and 1837 but completed only in 1861, constituted a marked improvement in the law and tended to reduce the amount of crime².

Walter Phillips note l'évolution à contre-courant de Dickens par rapport à la peine de mort. Si dans les années 1840, il préconise son abolition, en 1859 il y est farouchement opposé : « He was threatening to hang any Home Secretary who stepped in between one particular 'black scoundrel' and the gallows³. » Walter

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 200.

² *Ibid.*, p. 202.

³ Phillips, W. C. *Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists: A Study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York: Columbia University Press, 1919, p. 94.

Phillips attribue son changement de position au fait qu'au fil du temps Dickens perd la commisération et la mansuétude qu'il éprouve pour les criminels à la moralité contestable. Est-ce d'ailleurs par conviction ou par souci de l'effet dramatique produit sur les lecteurs que Dickens fait exécuter son personnage Fagin par pendaison à une période où celle-ci n'est plus en vigueur ? La fiction en tous cas se présente ici comme une alternative au réel, comme une contre-proposition polémique.

D'une manière générale, la mise en place de la « Metropolitan Police » représente une étape décisive vers l'instauration d'une police nationale encore hésitante. Par manque de moyens financiers, le système décentralisé de la Police a des difficultés à se généraliser à tout le pays, limitant souvent son application aux grandes villes industrielles. Elle a cependant ses succès. Beaucoup de petits criminels préfèrent prendre un travail plutôt qu'être pourchassés par la police nuit et jour : « Many thieves were 'so sick through the Police hunting them about day and night' that they 'would go to work for 15 shillings a week'¹. » Jusqu'en 1842, la prévention du crime, ancrée dans le présent, est la préoccupation principale de la police. On ne se soucie guère alors de remonter aux origines du crime, ou de ce qui pourrait subvenir si la prévention échouait : « The police were paid to prevent violent crime. What happened afterwards, if prevention failed²? » Le manque de communication et de coordination entre les différentes unités du pays ne permet pas de retrouver les marchandises volées ni de rechercher les malfaiteurs. Dans les années 1830, un des deux commissaires de Robert Peel, Richard Mayne, tente de pallier cette carence en instituant un système qui permet la circulation de l'information au sein de la ville : ce sont les « route-papers³ ». Chaque commissariat communique le compte-rendu des crimes et délits non résolus des dernières vingt-quatre heures à toutes les autres divisions de la ville. Ainsi, l'information sur les personnes recherchées circule partout dans Londres et parvient jusqu'aux

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 236.

² Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 142.

patrouilleurs. Malgré l'opposition du deuxième commissaire de Peel, Charles Rowan, qui reste convaincu que son travail consiste à attendre que les criminels soient appréhendés, Richard Mayne imagine secrètement la création d'un nouveau service en 1840. Il a pour vocation de retrouver les traces des objets volés et des malfaiteurs, d'enquêter sur le passé pour prévenir le futur :

Unofficially, however, Mayne had been developing a proto-detective department. In 1840 he had signed an order allocating 'an active, intelligent man in each division' to trace stolen goods, nominally collecting information on past crimes in order to prevent the commission of future ones. Mayne also had another two men under his own supervision. All these men were, quietly, detectives¹.

C'est alors que Daniel Good, un criminel, donne l'opportunité à Mayne de révéler ouvertement son organisation secrète. L'évasion de Daniel Good rend les faiblesses des « routes papers » manifestes – notamment le délai de carence de vingt-quatre heures qui laisse le temps à Good de s'effacer dans le paysage anglais. En avril 1842, lorsque les informations gagnent enfin les différentes divisions, chaque unité ne possède qu'un élément du puzzle qui demeure impossible à reconstituer par manque de communication entre les différents services. Mayne confie l'enquête à ses deux détectives et à l'inspecteur Pearce, qui allait devenir le premier inspecteur de Scotland Yard deux mois plus tard, en juin 1842. La découverte du corps de la femme assassinée, Mrs Jones, ainsi que de ses effets personnels mettent les enquêteurs sur la bonne voie et permettent l'arrestation de Daniel Good, ce qui permet à la police naissante de célébrer son succès et de convaincre plus avant de son utilité. Par la suite, l'assassinat d'un policier dans le quartier nord de Londres et deux nouvelles tentatives d'homicide sur la personne de la reine Victoria finissent par convaincre le gouvernement de la nécessité de mettre en place un service d'investigation². Le 14 juin 1842, « The Detective Department » est officiellement créé à Scotland Yard :

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 145.

² *Ibid.*, p. 147.

Scotland Yard, just off Whitehall Place, was the address of the headquarters of the Metropolitan Police; after 1842 it also became a shorthand reference to the Detective Department, renamed the Criminal Investigation Department, or CID, in 1878¹.

Malgré le succès de l'unité de Mayne pour retrouver Good, l'opinion publique et les journaux jugent les procédés des enquêteurs déloyaux car ils sont conçus pour tromper l'ennemi : « By using plainclothes decoys, 'the two kings of Scotland-yard (Mayne and Rowan) have transgressed the law and violated the constitution'². » Les tenues civiles utilisées pour les filatures et les infiltrations les font glisser, pense-t-on alors, dans l'illégalité : « They also made the police themselves parties to the commission of crime³. »

Deux meurtres en 1848 et 1849 contribuent à changer la perception de l'opinion publique. James Rush et sa complice Mrs Sandford sont arrêtés le lendemain matin de leur double meurtre, ceux d'Isaac Jermy et de son fils. Rush, au passé déjà trouble, doit une somme d'argent importante à cette famille prospère du Norfolk. L'affaire fait grand bruit car le procès ne dure qu'une semaine et les victimes sont des citoyens modèles – « civic-minded middle-class citizens⁴ ». Le deuxième meurtre, celui d'O'Connor par les époux Manning, permet à Mayne d'afficher l'efficacité de sa police. Le système mis en place fonctionne parfaitement. La presse tient ses lecteurs informés de l'évolution de la traque à chaque instant. L'opinion publique et la presse sont enfin conquises et se sentent parties prenantes des efforts de la police.

Dickens lui-même ne tarit pas d'éloges sur ce nouveau service d'investigation. Dans les années 1850, il écrit plusieurs articles pour *Household Words* (« On an Amateur Beat », « A Detective Police Party », « On Duty with Inspector Field ») où il relate sa propre expérience en tant qu'observateur lors de patrouilles de nuit. Dans « The Detective Police », le narrateur compare l'ancienne

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 147.

² *Ibid.*, p. 148.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 149.

et la nouvelle police. L'ancienne « Bow Street Police » n'est pour lui qu'une vaste escroquerie qui ne perd jamais une occasion d'être raillée par la population ou par des magistrats incompetents soucieux de cacher leurs propres imperities. Quant au fonctionnement de la « Metropolitan Police », essentiellement preventive, il est trop approximatif et incertain. En revanche :

The Detective Force organised since the establishment of the existing Police, is so well chosen and trained, proceeds so systematically and quietly, does its business in such a workmanlike manner, and is always so calmly and steadily engaged in the service of the public, that the public really do not know enough of it, to know a tithe of its usefulness. (*DPP*, p. 5)

Après deux rencontres, la première à Scotland Yard et la deuxième aux bureaux de *The Household Words*, Dickens est autorisé à suivre deux inspecteurs, l'inspecteur Stalker et l'inspecteur Wield – que Dickens rebaptisera l'inspecteur Field et auquel il empruntera un attribut de choix, « a corpulent fore-finger » (*DPP*, p. 7), pour l'octroyer à son premier inspecteur de fiction, l'inspecteur Bucket, et dynamiser ainsi son texte d'une nouvelle inspiration.

Le corps de la femme assassinée par Daniel Good joua malgré lui un rôle sur la scène du divertissement anglais. Laissée *in situ*, sur le lieu du crime supposé pour les besoins de l'enquête, la dépouille de Mrs Jones ne tarde pas à devenir un macabre spectacle attirant des curieux de tout le pays. Tandis que le sujet est sur toutes les lèvres, la presse se délecte des détails du crime, accusant le suspect de tous les maux réels ou fictifs, et le condamnant bien avant le procès :

The Times continued its now traditional path of convicting the accused long before the trial. Good's career, it asserted, had been one 'continued course of crime'. He had stolen 'coats, cloaks, muffs, boas, &c.', he had once killed a horse, and had been 'discharge from the service of a gentleman connected with the Deaf and Dumb Asylum for a felonious act'¹.

L'impression, alimentée par la presse et les théâtres, est celle d'un vent de panique qui saisit la population anglaise autour de morts non élucidées ou suspectes.

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 144.

Jusqu'en 1842, date de la création du département d'investigation de Scotland Yard, « The Detective Department », à l'instigation du commissaire de police Richard Mayne, la police se veut préventive. *The Newgate Calendar*, la peine de mort, « The London Metropolitan Police » créée en 1829 par Robert Peel, participent de cette volonté de prévention. Mais les effets ne sont pas ceux escomptés. *The Newgate Calendar* favorise la production de héros criminels par ses récits romancés des délits et des crimes. La peine de mort, considérée par les hors-la-loi comme faisant partie des risques de leur profession, est progressivement restreinte aux auteurs de meurtres. L'opinion publique et la presse désapprouvent l'hypocrisie, la corruption et les dysfonctionnements de « The London Metropolitan Police ». Ce sont des affaires criminelles devenues célèbres qui vont permettre de mettre en exergue les failles de la police de Peel, d'afficher l'efficacité du nouveau département d'investigation et de conquérir l'opinion publique et la presse. Désormais, sans délaisser la prévention, la police s'intéresse aux origines des délits et des crimes – une tâche confiée aux nouveaux inspecteurs de « The Detective Department ».

Le crime est partout

« Murder reinforces a sense of safety, even of pleasure, to know that murder is possible, just not here. At the start of the nineteenth century, it was easy to think of murder that way. Capital convictions in the London area, including all the outlying villages, were running at a rate of one a year¹. »

Les Victoriens se voient dotés de ce sentiment qui antérieurement était affecté aux amateurs du genre Gothique – savoir que le danger est ailleurs rassure et procure même un certain plaisir. Cependant, les crimes ne sont plus circonscrits aux lieux clos des « Rookeries » mais investissent la sphère du quotidien voire de l'intimité. Les morts non naturelles gagnent toutes les strates de la société et provoquent un vent de panique. Les journaux nationaux, les « broadsides » et les théâtres participent de cette impression générale que le crime est partout.

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 1.

Cette prégnance de la mort s'empare également de la fiction de Dickens – le meurtre de Nancy, la pendaison accidentelle de Sikes, l'exécution de Fagin, et jusqu'au chien de Sikes qui vient s'écraser sur une pierre dans *Oliver Twist* ; la mort suspecte d'Anthony Chuzzlewit, le meurtre de Montague par Jonas et la tentative de meurtre sur sa jeune épouse, Mercy, dans *Martin Chuzzlewit*. Dans *A Tale of Two Cities*, Sydney Carton est guillotiné et Madame Defarge se tue accidentellement lors de sa lutte avec Miss Pross. James Steerforth et Ham Peggoty se noient accidentellement dans *David Copperfield*. Dans *Hard Times*, Stephen Blackpool tombe dans le puits d'une mine désaffectée et se tue. Dans *Bleak House*, le meurtre de Tulkinghorn mais aussi Nemo et Lady Dedlock qui meurent d'épuisement ou de honte, la combustion spontanée de Krook, les morts de Jo et de Richard Carstone. La mort de Little Nell dans *The Old Curiosity Shop*. Carker est tué par un train dans *Dombey and Son*. John Harmon est mort pour les autres personnages de *Our Mutual Friend* et se présente sous le nom de John Rokesmith. Gaffer Hexam est retrouvé noyé dans la Tamise et Bradley Headstone tente de tuer Eugene Wrayburn. Dans *Great Expectations*, deux tentatives de meurtre sur les personnages de Mrs Joe Gargery et de Pip, et un noyé, Compeyson. La liste n'est pas exhaustive, mais elle rend compte de l'ampleur du phénomène.

En ce début de siècle, c'est un genre de crimes bien particulier qui préoccupe la population et qui pourtant ne représente qu'un faible pourcentage des cas de morts suspectes : « 0.003 per cent of cases of suspicious deaths¹ ». L'empoisonnement intentionnel effraye car il s'agit essentiellement d'un crime domestique, qui plus est essentiellement commis par les femmes, qui inversent ainsi leur rôle nourricier en une capacité à faire ingérer la mort, ou par les domestiques, qui inversent la logique de classes et menacent leurs maîtres plutôt que de les servir. L'empoisonnement s'invite dans la sphère privée de manière insidieuse et sans éveiller la méfiance.

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 183.

Selon Tobias, presque la moitié de la population au dix-neuvième siècle a moins de vingt ans. Une partie de ces jeunes gens migre vers les villes pour trouver du travail, essentiellement en tant que domestiques :

There is ample testimony, from London in the first decades of the century and later from the country as a whole, that domestic servants were often involved in criminal enterprises against their masters¹.

Si les familles connaissent peu de choses sur les domestiques qu'elles accueillent sous leur toit, en revanche eux savent tout de la vie de leurs employeurs. Ils correspondent surtout à la description du parfait empoisonneur. Pour administrer du poison, il faut être suffisamment intime pour pouvoir donner à manger ou à boire à la future victime. En 1815, Eliza Fenning en supporte les désagréments. Jeune domestique âgée de vingt ans, Eliza est condamnée à mort pour tentative de meurtre par empoisonnement après un procès de seulement dix minutes. Avant 1836, il n'y a aucune différence entre la présomption de culpabilité et la preuve de celle-ci : « The ultimate fate of the criminal is the best proof that (her protestations of innocence have) no foundation in truth' – that is, Mrs Fenning was guilty because she had been found guilty². » L'affaire devient une cause célèbre dont les journaux et les tabloïdes de l'époque, les « Broadsides », se saisissent. Elle continue à faire grand bruit tout au long du dix-neuvième siècle. En 1867, Dickens commente la sentence de la jeune femme, critiquant férocelement le gouvernement d'alors :

The argument that the Government of the day hanged her (and therefore she must have been guilty) is stark imbecility. The Government of the day would have hanged anyone³.

Son ami, Wilkie Collins, s'inspire de l'histoire d'Eliza pour sa nouvelle « The Poisoned Meal », en 1858. D'autres affaires impliquant des domestiques, à la culpabilité moins discutable, divertissent et inquiètent la population anglaise.

¹ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 167.

² Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 190.

³ *Ibid.*

En 1840, un cas est remarquable et secoue l'aristocratie de Londres : il concerne le meurtre d'un homme de soixante-treize ans, Lord William Russell. La culpabilité de son domestique, Benjamin-François Courvoisier, est indéniable. Cependant, le témoignage providentiel de Mme Piolaine le dernier jour du procès vient entériner le verdict en apportant la preuve que Courvoisier aurait déposé à son hôtel une assiette dérobée dans la chambre du vieux Lord, en réalité déposée là par la police elle-même. Dickens regrette le recours à ce procédé illégal qui entache la réputation de la police et qui n'était pas nécessaire pour prouver la culpabilité de Courvoisier : « Dickens was horrified by this slur, which 'stigmatized the men who, in the discharge of their duty, had been actively and vigilantly employed'¹ ». En outre, cela prouve seulement que Courvoisier est un voleur et n'apporte rien concernant l'accusation de meurtre. Cela conduit néanmoins l'accusé directement à la potence. Révolté, Charles Phillips, l'avocat chargé d'assurer la défense de Courvoisier, quitte le procès avant son terme et se reconvertit dans les affaires juridiques. Phillips est immortalisé par Jaggors dans *Great Expectations* : « His reputation was immortalized by Dickens as Dickens's Jaggors in *Great Expectations* : as a character Jaggors is hardly attractive, but in his unswerving commitment to his clients he could be said, ambiguously, to be heroic². » Dans la fiction de Dickens, les cas d'empoisonnement sont également présents. Dans « Hunted Down », il reprend le cas de l'empoisonneur Wainwright dont il sera question plus loin.

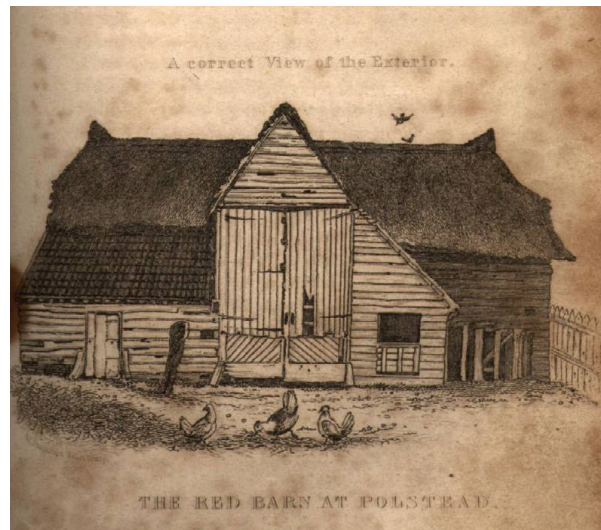
Cet engouement pour le crime, entretenu par la presse, crée un nouveau tourisme auquel toutes les strates de la société s'adonnent – le tourisme du crime : « What might be termed murder-sightseeing was a popular pastime, and many went 'from curiosity to examine the premises', where they entered 'and saw the dead bodies'³. » Aujourd'hui, si vous vous rendez à Londres, vous avez la possibilité de

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 203.

² *Ibid.*

³ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, pp. 3-4.

découvrir le Londres de Dickens, les lieux qui l'ont inspiré pour écrire « A Christmas Carol » ou ceux qui ont influencé sa vie et son travail. Dickens était sans doute loin d'imaginer qu'il ferait un jour l'objet d'un circuit touristique tout comme Courvoisier, Thurtell et Hunt, Corder et d'autres criminels. Dickens lui-même visite l'auberge rouge, « Potash Farm », où le corps de Maria Marten est découvert.



Source Internet

Comme toute visite touristique, celle-ci se termine par la boutique de souvenirs. Pour ceux qui ne peuvent pas se déplacer sur les scènes de crime, le commerce de produits dérivés permet de collectionner les figurines des criminels et des victimes rendus célèbres malgré eux. Lors de l'affaire Palmer, dans les années 1850, J. Flanders explique que des trains sont mis à la disposition des touristes pour leur permettre de se rendre sur les scènes de crime. Il y a même un atelier de photographies à l'arrière de « Potash Farm » :

The *Daily News* reported special trains from the Potteries to Rugeley 'for the express purpose of enabling persons to visit the scenes of the murder!' A photographer rented Palmer's house, and advertised his studio 'at the rear of the PREMISES LATELY OCCUPIED BY W. PALMER'¹.

Le lendemain de l'exécution de Palmer, l'atelier de cire de Madame Tussaud est également sur place pour la confection de masques mortuaires à l'effigie du

¹ *Ibid.*, p. 271.

condamné exécuté. Cependant, ce genre de procédés n'est pas considéré comme du voyeurisme ou de la curiosité malsaine : « No one saw this type of voyeurism as anything to be ashamed of¹. » Dickens utilise ce procédé dans *Bleak House* où le corps de Nemo est laissé sur place le temps de l'enquête. Différents personnages vont et viennent dans la chambre de l'homme décédé, ce qui permet à Krook de dérober l'échange épistolaire entre Lady Dedlock et Captain Hawdon – Dickens utilise donc un élément réel et typique du traitement des dépouilles des meurtriers comme ferment de fiction, pour générer une histoire susceptible de rejouer des enjeux réels, bien identifiés des lecteurs, et qui créent donc un effet de réel, un effet de vraisemblance.

En 1854, William Palmer abandonne la médecine pour se consacrer aux courses de chevaux. Submergé de dettes, il a l'idée de contracter des assurances vies, d'abord sur la personne de son épouse qui meurt dès le paiement de la première prime. Puis, après quelques difficultés à trouver une compagnie d'assurance qui accepte de couvrir son frère alcoolique, Walter meurt deux jours après la signature du contrat d'assurance. Le faux et usage de faux que Palmer fabrique sur la personne de son sommelier qu'il assure pour £25 000 en prétendant qu'il s'agit d'un : « gentleman [...] with a famous cellar of wine² », lui aurait sans doute permis d'obtenir la somme convoitée si entre temps il n'avait pas décidé d'empoisonner son ami. John Cook, un ami joueur et parieur de Palmer, gagne une somme importante aux courses de Shrewsbury grâce à son cheval, Polestar. Les papiers personnels de Cook ainsi que ses gains ont bien sûr disparu après sa mort. Outre le fait que cette affaire marque les débuts de la police scientifique, elle bouleverse l'opinion publique car Palmer est un homme auquel on peut aisément s'identifier. Un an après son exécution, ce qui dérange Dickens c'est le fait que Mr Palmer est un homme très ordinaire, que l'on peut rencontrer n'importe où, sans se douter un seul instant qu'il s'agit d'un criminel :

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011. p. 204.

² *Ibid.*, p. 259.

'Everywhere I see the late Mr Palmer with his betting-book in his hands. Mr Palmer sits next to me at the theatre; Mr Palmer goes before me down the street [...] I look at the back of his bad head repeated in long long lines on the race course, and in the betting stand [...] and I vow to God I can see nothing but cruelty, covetousness, calculation [...] and low wickedness'. The essential here, as with Smethurst, was that Palmer was a villain, and yet he looked no different from anyone else. Dickens wanted a villain in life who looked and sounded like a villain in melodrama or fiction, even as he recognized that 'Cunning [...] secrecy, cold calculation, bad callousness and dire insensibility' were the tools of a murderer – a killer who looked and sounded like Bill Sikes would have a short career¹.

Thomas Smethurst, auquel Dickens fait allusion dans cet extrait, est lui aussi incarcéré pour empoisonnement seulement trois ans après l'affaire Palmer. Smethurst, un autre Monsieur Tout-le-Monde, travaille dans le monde médical et il est marié à une femme prospère beaucoup plus âgée que lui. Il entretient d'abord une relation extraconjugale avec une jeune femme fortunée puis l'épouse en secret. Très vite, la malheureuse Isabella Bankes, la seconde Mrs Smethurst, tombe malade. Il rédige alors le brouillon du testament d'Isabella stipulant qu'elle lui lègue tous ses biens et convoque dans l'urgence le notaire un dimanche pour la signature. Isabella meurt peu de temps après. Ce qui inquiète l'opinion publique et Dickens c'est le fait que les criminels ne ressemblent plus aux criminels tels que les Victoriens pouvaient les imaginer – le phénomène de contagion les rend indiscernables.

L'affaire Wainewright, dans les années 1840, intrigue Dickens car Wainewright est un gentleman, un écrivain et le petit-fils du fondateur du *Monthly Review*, un homme censé être respectable. Si l'opinion publique est convaincue qu'il est l'auteur des meurtres de sa belle-mère, de sa belle-sœur et de son oncle, cela n'est jamais prouvé. En 1837, il est condamné à l'exil en Tasmanie, où il décède en 1847, pour escroquerie, faux et usage de faux. Avant son départ forcé, Dickens lui rend visite à la prison de Newgate un peu par hasard :

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 280.

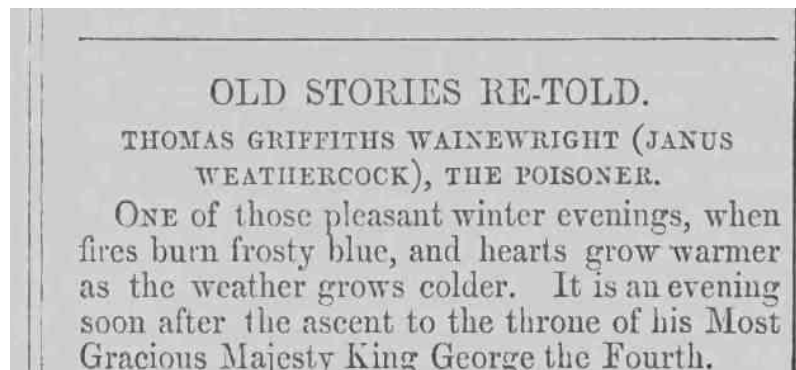
In 1837 he had even briefly seen him in gaol before his transportation. He, John Forster, the illustrator 'Phiz', the barrister and writer Thomas Noon Talfourd and the actor William Macready were visiting Newgate – Dickens was researching a piece – when suddenly Macready stopped and said, 'My God! There's Wainwright;' Talfourd later elaborated this glimpse: 'On some of the convicts coming down into the yard with brooms to perform the compulsory labour of sweeping it, he raised himself up, puffed down his soiled wristbands, and exclaimed [...] 'You see those people; they are convicts like me; - but no one dares offer me the broom'¹!

La respectabilité liée au statut de gentleman de Wainwright lui épargne les tâches subalternes. Dans *Little Dorrit*, Dickens prête les paroles rapportées de Wainwright au gentleman hors-la-loi Blandois, alors en prison : « 'Have I ever done anything here? Ever touched the broom, or spread the mats, or rolled them up or found the draughts, or collected the dominoes, or put my hand to any kind of work?' » (*LD*, p. 8) Cependant le premier portrait fictionnel de Wainwright apparaît antérieurement, en 1844, dans *Martin Chuzzlewit*. Le personnage de Jonas Chuzzlewit dont le prénom rappelle le pseudonyme littéraire de Wainwright, Janus Weathercock, pense avoir réussi le meurtre manqué de son père. Dans le chapitre « A secret service », il contracte une assurance vie sur la personne de sa jeune épouse sans le lui dire auprès de Tigg Montague qui réplique : « 'You see, my dear fellow,' resumed Tigg, 'you are too — what's the matter with your lips? How white they are!' » (*MC*, p. 545) Persuadé que Montague sait pour le meurtre supposé de son père, Jonas finit par tuer Montague. Le thème du « meurtre en assurance » persiste à occuper l'esprit de Dickens car en 1859 sa nouvelle « Hunted Down » reprend l'histoire de Wainwright.

Alors en proie à des difficultés financières, Wainwright hérite de son oncle qui meurt de manière providentielle. Cependant, le legs ne lui permet pas de couvrir ses dettes. Lorsqu'il se marie, sa belle-mère, Mrs Abercromby, et les deux jeunes sœurs de son épouse vivent chez le couple Wainwright. Mrs Abercromby meurt soudainement. Wainwright convainc une des deux jeunes sœurs de contracter une assurance vie auprès de neuf compagnies différentes. Elle meurt peu de temps

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 252.

après. Les compagnies d'assurance refusent de payer. Wainewright intente un procès pour non-paiement mais doit fuir en France pour échapper à l'emprisonnement pour dettes. Il finit par reconnaître les escroqueries mais pas les meurtres. Dickens était ami avec Henry Smith qui travaillait pour l'une des compagnies d'assurance impliquées. En 1848, la rumeur veut que Smith soit amoureux d'Helen Abercromby, la jeune belle-sœur de Wainewright morte prématurément. Celui-ci se rend alors en France non pour défendre les intérêts de sa compagnie d'assurance mais par vengeance. C'est sur cette base que Dickens élabore l'histoire de « Hunted Down » : « Dickens scribbled out a rough idea for a story: 'Devoted to the destruction of a man [...] The secretary in the Wainewright case, who had fallen in love [...] with the murdered girl'¹ ». Le personnage de Slinkton est démasqué par l'employé de la compagnie d'assurance auprès de laquelle il a souscrit une assurance vie sur ses deux nièces. La première est morte. La deuxième décline. Amoureux de la nièce décédée, l'employé n'aura de cesse de pourchasser Slinkton jusqu'à son suicide. L'affaire Wainewright continue de fasciner Dickens et en janvier 1867, il y revient à nouveau dans son magazine *All the Year Round* :



ttu-ir.tdl.org

Ces affaires témoignent d'une double évolution, celle des criminels qui deviennent des Messieurs Tout-le-Monde et celle de l'opinion publique qui ne se contente plus de mystères irrésolus – on veut comprendre et on veut des preuves

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 256.

surtout lorsque le criminel ressemble à un homme très ordinaire et en apparence très respectable.

Cette mutation se retrouve dans la fiction de Dickens, notamment dans *The Mystery of Edwin Drood*. Après la disparition d'Edwin Drood, Mr Datchery échange avec le maire, Mr Sapsea, à qui il demande si des soupçons se portent sur quelqu'un :

'More than suspicions, sir,' returned Mr Sapsea; 'all but certainties.'

'Only think now!' cried Mr Datchery.

'But proof, sir, proof must be built up stone by stone,' said the Mayor. 'As I say, the end crowns the work. It is not enough that justice should be morally certain; she must be immorally certain — legally, that is.' (*MED*, p. 496)

Le coupable est forcément une personne de leur entourage. Il va s'agir de débusquer les preuves et de reconstruire l'histoire de la disparition. La réplique de Sapsea laisse entendre que les preuves se constituent peu à peu – ou qu'elles peuvent se défaire. Le crime se trouve dorénavant dans la sphère privée des protagonistes. Dickens est fasciné par la proximité des criminels qui fait du crime un « ennemi intime ». L'actualité criminelle lui offre une source d'inspiration inépuisable. Dans l'affaire Palmer, le certificat de décès du docteur Bamford stipule une mort naturelle par apoplexie. Le beau-père de la victime, Stevens, demande l'ouverture d'une enquête. C'est la première fois que les Victoriens suivent le déroulement d'une enquête criminelle s'appuyant sur des analyses scientifiques :

The trial revolved almost entirely around scientific evidence. This was the first time that strychnine was suggested as a cause of death in a criminal trial in England, and it was also the first time that the mass-newspaper-reading public had watched the role of medical and scientific experts unfold in a judicial setting. Taylor's belief in strychnine poisoning was, to modern eyes, based on faith rather than reason¹.

Les présomptions de l'analyste scientifique Taylor sont cependant fondées mais les preuves lui manquent car elles ont disparu :

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, pp. 264-5.

A post-mortem was scheduled, and Palmer, in a gesture of bizarre professional courtesy, was permitted to attend. When the viscera were removed, to be sent for analysis to London, Palmer jostled the doctor, and the stomach contents spilled out; later the jar with the organs disappeared; when it was located, the seal covering it had been cut through; even after that, the inn's pot-boy reported that Palmer had offered him money to upset the chaise carrying the jars to the station. By the time the jars arrived in London, the stomach contents had vanished. The following week the analyst Alfred Swaine Taylor wrote to the coroner with his preliminary findings, only for the postmaster to hand the letter over to Palmer before it was delivered¹.

La vente des journaux explose et l'opinion publique s'invite dans le procès qu'elle suit de près. Dans l'affaire Smethurst, davantage d'attention est prêtée aux preuves médicales mais la culpabilité de Smethurst est malgré tout établie en vingt minutes – un procès expéditif qui fait réagir l'opinion publique. Les journaux couvrent les débuts hésitants de la police scientifique et instruisent en même temps les lecteurs des progrès de celle-ci.

La même année que l'affaire Palmer, une femme, Mrs Brown, est accusée du meurtre de son mari. Elle prétend qu'il a succombé au coup de sabot d'un cheval. Les experts scientifiques certifient catégoriquement que la blessure provient d'un objet contendant. Ils admettent toutefois n'avoir jamais vu de fractures causées par le sabot d'un cheval ou par un objet tranchant. Après une contre-expertise, le deuxième expert renchérit cependant : « I know there have been remarkable instances' when people with serious head injuries recovered, 'but in this case it is morally impossible². » Les autopsies demeurent encore rudimentaires. Les écoles médicales utilisent alors les cadavres des condamnés pour les dissections. Cependant, les besoins de la recherche dans ce domaine dépassent largement le nombre de cadavres dont les étudiants peuvent légalement disposer. Ainsi un nouveau commerce voit le jour, celui des résurrectionnistes. Des hommes volent des corps récemment enterrés dans les cimetières. L'activité n'est qu'à demi illégale car les morts n'appartiennent à personne et les résurrectionnistes risquent seulement

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 260.

² *Ibid.*, p. 277.

d'être condamnés pour vol de vêtements. On pense alors aux activités nocturnes de Jerry dans *A Tale of Two Cities*. La curiosité du fils de Jerry, « Young Jerry » le pousse à suivre en cachette son père qu'il croit parti à la pêche. Il le voit s'arrêter prendre deux autres « pêcheurs » sur sa route puis les suit jusqu'à un cimetière. Caché derrière le portail, il observe une scène qui semble tout droit sortie d'un roman gothique :

It was now Young Jerry's turn to approach the gate: which he did, holding his breath. Crouching down again in a corner there, and looking in, he made out the three fishermen creeping through some rank grass! and all the gravestones in the churchyard – it was a large churchyard that they were in – looking on like ghosts in white, while the church tower itself looked on like the ghost of a monstrous giant. They did not creep far, before they stopped and stood upright. And then they began to fish. (*ATTC*, p. 123)

Le décor gothique – les tombes, le cimetière, les fantômes, le clocher de l'église, l'esprit d'un géant monstrueux – se heurte à l'activité criminelle des trois hommes, rétrogradés à l'état d'animaux rampants, « creeping ». Dans l'actualité criminelle victorienne, ce genre d'activité donne cependant des idées à deux hommes peu scrupuleux, Burke et Hare, qui décident d'en faire leur macabre profession en forçant un peu le destin de leurs victimes : « These two men, whose names became synonyms for brutal murder, stumbled into their occupation by chance¹. »

Les premiers cas d'empoisonnement effrayent donc l'opinion publique car ils révèlent le déplacement du crime jusque dans les lieux les plus intimes. Ce vent de panique est attisé par le fait que les criminels ne ressemblent plus aux criminels tels que les Victoriens pouvaient les imaginer mais sont des hommes et des femmes très ordinaires. Partagée entre fascination et préoccupation, l'opinion publique suit les évolutions des affaires criminelles dans la presse, ainsi que les débuts de la police scientifique. Elle devient adepte d'un tourisme du crime et ne se contente plus de mystères irrésolus mais veut comprendre et attend des réponses. Les progrès technologiques de la presse accompagnent cet engouement d'intérêt pour le crime.

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 62.

Avant 1830, les classes ouvrières ne peuvent se permettre d'acheter les journaux dont les taxes élevées rendent les prix prohibitifs. Une presse bon marché apparaît en marge des journaux nationaux ouvrant la voie d'une nouvelle ère – celle de la presse écrite et de la fiction. Journaux nationaux et tabloïdes s'assurent la fidélité de lecteurs issus de toutes les strates de la société en assouvissant leur soif insatiable pour les histoires de crime. Leurs éditoriaux sont essentiellement orientés vers le crime :

The four pages of *The Times* consisted of two pages of advertisements, two columns of news, a few letters, some birth and death announcements; and the rest of the paper was entirely given over to police, trial and magistrates' court reports. The *Morning Chronicle* similarly gave the majority of its editorial space to crime on a regular basis, continuing a long tradition of prurient upper-middle-class love of crime: the *Gentleman's Magazine* had, between 1731 and 1818, reported on 1,172 murders – over a month for nearly a century¹.

Alors journaliste, Dickens sait se saisir de cette aubaine technologique et économique. Il initie la publication en épisodes de ses romans dans les magazines, ce qui participe de l'augmentation du lectorat. Ainsi, la presse et toutes les formes de fiction exploitent le sujet de préoccupation principale des Victoriens – le crime.

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 27.

Vers la fiction policière

« The Jew thrust his head out of the room door when Sikes had left it; looked after him as we walked up the dark passage; shook his clenched fist; muttered a deep curse; and then, with a horrible grin, reseated himself at the table; where he was soon deeply absorbed in the interesting pages of the Hue-and-Cry. » (OT, p. 295)

Fagin est entièrement absorbé par la lecture du journal officiel de la police *The Hue-and-Cry*. Fondé en 1786 par un magistrat de Bow Street, ce bihebdomadaire de quatre pages rend compte des crimes, des criminels recherchés ; il liste les biens volés et fait l'annonce des offres de récompenses gouvernementales¹ comme cela est rappelé dans l'entête de cette édition de 1831 :



Avec les chroniques des *Newgate Calendars*, *The Hue-and-Cry* constitue les premiers récits écrits d'affaires criminelles. Si les enquêtes surviennent très rapidement après les crimes, souvent sur les lieux mêmes des homicides, celles-ci sont discutées dans les lieux publics ou les tavernes. Dans *Great Expectations*, Joe et Pip sont au « Three Jolly Bargemen » et, en compagnie d'autres villageois, écoutent Wopsle faire la lecture d'un crime qui fait la une des journaux. L'interprétation de Wopsle, qui s'identifie à chaque témoin de l'affaire, et met en scène les personnes impliquées comme les personnages d'un récit : il lie l'univers du

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 84.

crime à celui de théâtre. La sentence de crime volontaire est rendue par les personnes présentes au « Three Jolly Bargemen » : « In this cosy state of mind we came to the verdict Wilful Murder. » (*GE*, p. 124) La citation montre bien le contraste entre le détachement provoqué par l'approche esthétique et la peine prononcée : l'effet de distanciation produit par la fiction est immédiat (« cosy »), et permet de se délecter d'événements par ailleurs effrayants (« wilful murder »). Le verdict ressemble à une tirade collective, l'implication est théorique, fictive, et ce procédé de distanciation théâtrale remplit une fonction de soulagement. Jagers, alors inconnu pour Pip, assiste à ce jugement sans appel et anéantit un à un les arguments de la plaidoirie de Wopsle. Les Victoriens sont comme Wopsle, imprégnés de sang jusqu'aux sourcils : « Wopsle was imbued in blood to the eyebrows. » (*GE*, p. 124) Ce qui les attire dans une histoire de meurtre c'est lorsque le sang coule à flot : « a copious effusion of blood¹ ». Le procès de John Thurtell va assouvir leur soif.

Un matin d'octobre 1823, un paysan trouve un couteau et une arme, maculés de sang, de cheveux et de peau aux abords de l'auberge de William Probert où John Thurtell et Joseph Hunt ont séjourné pour la nuit. Une enquête est aussitôt ouverte et les journaux se saisissent de l'affaire. Si, à ce stade de l'enquête, la police s'interroge sur l'implication des deux hommes dans un crime éventuel, la presse ne se préoccupe pas de l'absence de corps ni de preuve et titre le meurtre à la une de ses éditoriaux : « *The Morning Chronicle* ran its first piece on the 'Most Horrible Murder Near Watford'². » Lorsque plusieurs suspects sont arrêtés pour un crime, le premier à donner des informations à la Cour bénéficie d'une peine réduite voire d'une immunité³. Probert est le premier à parler et dénonce ses deux complices à la police. Hunt fait de même et conduit la police à l'endroit où est dissimulé le corps de William Weare. Il ne reste donc que Thurtell qui est accusé du meurtre de Weare. Thurtell, Hunt et Weare sont camarades de jeu. Weare doit de l'argent à

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 19.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.* p. 25.

Thurtell. Thurtell et Hunt attirent Weare chez Probert pour le tuer. Thurtell tire sur Weare mais ne fait que le blesser. Il lui tranche alors la gorge et enfonce la bouche du canon dans le crâne de sa victime laissant du sang, des cheveux et de la peau sur le barillet de l'arme. Le corps est d'abord caché dans une mare du jardin de l'auberge de Probert puis déplacé dans une autre mare à Elstree, Hertfordshire, au nord de Londres. Le déplacement du corps captive les journaux qui publient plusieurs représentations des meurtriers changeant d'endroits la dépouille de Weare :



fr. pinterest.com

Le meurtre sanguinaire et brutal de Weare s'empare de l'imagination des Victoriens. Bien avant que le procès soit ouvert, on discute de l'affaire partout dans le pays, on lit les journaux et on commente le fait divers dans les lieux publics. L'affaire Thurtell est supposée être celle qui fit la fortune des journaux car ce fut le premier procès où la presse joua un si grand rôle et se substitua grandement à la Cour : « His crime has been said to have founded newspaper fortunes, for his was the first

'trial by newspaper'¹. » Avant même que le procès ne commence, *The Times* publie des informations non vérifiées sur Thurtell. On dit de lui qu'il a assassiné un officier après l'avoir volé, qu'on a retrouvé chez lui un fusil à air comprimé en forme de canne habilement peint couleur bois². Deux décennies plus tard, lors de l'affaire Good, un « Broadside » titre « The Life, Trial and Execution of Daniel Good for the murder of Jane Jones ». Le titre rappelle ceux qui pouvaient se trouver dans *The Newgate Calendar*. On lui invente un passé trouble en diabolisant le suspect, pour légitimer sa culpabilité. Il aurait torturé des chiens et des chevaux, aurait été envoyé sur un navire-prison pour vol³.

Les dramaturges aussi guettent les histoires criminelles, qui envahissent désormais les scènes de théâtre. Ainsi, quinze jours avant le début du procès, deux pièces de théâtres sont produites sur les planches du Surrey et du Coburg dans le West End – *The Gamblers* et *The Gamblers, or, the Murderers at the Desolate Cottage*. Le public ne tarde pas à faire le lien avec l'affaire qui accapare les journaux. Après la première représentation au Surrey, le haut-fonctionnaire de la Cour exige le retrait de la pièce alléguant une entrave à la justice. L'avocat de Thurtell se plaint également que les personnages de Thurtell et de Hunt jouent la scène du crime avant même d'être condamnés juridiquement et reproche aux journaux d'avoir causé ce qu'il appelle la plus ignoble injustice envers son client : « the grossest injustice towards his client⁴ ». La presse se défend en arguant du droit de la population d'être informée et soutient que son rôle est de pallier les manquements de la justice : « The newspapers' job [...] was to supply that lack⁵ ».

Pour ceux qui ne peuvent pas se permettre d'acheter les journaux, les « Broadside », vendus au coin des rues, annoncent les derniers meurtres et proposent un souvenir tangible de l'affaire du moment. Cependant, le nom de ces

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 20.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

journaux, qui fait sans doute référence à leur forme et leur dimension, renvoie également au contenu de ceux-ci – « invectives », faisant d'eux les ancêtres des tabloïdes. Ils sont présents dans le paysage de la presse anglaise depuis le seizième siècle mais ils connaissent leur âge d'or dans les années 1850. Les technologies modernes leur permettent de couvrir une zone géographique plus étendue et surtout d'avoir une production quotidienne. Leurs coûts peu élevés concurrencent ceux des journaux qui demeurent inaccessibles aux classes ouvrières. Ils consistent en un seul feuillet imprimé seulement au recto, et chaque parution se concentre sur un épisode de l'affaire criminelle qui occupe alors l'imagination des Victoriens. Les révélations s'enchaînent : l'annonce du crime, les détails sordides, l'arrestation, le procès puis les dernières confessions du condamné avant son exécution, souvent créées de toutes pièces pour les besoins du commerce, et bien entendu la description détaillée de la mise à mort : « These 'lamentations' and execution details were almost always entirely fabricated for commercial reasons: they found their readiest sale at the gallows, while the body was still swaying¹. » Les « Broadsides » sont affichés dans les lieux publics et les vitrines ; ils parviennent ainsi jusqu'à ceux qui ne les auraient pas encore achetés ni lus. Ils ont la garantie de toucher la quasi-totalité de la population londonienne. Il est alors impossible d'ignorer les toutes dernières péripéties d'un crime ni d'en savourer les récits à sensation pleins de rebondissements – et Dickens ne fait pas exception. Les murs de la ville sont donc recouverts de ces écrits semi-fictifs, qui viennent superposer à la réalité des faits une version écrite, placardée comme pour renforcer le réel. La ville tout entière devient donc un théâtre, où des affiches annoncent le programme. Par curiosité, et pour participer à la mise en spectacle collective du crime, certains assistent aux funérailles des victimes. On pense alors au long cortège funéraire qui accompagne les obsèques de Tulkinghorn dans *Bleak House*.

A great crowd assembles in Lincoln's Inn Fields on the day of the funeral. Sir Leicester Dedlock attends the ceremony in person; strictly speaking, there are only three other human followers, that is to say, Lord Doodle, William

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 4.

Buffy, and the debilitated cousin (thrown in as a make-weight), but the amount of inconsolable carriages is immense. The peerage contributes more four-wheeled affliction than has ever been seen in that neighbourhood. Such is the assemblage of armorial bearings on coach panels that the Herald's College might be supposed to have lost its father and mother at a blow. The Duke of Foodle sends a splendid pile of dust and ashes, with silver wheel-boxes, patent axles, all the last improvements, and three bereaved worms, six feet high, holding on behind, in a bunch of woe. All the state coachmen in London seem plunged into mourning; and if that dead old man of the rusty garb be not beyond a taste in horseflesh (which appears impossible), it must be highly gratified this day. (*BH*, p. 755)

Toutes les strates de la société sont présentes. Toutes les armoiries de la noblesse sont assemblées dans ce lieu où siège « the High Court of Chancery », et où résidait Tulkinghorn. Le cortège attend le principal protagoniste du spectacle, la dépouille de Tulkinghorn. Le tout-Londres semble être endeuillé mais c'est le quartier entier qui paraît déliquescents, en décomposition : « three bereaved worms », « dust and ashes », « rusty garb ». Londres pleure la disparition d'un ancien monde, celui auquel Tulkinghorn appartenait. Le texte de Dickens fait apparaître la prégnance de l'actualité criminelle. Elle s'empare de la ville comme le crime se moque des frontières entre les différents quartiers de Londres. Le crime, directement ou indirectement, s'invite dans les rues de Londres, à l'intérieur des foyers, dans l'esprit des Victoriens qui en veulent toujours plus dans l'échelle du frisson.

Ils trouvent également leur compte de plaisir en se rendant « au spectacle » des exécutions – clou du spectacle en réalité : « The newspapers frequently referred to the gallows as a theatre, and an execution as a theatrical spectacle¹. » *The Examiner* explique que l'arrêt net de la chute du corps par la corde, « The drop », est littéralement le dernier acte de la représentation théâtrale, le tombé du rideau². *The Ipswich Journal* ajoute qu'en attendant l'arrivée du condamné les spectateurs s'occupent de la même manière que s'il s'agissait d'un entracte au théâtre³. Lors de

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 155.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

l'exécution de James Rush, on raconte aussi que Rush lui-même prit part à la représentation :

On catching sight of the scaffold he lifted his eyes to Heaven, raised [...] his pinioned hands, and shook his head mournfully from side to side [...] The pantomime was perfect, conveying [...] a protest of innocence, combined with resignation¹.

Son exécution est l'une des premières à être reprises au théâtre. L'art dramatique est alors le divertissement préféré des Londoniens et surtout de la classe ouvrière. La loi de 1737, « The Licensing Act » limite leur nombre tout en englobant les théâtres musicaux – « minor theatres ». La fréquentation importante des théâtres tout au long du dix-neuvième siècle représente une manne économique considérable dans les zones industrielles. Le mélodrame est la forme la plus représentée – il dépeint un univers que les Londoniens connaissent bien. Le mélodrame reproduit un monde régi par la violence des crimes, mais contrairement à la « vraie » vie, la justice triomphe toujours à la fin : « But unlike real life, in the world of melodrama justice always triumphed in the last act². » Le bien et le mal y sont représentés de manière manichéenne, un scélérat est un scélérat qui ne peut pas devenir un héros.

L'archétype du « villain » chez Dickens correspond souvent à ce portrait. Dans *Bleak House*, Mademoiselle Hortense est arrêtée par l'Inspecteur Bucket. Dans *Oliver Twist*, Fagin est emprisonné et condamné à mort, Sikes meurt puni par la providence et Monks est révélé par Mr Brownlow. Dans *The Old Curiosity Shop*, Quilp meurt également. Dans *Great Expectations*, Magwitch constitue sans doute une exception remarquable. Pip est d'abord effrayé par le personnage de Magwitch pour ce qu'il représente, un hors-la-loi. En l'aidant, il craint de se mettre lui-même hors-la-loi. Mais peut-être se sent-il honteux de la condition sociale à laquelle appartient son véritable bienfaiteur. Au cours du roman, il apprend cependant à connaître Magwitch et découvre un homme d'une grande noblesse intérieure. Magwitch est quand même rattrapé par la loi qui le condamne à mort, mais c'est de

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 155.

² *Ibid.*, p. 32.

mort naturelle qu'il succombe, échappant en quelque sorte à la sentence de la justice. L'utilisation de cet archétype par Dickens crée une attente chez le lecteur qui sait que le personnage du « villain » sera puni à la fin.

Cet archétype du « villain » est parodié par le magazine satirique *Punch* qui décrit le premier rôle masculin typique comme un personnage qui est assassiné au moins deux fois par semaine. Il commet des parricides plusieurs fois par an puis est rongé par le remord chaque soir à la levée du rideau : « Who is murdered at least twice a week, commits parricide several times in the course of the year, and is torn by remorse every night at about nine o'clock¹. » Cependant, pour beaucoup de jeunes gens même les « minor theatres » sont inabornables, et ils se rabattent alors sur une autre scène, version outrancière et parodique de ce qui se joue dans le West End. Pour un penny, les théâtres illégaux, les « penny theatres », leur proposent alors une version avilie d'une pièce jouée par les théâtres légaux – « a great deal of it was obscene² » – où la représentation se termine par une chanson. Pour répondre à la demande grandissante de ce jeune public, corrélativement aux « penny theatres », les *penny-bloods* apparaissent sur le marché de la presse et deviendront les *penny-dreadfuls* dans les années 1860. Un texte présenté en double colonne compose ce petit livret de huit à seize pages dont une illustration en noir et blanc occupe la moitié de la première page. Les personnages semblent être extraits des histoires gothiques de la fin du dix-huitième siècle³ :

A world of dormant peerages, of murderous baronets, and ladies of title addicted to the study of toxicology, of gipsies and brigand-chiefs, men with masks and women with daggers, of stolen children, withered hags, heartless gamblers, nefarious rascals, foreign princesses, Jesuit fathers, gravediggers, resurrection-men, lunatics and ghosts⁴.

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 32.

² *Ibid.*, p. 56.

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*

Ce nouveau genre rencontre un succès immédiat auprès d'un lectorat adepte de fiction bon marché propulsant le nombre d'éditeurs à une centaine entre 1830 et 1850. Conscients de l'aubaine financière que cela représente beaucoup de magazines leur emboîtent le pas. Ils demeurent conformes aux codes du mélodrame mais aussi du Gothique : « L'ultime bonheur du héros est atteint quand on lui a restitué son *titre*, rendu ses *biens* et donné devant Dieu en mariage une compagne digne de lui¹. » Le héros est issu de l'aristocratie mais destitué de son héritage et de son titre, il est élevé parmi les voleurs et protège les pauvres. On y reconnaît en partie le parcours d'Oliver dans *Oliver Twist* : « Oliver Twist is an apprentice who has ostensibly gone bad by joining Fagin's gang, while he is unlawfully kept from his inheritance by his evil half-brother². » Le plus célèbre des *penny-bloods* fut *The Mysteries of London* de G. W. M. Reynolds adapté des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue :



Illustrations from *The Mysteries of London* (1844)

Sur ces deux illustrations extraites de *penny-bloods* de 1844, l'animalité apparaît sur les traits physiques des personnages criminels, rappelant l'atavisme comme

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel. 1995, p. 612.

² Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 111.

expression de la crainte de la criminalité. Ce genre de presse alimente et entretient la fascination et la peur du monde criminel en réunissant les récits des affaires criminelles et le Gothique. Ce genre est cependant décrié par la bourgeoisie qui considère que seuls les gens de mauvaise éducation sont attirés par ces lectures : « Reading about crime was a sign of bad character in the working classes¹. »

Dans ce contexte de fiction criminelle naissante, on assiste à une « romantisation » des héros criminels. Après sa condamnation, Thurtell le « monstre », le « buveur de sang » devient Thurtell le « vaillant », le « débonnaire ». Un « broadside » décrit l'émotion de la foule devant la mise scène de sa propre exécution : « He looked at the crowd, and made a slight bow, instantly every head was uncovered, and many muttered 'what a Gentleman'. His appearance at that moment was affecting beyond description². » Les *Newgate Novels*, genre fictionnel directement inspiré des *Newgate Calendars* ont pour personnage principal un illustre criminel présenté de manière bienveillante : « 'The Newgate novels,' for present purposes, are those stories written mostly between 1830 and 1840 in which a distinguished criminal is the protagonist³. »

Leur nom les relie également à la prison d'où Jack Sheppard s'évada deux fois. Le plus célèbre des brigands du dix-huitième siècle marque les esprits par ses évasions spectaculaires de plusieurs prisons. Apprenti charpentier, il s'enrôle dans le monde de la vilénie au côté de Jonathan Wild. Des auteurs comme Harrison Ainsworth et Edward Bulwer-Lytton contribuent à faire perdurer le souvenir de ces héros criminels tout au long du dix-neuvième siècle par les adaptations qu'ils font de leurs aventures. Les deux œuvres, *Paul Clifford* – l'histoire d'un orphelin, fils illégitime d'un notable, élevé par des malfaiteurs – et *Jack Sheppard* peuvent être toutes les deux rapprochées d'*Oliver Twist*. Oliver est lui aussi orphelin et apprenti chez Sowerberry lorsqu'il s'enfuit pour Londres où il est forcé de rejoindre le gang

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 115.

² *Ibid.*, p. 40.

³ Phillips, W. C. *Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists: a Study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York: Columbia University Press, p. 165.

de Fagin ; son demi-frère essaie de le priver par tous les moyens illégaux de son héritage et de son titre. Mais contrairement à Jack Sheppard, Oliver n'a pas choisi d'être voleur et ne souhaite pas l'être, son innocence reste intacte. Le patronyme d'Oliver, « Twist », met cependant les lecteurs victoriens sur la voie quant au thème abordé, et les place dans une sorte d'incertitude quant à l'issue du roman, tant la coutume chez Dickens est de donner des noms-étiquettes, qui résument souvent l'identité du personnage. « To twist » est un mot d'argot qui signifie « pendre » dans le milieu de la pègre : « 'to twist' was underworld slang for 'to hang'¹ ». Même si le roman de Dickens traite de crime et de criminels, la plupart des critiques ne qualifient pas *Oliver Twist* de *Newgate Novel*. On reproche en effet aux *Newgate Novels* l'empathie que leurs criminels font naître chez les lecteurs, et contrairement à cette tendance, Sikes ou Fagin ne suscitent aucune empathie chez le lecteur. Le magazine satirique *Punch* condamne la bienveillance et l'empathie pour les criminels des *Newgate Novels* : « Its drawing of 'The Literary Gentleman' surrounded by thoughts of 'Murder', 'Gallows heroism', 'Burglary' and 'Robbery'² » – tandis que Dickens est loué par *The Edinburgh Review* :

He never endeavors to mislead our sympathies – to pervert plain notions of right and wrong – to make vice interesting in our eyes [...] we find no [...] creatures blending with their crimes the most incongruous and romantic virtues³.

Le « Lord Chamberlain » souhaite contenir cet engouement frénétique pour les héros criminels. On se plaint de l'influence néfaste sur la jeune génération : « The plays, songs and stories were thought to be harmful, and crimes were often said to have been inspired by the desire to emulate Jack Sheppard⁴. » Entre 1839 et 1859, *Oliver Twist* et *Jack Sheppard* sont les deux productions les plus représentées sur les planches. Le « Lord Chamberlain » préfère l'innocence d'Oliver à la

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 112.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 89.

culpabilité de Jack et en 1859 interdit les représentations de *Jack Sheppard* déclarant qu'il fallait que cela cesse : « enough was enough¹ ». La popularité d'*Oliver Twist* est immense n'en déplaît à Lord Melbourne qui ne souhaite pas que le monde criminel soit représenté au théâtre – « *Oliver Twist* was all about 'workhouses, and Coffin Makers, and Pickpockets [...] I don't like them in reality, and therefore I don't wish them represented'² ». La Reine Victoria trouve quant à elle le roman très intéressant : « As a young woman the queen had admired Dickens's *Oliver Twist* as being excessively interesting and spent many years trying and failing to secure a meeting with him³. » Helen Rappoport rapporte que la reine souhaitait ardemment rencontrer Dickens mais que ce dernier la fit attendre vingt-deux ans avant de lui accorder l'honneur de sa compagnie : « For the self-regarding Dickens, if the truth be told, viewed *himself* as the celebrity and the queen as merely a provincial devotee⁴. » Ils se rencontrent finalement en mars 1870, quelques mois avant la mort de Dickens.

Les enfants de la bourgeoisie ou de l'aristocratie sont friands de la vogue des théâtres en carton, « The Toy Theatres » – et là encore les criminels de Dickens s'illustrent par leur présence – dans l'illustration ci-dessous, on peut noter que Sikes a tous les attributs du gentleman, et que le créateur du décor se plaît donc à brouiller les pistes.



www.iandenny.co.uk

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 114.

² *Ibid.*

³ Rappoport, H. *Queen Victoria, a Biographical Companion*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2003, p. 123.

⁴ *Ibid.*

Après l'interdiction de *Jack Sheppard* dans les théâtres officiels, le public commence à s'intéresser aux portraits de héros criminels appartenant à la petite noblesse. Les aventures d'Eugene Aram sont celles qui exercent le plus d'influence sur les histoires de crime de l'époque victorienne.

La romance autour de ce criminel du début du dix-huitième siècle commence avec l'adaptation de William Godwin, *Caleb Williams*, en 1794. En 1832, paraît celle de Bulwer-Lytton au titre éponyme. Mais c'est la ballade que Thomas Hood écrit en 1828, *The Dream of Eugene Aram*¹, qui façonne le personnage d'Eugene Aram pour tout le dix-neuvième siècle, jusque dans les années 1880 : « The actors Henry Irving and Ellen Terry toured in a heavily romanticized version of the life and death of Eugene Aram². » Judith Flanders rapproche la ballade de Hood de *Our Mutual Friend* de Dickens, et souligne divers emprunts intertextuels. Bradley Headstone et Eugene Aram sont tous les deux maîtres d'école. Dans *Our Mutual Friend*, c'est la victime qui porte le prénom *Eugene (Wrayburn)* du meurtrier Aram. Dans le chapitre « A cry for help », Lizzie vient de quitter Eugene avant de lui avoir fait promettre de renoncer à elle. Eugene regagne l'auberge où il séjourne en longeant les rives de la Tamise et en réfléchissant au dilemme qui l'agite. Leur différence sociale ne l'autorise pas à épouser Lizzie et pourtant il ne peut se résoudre à la quitter. Dans l'obscurité, il n'a pas conscience qu'un homme le suit :

Turning suddenly, he met a man, so close upon him that Eugene, surprised, stepped back, to avoid a collision. The man carried something over his shoulder which might have been a broken oar, or spar, or bar, and took no notice of him, but passed on. (*OMF*, p. 766)

La rame cassée ou la barre que l'homme – Headstone – porte sur l'épaule va lui servir d'arme avec laquelle il assène force coups de bâton à Wrayburn :

In an instant, with a dreadful crash, the reflected night turned crooked, flames shot jaggedly across the air, and the moon and stars came bursting from the sky. Was he struck by lightning? With some incoherent half-formed

¹ Annexe 5.

² Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 99.

thought to that effect, he turned under the blows that were blinding him and mashing his life, and closed with a murderer, whom he caught by a red neckerchief – unless the raining down of his own blood gave it that hue. (*OMF*, pp. 766-7)

Le fait que la scène soit racontée du point de vue de Eugene relie le passage à un intertexte gothique : sous ses yeux déjà aveuglés par le sang qui coule sur son visage, la nature est en proie à des torsions surnaturelles, le ciel se retourne contre le personnage, les éléments se mélangent, l'air se remplit de feu, une sorte de désordre galactique règne et vient doubler, « pathetic fallacy », la détresse extrême du personnage. C'est surtout un sentiment d'indistinction qui caractérise la scène (« incoherent, half-formed thought »), le brouillage des repères, l'absence de cohérence dans l'expérience vécue, qui relèvent d'un recours au fantastique qui caractérise fréquemment le genre gothique. Dans le poème de Hood, ce sont deux violents coups de bâtons « Two sudden blows with a ragged stick » (*EA*, 1.85) qui ont raison de la vie de Clark. Si l'élève d'Aram lit *The Death of Abel* (*EA*, 1.48), dans le chapitre « Better to be Abel than Cain », Headstone se coupe volontairement et tache les vêtements de Riderhood de son propre sang. Conscient d'avoir le sang de sa victime sur son foulard, il essaie ainsi de reporter les soupçons de sa propre culpabilité sur Riderhood. Après leurs méfaits, Headstone se « sent tellement fatigué » et Aram « tellement mal ». Même si le parallélisme stylistique rapproche les sentiments éprouvés par les deux personnages, Aram regrette son meurtre tandis que Headstone déplore son échec. Il ne correspond pas au portrait du criminel repentant qui a fait la popularité de ces héros criminels du dix-neuvième siècle.

Dickens connaissait personnellement Lytton et Ainsworth. L'étude de l'évolution de son travail fait apparaître qu'il persévère dans cette tradition – « the novel of demons, housebreakers, hangmen, highwaymen, and murderers¹ ». Ces motifs sont alors décriés par la presse en raison de la glorification romantique des héros criminels jugée dangereuse pour la jeune génération. Dickens – en tant

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, London, p. 187.

qu'homme d'affaire – choisit d'en perpétuer la tradition car ils répondent malgré tout à la demande d'un lectorat qui se passionne pour les histoires de crime. Il va cependant innover, et réussir l'improbable association générique du réalisme social et du mélodrame grotesque. Conscient de l'emprise que les histoires gothiques persistent à avoir sur l'imagination du public, il sait tirer profit de la littérature de la « terreur ». La publication de ses romans en feuilletons pour les magazines maintient le lecteur en haleine et suscite sa curiosité. Judith Flanders cite le professeur A. C. Coolidge qui voit dans cette démarche un héritage radcliffien. Selon lui, Dickens fut également influencé par l'œuvre d'Ann Radcliffe d'un point de vue narratif :

Mrs Radcliffe's novels aroused anxiety and curiosity by systematic developments of the passive, reacting protagonist, the static situation of danger, and the externally manipulated plot. The chief means of development was exaggeration of the number and nature of the stimuli¹.

La presse contemporaine fait ouvertement le lien entre la fiction de Dickens et l'ancienne tradition gothique : « *The Spectator*, reviewing *Bleak House* (1853), commented that the story was 'both meager and melodramatic, and disagreeably reminiscent of that vilest of modern books Reynolds's *Mysteries of London*². » Si l'héritage gothique dans l'œuvre de Dickens est indéniable, il est confronté peu à peu à un nouveau genre qui se dessine, celui de la fiction policière dont les prémices sont insufflées par la toute première forme de récit des crimes célèbres de l'époque – *The Newgate Calendar*.

Les progrès technologiques permettent à une presse bon marché de se développer en marge des journaux nationaux. Cette presse vise essentiellement la jeunesse victorienne de la classe ouvrière. Elle occupe cependant tous les espaces publics si bien que nul ne peut ignorer les derniers rebondissements des affaires criminelles. On lui reproche d'être peu scrupuleuse, de condamner les suspects

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, London, p. 188.

² *Ibid.*

avant même leur jugement. Elle représente cependant une manne financière importante, si bien que très vite d'autres formes, également bon marché, apparaissent comme les représentations théâtrales et les *penny-bloods*. Cela répond à une demande grandissante de la part d'un public avide d'histoires toujours plus sordides. Progressivement les récits évoluent vers la romantisation des criminels et en font des héros ambivalents dont l'influence est jugée néfaste pour la jeune génération. Cette nouvelle presse, bien que décriée, pose cependant les bases d'une nouvelle fiction où Gothique et nouvelle criminalité s'entrechoquent. Cette collision en reflète une autre – celle de la rationalité et de l'irrationalité. Dans un nouveau monde où l'homme cherche à comprendre les mystères de l'identité humaine et de l'univers, la naissance de la police nationale puis son évolution vers une police d'investigation incarne le passage du mystère vers un besoin de certitude. Dans cet univers familier devenu étranger et dangereux, le doigt qui pointe le mal – qu'il soit agité par le détective Bucket ou par Field – n'est sans doute pas aussi assuré qu'il semble l'être. Dans l'œuvre de Dickens, les repères sont brouillés, les limites gommées. La vieille brise gothique souffle sur ce nouveau monde industriel. Elle balaye les rues de la ville, elle s'infiltré dans les maisons, les personnages la respirent et s'enlisent dans les marécages des campagnes. Elle devient le mal à combattre.

Deuxième Partie

Le chaos

Le terme de « trauma » fait référence à des expériences qui provoquent des réactions de stress physiques et psychologiques intenses. Il est ainsi défini par « Trauma-Informed Care in Behavioral Health Services » : « Trauma results from an event, series of events, or set of circumstances that is experienced by an individual's functioning and physical, social, emotional, or spiritual well-being¹. » Si le terme de « trauma » ne fait son apparition qu'à la fin du dix-neuvième siècle, des études établissent dès la fin du dix-huitième siècle un lien entre choc émotionnel et perturbation du fonctionnement du cerveau. Des hommes, comme Franz Joseph Gall, médecin allemand du début du dix-neuvième siècle, localisent la mémoire dans l'aire cérébrale plutôt que dans le cœur ou tout autre partie du corps du humain². Cette découverte associe chocs émotionnels, troubles de la mémoire et dysfonctionnement du cerveau. Dans la fiction de Dickens, le choc émotionnel est comparé à une vague dont la force provoque une onde de choc.

Le contexte social de l'époque participe de ce désordre consécutif aux guerres, accidents de train, nouveaux types d'accidents liés à la Révolution Industrielle, famine, pauvreté et nouvelle conception scientifique de la création du monde. L'Homme cherche à expliquer l'Homme et le monde. Les nouvelles découvertes scientifiques qui marquent toutes les disciplines déclenchent un séisme intellectuel et émotionnel. Beaucoup de ce que l'Homme a toujours pris pour vérité incontestable s'effondre. Les progrès scientifiques et les bouleversements épistémologiques majeurs qui se produisent alors ont pour effet de faire vaciller les vieilles certitudes : « Immense transmutations of value and perception took place in Europe over a time span more crowded, more sharply registered by individual and social sensibility, than any other of which we have reliable record³. » Les découvertes géologiques nient le caractère théologique de la création de l'univers, comme en témoigne le géologue écossais Hutton James⁴ : « In the economy of the

¹ « Trauma-Informed Care in Behavioral Health Services ». Rockville (MD): Substance Abuse and Mental Health Services Administration (US); 2014. (Treatment Improvement Protocol (TIP) Series, No. 57.)

² Van Wyhe, J. « The History of Phrenology on the Web ».

³ Steiner, G. *In Bluebeard's Castle, Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1971, p. 15.

⁴ 1726-1797.

world, I can find no traces of a beginning, no prospect of an end¹. » Cette perte générale de sens et de cohérence, corollaire inséparable du progrès, est encore aggravée par la publication de *The Origin of Species* où Darwin nie le caractère théologique de la création de l'Homme.

Dans la fiction de Dickens, le trauma est synonyme d'expérience douloureuse, et surtout de permanence ou de retour, dans le présent, d'un traumatisme passé qui n'a pu être assimilé. Le personnage traumatisé délocalise inconsciemment le souvenir de son passé coupable ou éprouvant dans un ailleurs cérébral qui devient inaccessible mais n'est pas oblitéré et qui fait inlassablement retour, sous une forme ou sous une autre. Tel l'enquêteur d'une intrigue policière à la recherche d'indices remontant au crime, il devra investiguer les méandres de sa mémoire afin de déterminer et de déloger l'origine du mal. Le trauma est également lié à la crainte de la découverte de secrets coupables dont les personnages sont les légataires malgré eux. La détection que ces personnages opèrent sur eux-mêmes et en eux-mêmes est intériorisée et devient quasi-destructive. Si le lecteur se fie aux quelques indices narratifs que le narrateur consent à disperser pour dénouer le mystère, le personnage-détective suit lui aussi des traces écrites, celles laissées par les personnages, faisant de la détection une affaire de pouvoir, de lecture et d'écriture.

Mais le trauma est aussi collectif, et politique. Dans le paysage urbain anglais, les traces de trauma sont également visibles. Les ruines gothiques, autrefois synonymes du passé aristocratique de l'Angleterre, se parent à présent de nouvelles significations liées au futur incertain et inquiétant de l'ère victorienne. Elles s'adaptent pour mieux se fondre dans le nouvel environnement industriel : « The Gothic adapts and transmutes to suit the times². » Mais elles constituent en réalité de véritables anomalies anachroniques, « anachronistic anomalies³ », au beau milieu de la modernité que la classe moyenne nargue du haut de sa tour médiévale

¹ Lyell, C. *Principles of Geology*. New York: D. Appleton & CO., 1836, Chapter V, p. 171.

² Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 662.

³ *Ibid.*

miniature. Le passé fait de la résistance dans les banlieues où sont recréés les vestiges d'un autre temps – si temporaire et si illusoire cette résistance soit-elle. Mais le présent riposte en absorbant ces faubourgs à l'intérieur même de la modernité : « Vestigial stains on the city's modernity¹ ». Le temps « ne passe pas » pour reprendre le titre de Pontalis, il se résiste à lui-même et s'obstine à ne pas vouloir suivre son cours, à faire du temps lui-même un lieu qui : « [...] régresse vers l'amont et galope vers l'aval. Il mêle les temps, les parcourt en tous sens, il délie le temps² ». Bas-quartiers et enfers dantesques des villes industrielles remplacent donjons et châteaux médiévaux dans un monde que l'on sait à présent tourner autour du soleil mais qui dans les villes gravite autour de la prison.

¹ Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 662.

² Pontalis, J. B. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, NRF, 1997, p.13.

Chapitre 4

Mémoires et préjugés

« Can'st thou not Minister to a minde diseas'd,
Plucke from the Memory a rooted Sorrow,
Raze out the written troubles of the Braine. »
Shakespeare, *Macbeth*, Acte 5, scène 3

Dans cet extrait de *Macbeth*, le personnage tyrannique de Shakespeare prie le médecin de donner à son épouse quelques drogues qui permettraient de supprimer les souvenirs pénibles qui la privent de sommeil – l'oubli comme remède aux tourments de la mémoire. Dans « The Haunted Man », le double spectral de Redlaw lui offre cette possibilité. Pour le fantôme, la mémoire est une malédiction : « Memory is my curse » (*HM*, p. 319). Redlaw ferait tout pour oublier sa peine et ses fautes et finit par sceller un pacte avec le fantôme qui lui octroie ce don qu'il pourra à son tour répandre autour de lui : « The gift that I have given, you shall give again, go where you will! » (*HM*, p. 324) Don ou malédiction, la préoccupation des souffrances liées aux souvenirs hantent déjà la littérature au dix-septième siècle. Au dix-neuvième siècle, la fiction de Dickens participe sans doute aux discussions philosophiques et psychologiques de son temps sur les troubles de la mémoire : « Dickens's fiction was engaged with (and perhaps contributed to shape) a range of psychological and philosophical discourses on self and memory which represented

the erasure of painful recollections as an increasingly desirable operation¹. » Privé de ses souvenirs, Redlaw devient un personnage amoral et abject. Se pose alors la question de ce qu'il convient le mieux de faire – oublier ou se souvenir. Comme démontré dans l'étude de Jill Matus, *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*, les études naissantes s'entendent à reconnaître la mémoire comme origine de troubles lorsqu'elle est mémoire traumatisée mais aussi comme pouvant potentiellement guérir le trauma lorsqu'elle devient un lieu d'investigation : « The domain of trauma becomes the domain of memory². » L'accident de train de Staplehurst conduit a posteriori à lire la fiction de Dickens d'après 1865 sous l'influence de ce que l'on nommerait aujourd'hui les chocs post-traumatiques.

Onde de choc

« Trauma has been described as 'one of the signal concepts of our times'³. »

Le terme « trauma » fait son apparition à la fin du dix-neuvième siècle lorsque blessures physiques et mentales deviennent intimement liées : « The term 'trauma' emerged in the late nineteenth century when the label for a physical wound came to be associated with a mental state⁴. » Selon Jill Matus, la signification du mot « signal » doit être interprété littéralement : « Trauma has been described as 'one of the signal concepts of our time'; taking the epithet 'signal' literally, one might argue that trauma is indeed a concept about signaling, its overt rupture and breakdown, and its covert reconstruction⁵. » Le trauma est alors la manifestation, « le signe », de troubles psychiques qu'il convient d'étudier en fonction du contexte social – non pas tant le traumatisme lui-même que sa trace dans le présent, qui

¹ Perletti, G. « Dickens, Victorian Mental Sciences and Mnemonic Errancy ». *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* ». www.19.bbk.ac.uk, 2010, p. 2.

² *Ibid.*

³ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁵ *Ibid.* p. 13.

signale son existence dans le passé : « To understand the Human Mind we must study it under normal conditions, and these are social conditions¹. »

En 1876 on note, pour la première fois en Angleterre, la prise en compte d'un comportement involontaire dans un verdict d'acquittement. La reconnaissance de ce que les Victoriens nomment alors « les états altérés de l'esprit² » permet l'identification d'un nouveau genre de crimes. Cela soulève la question de la responsabilité d'un individu dans l'accomplissement d'un acte jugé volontaire ou involontaire ainsi qu'une question corollaire, la division de l'esprit, les troubles de l'identité. L'être humain semble désormais pouvoir arguer qu'il n'est en possession, « conscient », – que d'une partie de son esprit : « What we are conscious of is a relatively small proportion of what we know and that we are the unwitting beneficiaries of a mind that is, in a sense, only partly our own³. » Les nouvelles découvertes de la fin du dix-huitième et du début du dix-neuvième siècles conduisent à une explication électrique du fonctionnement du système nerveux ouvrant la voie à la laïcisation de l'esprit au détriment du spiritualisme :

There are several elements in this phantasmagoric description relevant to the topic of mental shock: the conceptualizing of strong emotion as a jolt of electricity, which gestures towards the mid-nineteenth-century scientific context in which nerve force was increasingly understood in electrical terms; the ensuing imprint on memory and possession of the senses; the return of the pictures beyond conscious recall – a magical technology of the unconscious that produces a ghostly and marvelous parade of images succeeding each other in states of slightly altered consciousness, light sleep, doze or dream⁴.

L'émotion forte produit une secousse électrique qui laisse une empreinte sur la mémoire et la possession des sens. Cela a pour conséquence d'altérer la perception consciente de la réalité. Cela pose également le lien étroit entre la mémoire et le

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 13.

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

trauma : « The domain of trauma becomes the domain of memory¹. » Au cours du dix-neuvième siècle, les Victoriens n'ont pas les mots pour qualifier les états de choc dont ils sont les témoins ou les victimes, et qui demeurent malgré tout pour eux « anormaux », « beyond the range of the normal² ». Les accidents inédits causés par les nouvelles machines et les nouveaux moyens de transport du monde industriel ne se limitent pas aux nouveaux cas de blessures visibles ; les chocs post-traumatiques ne sont pas pris en considération par le corps médical ni par les compagnies d'assurance, puisqu'ils demeurent invisibles, ou inassignables à une origine précise et indubitable. Ils soulèvent alors de nouvelles questions quant à l'architecture de l'esprit et à ses réactions face à une surcharge d'émotion causée par la peur, la douleur morale ou le choc.

L'émergence du terme « trauma » n'est pas simplement liée à cette approche physiologique de l'esprit. Elle a lieu en même temps que l'apparition d'une nouvelle discipline, la psychologie : « It could be argued that the rise of a discourse of trauma is concomitant with the establishment of psychology itself as a discipline, and more particularly with the emphasis in physiological psychology on mental shock as the basic unit of consciousness³. » Les nouvelles sciences répondent en partie à ces interrogations en stipulant que l'esprit doit être considéré comme pouvant être potentiellement aussi vulnérable que le corps : « A precondition of that shift was that the mind had to be conceived of as physical, material and physiological – and therefore vulnerable – like the body⁴. » Aujourd'hui nous savons que le cerveau reçoit en permanence des informations par l'intermédiaire des organes sensoriels, les yeux, la bouche, les oreilles, la peau. Ces messages de nature électrique cheminent vers les centres nerveux où ils sont analysés avant de repartir sous forme de messages moteurs vers l'ensemble des organes de notre corps⁵. Le

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 60.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*

⁵ reseau-canope.fr

discours victorien prend en considération les effets des agressions extérieures sur notre esprit en termes plutôt métaphoriques : « It moves from the large-scale and cataclysmic events of the external world to the smallest and most invisible transactions and transmissions of the internal world¹. » Ce va-et-vient entre le monde extérieur et le monde intérieur est comparé au flux et au reflux des vagues : « The idea that shock comes in waves and may have diffused effects². »

La littérature victorienne, en tant que vectrice des idées préfreudiennes naissantes, n'est pas un simple réceptacle passif des idées scientifiques : elle interagit avec elles et le lectorat n'échappe pas à son ascendance, comme le développe Matus : « Literature is not just a passive receptor of scientific ideas, but a participatory agent in their formation, able not just 'to parallel developments in the sciences, but an occasion to anticipate them by virtue of its willingness to let the imagination, and the language itself be a guide'³. » De fait, cette assimilation scientifique du choc et des vagues trouve un écho spécifique dans la fiction de Dickens.

Ses romans rendent manifeste l'onde de choc, expression du trauma, par l'intermédiaire d'un motif très présent, l'eau, empruntée là encore à l'intertexte gothique. La mer fait partie intégrante du décor du roman gothique : « Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances⁴. » Image de vie et de mort, l'eau symbolise un état transitoire « entre les possibles encore flous et les réalités fermes⁵ ». Dans son introduction au *Roman « gothique » anglais*, Maurice Levy associe la mer à la déesse de la colère et de la vengeance Nemesis mais aussi à la Révolution Industrielle : « Providence, whose

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 47.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 198.

⁵ *Ibid.*

eternal Time of divine judgment is represented by the sea, suggests an alternative Nemesis here to that of the monstrous locomotive¹. »

Dans *Our Mutual Friend*, le funeste commerce de Gaffer Hexam, qui consiste à dépouiller les corps acheminés par le flux naturel de la rivière, allie les deux acceptions opposées de vie et de mort : commerce et pouvoir régénérateur de l'eau sont teintés de mauvais augure. Dans *Dombey and Son*, Londres est un port ouvert sur le monde. On y trouve l'entreprise de Dombey. C'est le point de départ obligé de Walter Gay pour les Antilles. Captain Cuttle est un ancien marin et l'oncle de Walter tient un magasin d'objets nautiques en déclin. Le monde marin appartient au passé et l'ouverture sur la mer ne tient pas ses promesses de régénérescence. Sur les conseils de sa sœur, Paul Dombey envoie son fils malade se ressourcer à Brighton : « I must say I think, with Miss Tox, that a short absence from this house, the air of Brighton, and the bodily and mental training of so judicious a person as Mrs Pipchin for instance – » (*DS*, p. 94) Cependant, le pouvoir ressourçant de l'eau n'a pas les effets escomptés sur le jeune Paul. Mrs Pipchin, qui doit s'occuper de lui, est décrite comme l'ogresse du château, une étouffeuse d'enfants : « The Castle of this ogress and child-killer was in a steep by-street at Brighton. » (*DS*, p. 96) Son établissement semble être extrait d'un roman gothique et ne correspond en rien à ceux que la jeune noblesse victorienne fréquente pour aller se ressourcer sur les plages de Brighton et parfaire son éducation. L'eau achemine les valeurs d'un autre temps vers une nouvelle société qui se dessine et son pouvoir est destructeur. Ainsi, dans l'esprit de l'enfant Paul Dombey, les remous de la mer susurrent des messages de mort. S'il s'interroge sans cesse sur la signification des murmures de la mer, le chapitre 16, « What the waves were always saying » (*DS*, p. 207), apporte la réponse. Le motif de la mer revient comme un leitmotiv dans cette fiction de Dickens où elle est la manifestation du trauma, de l'onde de choc qui assène les personnages, et l'aspect progressif du temps du chapitre, ainsi que l'adverbe « always » inscrivent la permanence de ce motif. Lorsque Mrs Dombey, la mère de Florence, meurt à la fin du premier chapitre, elle dérive sur une mer inconnue qui

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, préface xx.

encercle le monde des vivants : « Thus, clinging fast to that slight spar within her arms, the mother drifted out upon the dark and unknown sea that rolls round all the world. » (*DS*, p. 14) Le chapitre « New Voices in the Waves » (*DS*, p. 534) s'ouvre sur le constat du narrateur que tout se passe comme prévu « All is going on as it was wont », et se clôt sur la même maxime au présent simple « But all goes on as it was wont » (*DS*, p. 543), comme pour souligner la surdité immuable de l'Homme aux soupirs de la mer – aux signaux du trauma, ainsi que l'actualité indépassable, la présence vive de son écho.

L'environnement marin s'invite même dans le monde terrestre. Les algues jonchent le sol aux pieds d'Edith, rest e seule après le trépas de sa mère : « And Edith standing there alone, and listening to its waves, has dank weed cast up at her feet, to strew her path in life withal. » (*DS*, p. 543) Les personnages attentifs aux clapotis des vagues y reconnaissent le présage de leurs destins – ainsi l'union d'Edith et de Mr Dombey. L'eau semble être contaminée par le contact avec la terre. L'eau qui se trouve en-de a de la limite naturelle côtière est polluée et ne s'écoule pas. Dans *Little Dorrit*, le large marin semble préserver sa pureté et refuser de se mélanger à l'eau stagnante et sale du port de Marseilles :

There was no wind to make a ripple on the foul water within the harbour, or on the beautiful sea without. The line of demarcation between the two colours, black and blue, showed the point which the pure sea would not pass; but it lay as quiet as the abominable pool, with which it never mixed. (*LD*, p. 1)

Les courants provenant de la haute mer se heurtent à la ligne de démarcation qui les sépare de l'eau souillée du port : « foul water » – « to foul » signifiant également « entrer en collision ». Dans *Dombey and Son*, Florence et Walter partent pour un long voyage et des murmures d'amour éternel voguent sur les ondes marines vers un pays au-delà des frontières visibles :

And the voices in the waves are always whispering to Florence, in their ceaseless murmuring, of love — of love, eternal and illimitable, not bounded by the confines of this world, or by the end of time, but ranging still, beyond the sea, beyond the sky, to the invisible country far away! (*DS*, p. 746)

Les limites sont celles du monde civilisé auquel le bleu de la mer paraît résister. Lieu des transitions et des passages, cet élément essentiel à la vie véhicule la maladie dans les villes. Au milieu du dix-neuvième siècle, une population en constante augmentation se dispute les ressources de Londres : « Whether for dwellings, water supplies, jobs, or even burial plots¹ ». Les plus pauvres vivent dans les « Rookeries » surpeuplés et la conséquence inévitable de ces conditions de vie insalubres est la présence quasi-permanente de maladies comme le typhus, la diphtérie, le scorbut et la variole², dont beaucoup sont propagées par les eaux souillées. L'élément de vie s'inverse donc en élément de mort, la pureté en souillure. Les épidémies de choléra qui touchent Londres entre les années 1840 et 1850 sont les plus terribles. L'insalubrité de l'eau en est la cause mais le corps médical met du temps à le reconnaître : « The vital connection was made by Dr John Snow (1813-58) during the 1854 epidemic³. » Six cent seize habitants de Soho périssent du choléra en seulement deux semaines⁴. Le taux de mortalité, dans les ruelles et les cours sans soleil des « Rookeries », est très élevé et l'espérance de vie ne dépasse guère l'âge de 27 ans⁵. Le motif de l'eau est alors lourdement chargé d'une valeur subversive du fait de son ambivalence. Cet élément sans lequel l'Homme ne peut vivre est vecteur de maladie et de mort. Dans *Oliver Twist*, « Jacob's Island » apparaît au bout d'un dédale de ruelles fangeuses dans un état d'extrême saleté rendue encore plus épouvantable par la scène où les habitants boivent l'eau polluée par les fèces⁶ :

In such a neighbourhood, beyond Dockhead in the Borough of Southwark, stands Jacob's Island, surrounded by a muddy ditch, six or eight feet deep and fifteen or twenty wide when the tide is in, once called Mill Pond, but known in the days of this story as Folly Ditch. It is a creek or inlet from the

¹ Paterson, M. *Voices from Dickens' London*. Cincinnati : David & Charles Limited, 2006, p. 212.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

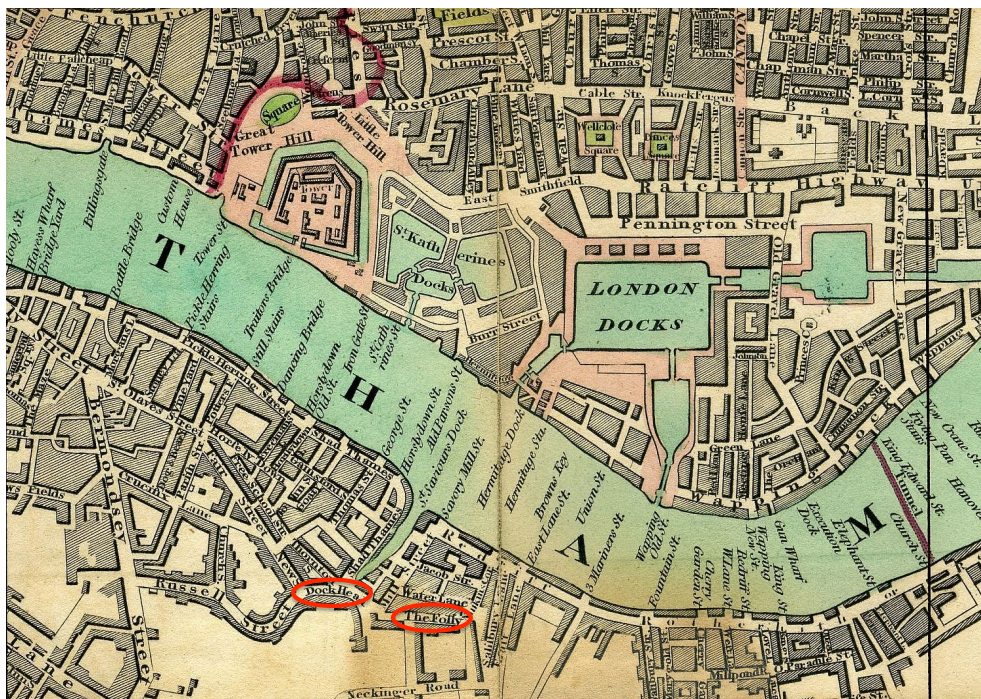
⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 213.

⁶ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, pp. 172-3.

Thames, and can always be filled at high water by opening the sluices at the Lead Mills from which it took its old name. At such times, a stranger, looking from one of the wooden bridges thrown across it at Mill Lane, will see the inhabitants of the houses on either side lowering from their back doors and windows, buckets, pails, domestic utensils of all kinds, in which to haul the water up; and when his eye is turned from these operations to the houses themselves, his utmost astonishment will be excited by the scene before him. Crazy wooden galleries common to the backs of half a dozen houses, with holes from which to look upon the slime beneath; windows, broken and patched, with poles thrust out, on which to dry the linen that is never there; rooms so small, so filthy so confined, that the air would seem too tainted even for the dirt and squalor which they shelter; wooden chambers thrusting themselves out above the mud, and threatening to fall into it – as some have done; dirt-besmeared walls and decaying foundations; every repulsive lineament of poverty, every loathsome indication of filth, rot, and garbage; all these ornament the banks of Folly Ditch. (*OT*, pp. 1017-8)

La boue et la saleté obstruent le passage de l'eau et paralysent la vie de ces miséreux qui viennent chercher refuge dans ce qui représente de manière paradoxale et ironique « un havre » à l'abri de la vue des Londoniens.



mapco.net

Cette carte de Londres de 1834 représente fidèlement « Jacob's Island » telle qu'elle apparaît dans l'extrait. L'île est entourée d'un fossé d'environ deux à trois mètres de

profondeur, ce qui la rend vulnérable aux marées. Le bras de la Tamise qui pénètre dans l'île, « Shad Thames », transforme alors le quartier en bassin boueux d'eaux stagnantes favorisant l'insalubrité et les maladies. On y reconnaît la description d'un « Rookery » avec ses rues tortueuses, ses galeries, ses portes et passages secrets pour faciliter la fuite des hors-la-loi. L'ambivalence de l'eau apparaît dans la structure même de l'extrait. Dans la première partie, le narrateur décrit la fonction du fossé qui est de retenir l'eau lors des grandes marées pour que les habitations ne soient pas inondées et que les habitants puissent puiser l'eau pour leurs besoins domestiques – l'eau comme source de vie. Puis dans la deuxième partie, la stupéfaction de l'observateur est reproduite par une série de subordonnées qui se suivent pour ne former qu'une seule phrase dont la fluidité rappelle celle de l'eau, incontrôlable et qui inonde tout sur son passage, éliminant tout signe de vie humaine et draguant la mort et la saleté dans son sillage. La fluidité incontrôlable de l'eau semble montrer que les effets néfastes de l'eau ne respectent pas les limites géographiques des « Rookeries ».

L'onde de choc se poursuit et les cataclysmes naturels inondent de leurs courroux le monde des vivants. Dans *Bleak House*, une pluie diluvienne enveloppe Chesney Wold barrant ainsi le passage aux rayons du soleil :

The waters are out in Lincolnshire. An arch of the bridge in the park has been sapped and sopped away. The adjacent low-lying ground for half a mile in breadth is a stagnant river with melancholy trees for islands in it and a surface punctured all over, all day long, with falling rain. (*BH*, p. 8)

Le lien avec le mythe du Déluge est clairement établi – « the waters ; an arch ; falling rains ». Les pluies ont emporté le pont et insularisent la maison de Lady Dedlock – « Lady Dedlock's place in Lincolnshire ». Selon le mythe de la Genèse, Dieu veut supprimer le mal qui a envahi la Terre. Il décide d'anéantir l'humanité corrompue et de ne sauver qu'un seul homme, Noé qui, avec les siens, repopule la planète. Cela rapproche la demeure des Dedlock du Lincolnshire de l'insularité de « Jacob's Island » où le mal, la criminalité, dominant.

Dans d'autres œuvres de Dickens, l'ambivalence de l'eau apparaît également et cette fois c'est l'idée d'une renaissance à partir des eaux. *Our Mutual Friend*

s'ouvre sur la découverte d'un corps dans la Tamise par Gaffer Hexam. Un papier, dans la poche du noyé, conduit à la conclusion qu'il s'agit de John Harmon. Hexam profite de cette méprise pour conquérir le cœur de sa promise sous une nouvelle identité et débiter une nouvelle vie. Il renaît en tant qu'autre. Cette métamorphose concerne aussi le personnage de Wrayburn lorsque Headstone tente de le tuer. Lorsque Bradley l'attaque, Wrayburn tombe dans la rivière mais en est sauvé. Après quelques mois de convalescence, il se rétablit mais ne sera plus jamais le même. Il devient un homme meilleur, plus humble et moins égoïste. Le Grand Déluge est un des mythes les plus anciens de l'histoire de l'humanité – il s'agit de détruire pour mieux reconstruire. Le texte de Dickens utilise des motifs bien connus des lecteurs pour exprimer le trauma. La nature, comme l'eau, perd son pouvoir ressourçant.

Ainsi, dans *The Old Curiosity Shop*, l'église vers laquelle Little Nell et son grand-père se dirigent n'incarne pas la religiosité mais l'idée d'un passé gothique révolu :

The church was old and grey, with ivy clinging to the walls, and round the porch. Shunning the tombs, it crept about the mounds, beneath which slept poor humble men: twining for them the first wreaths they had ever won, but wreaths less liable to wither and far more lasting in their kind, than some which were graven deep in stone and marble, and told in pompous terms of virtues meekly hidden for many a year, and only revealed at last to executors and mourning legatees. (*OCS*, p. 180)

Tous les tropes du Gothique sont convoqués dans ce passage. La pierre, recouverte de lierre, a perdu sa couleur. La végétation semble être dotée d'une force vampirique tandis qu'elle dissimule de ses tentacules végétaux le moindre témoignage d'une vie passée, et évoque la dégénérescence et la putréfaction. La nature régénératrice de Wordsworth est privée de ses pouvoirs ressourçant, elle ramène au contraire le visiteur au contact de sa propre mort. Les ouvriers agricoles ont quitté les champs et les seules traces d'activité humaine sont les reproductions de cire que fabrique Mrs Jarley. Il ne reste qu'un paysage de désolation où la nature vampirique ne laisse la place qu'à l'oubli que la mort représente.

Il en va de même dans *Oliver Twist*. À l'élévation spirituelle wordsworthienne s'oppose l'engourdissement de l'esprit d'Oliver. Oliver, en

convalescence chez les Maylies, s'assoupit dans sa chambre. Les apparitions des visages de Fagin et de Monks par la fenêtre de la chambre sortent Oliver de son songe pour le plonger dans un état de torpeur. Les deux malfrats disparaissent en un éclair laissant derrière eux les projections de leur image qui vient s'imprimer dans la mémoire d'Oliver et empreint son esprit d'effroi :

It was but an instant, a glance, a flash, before his eyes; and they were gone. But they had recognised him, and he them; and their look was as firmly impressed upon his memory, as if it had been deeply carved in stone, and set before him from his birth. He stood transfixed for a moment; then, leaping from the window into the garden, called loudly for help. (*OT*, p. 689)

On y reconnaît les prémices des techniques de la photographie à l'étude dans les années 1820 : « flash; impress; transfix ». Ce procédé impressionne le monde sensible pour le transformer en image visible et fixe. L'apparition de Fagin et de Monks déclenche un souvenir chez Oliver, mais un souvenir qui était toujours-déjà là, qui est de l'ordre du trauma. Oliver est incapable de bouger, littéralement pétrifié, autre réécriture d'un motif gothique, tandis que Fagin et Monks ressemblent eux-mêmes à deux gargouilles typiques. La survivance de cette vision dans la mémoire d'Oliver est réduite à un état perceptif visuel, puis transformée en image visible : « set before him from his birth ». Mais ce souvenir est erroné, ou traumatique, puisqu'Oliver ne les connaît pas depuis sa naissance : la vision ne peut passer, elle évoque l'empreinte, l'emprise que les deux hommes ont sur lui.

Jill Matus cite le scientifique anglais et contemporain de Dickens, William Benjamin Carpenter, pour souligner le pouvoir de l'imagination sur la création de souvenirs : « Carpenter outlines [...] the exercise of the imagination in creating something apparently fictitious that then assumes a life of its own and, in becoming that with which the author identifies, is able to show him what was hidden or covert within him¹. » Le secret enfermé au plus profond d'Oliver, que le lecteur et Oliver lui-même ignorent à ce stade de la narration, est le lien de parenté qui l'unit à Monks mais aussi le rôle duplice que joue Fagin.

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 92.

Selon Greta Perlitti, dans son article, « Dickens, Victorian Mental Sciences and Mental Errancy », pendant des siècles la mémoire était considérée comme essentielle à l'identité, elle était la garante d'une identité homogène et individuelle, en même temps qu'elle témoignait de la continuité de la personne : « The person extends as far as their memories are recognizably their own¹. » Or, les bouleversements épistémologiques qui ont lieu au cours du dix-neuvième, agissent comme une onde de choc sur la mémoire qui devient synonyme de désordre :

For centuries before, memory had been regarded as a faculty strengthening identity, and had been crucially involved in the definition of the self; during the nineteenth century, instead, it increasingly became a potential source of disorder².

De fait, dans la fiction de Dickens, la mémoire se fige, comme le montre bien l'exemple photographique tiré d'*Oliver Twist*.

L'onde de choc qui secoue l'Angleterre victorienne est la manifestation d'un trauma qui résulte d'une surcharge d'émotion causée par les changements que la Révolution Industrielle apporte à la vie de tous les jours des Victoriens. La crainte de l'inconnu, dont la mutation sociétale est le signe, agit comme une secousse électrique qui laisse son empreinte sur la mémoire et rend l'esprit aussi vulnérable que le corps. Dans la fiction de Dickens, l'ambivalence du pouvoir régénérateur de l'eau, voire son échec, remet en cause la possibilité d'une renaissance à partir du chaos – emblématique de l'inquiétude des Victoriens.

¹ Perlitti, G. « Dickens, Victorian Mental Sciences and Mental Errancy ». *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*. www.19.bbk.ac.uk, 2010, p. 8.

² *Ibid.*, p. 7.

« The Shake »

« The first shock of a great earthquake had, just at that period, rent the whole neighbourhood to its centre. » (*DS*, p. 63)

En 1865, Charles Dickens échappe de peu à la mort lorsque le train dans lequel il voyage se retrouve suspendu à un viaduc dans le Kent. Dickens se rend à Londres en compagnie de l'actrice Ellen Ternan et de sa mère. Le contremaître chargé des travaux sur la ligne se trompe dans le calcul de l'arrivée du train et l'ouvrier chargé de prévenir de l'approche du train est trop éloigné pour mener à bien sa mission. Les parties centrale et arrière du train plongent en contrebas dans le lit de la rivière. Dickens et ses accompagnatrices sont projetés dans un coin de la voiture dans laquelle ils se trouvent tandis qu'une partie de celle-ci est suspendue au-dessus du vide. Matus rapporte que Dickens aide Ellen et sa mère à sortir du train puis descend dans le ravin assister les nombreux blessés et mourants¹. Il retourne alors dans la voiture qui menace de chuter dans le vide pour récupérer le manuscrit sur lequel il travaille alors, *Our Mutual Friend*, dans la postface duquel il évoque l'épisode tragique en ces termes :

On Friday the Ninth of June in the present year, Mr and Mrs Boffin (in their manuscript dress of receiving Mr and Mrs Lamble at breakfast) were on the South Eastern Railway with me, in a terribly destructive accident. When I had done what I could to help others, I climbed back into my carriage – nearly turned over a viaduct, and caught aslant upon the turn – to extricate the worthy couple. They were much soiled, but otherwise unhurt. The same happy result attended Miss Bella Wilfer on her wedding day, and Mr Riderhood inspecting Bradley Headstone's red neckerchief, as he lay asleep. I remember with devout thankfulness that I can never be much nearer parting company with my readers for ever, than I was then, until there shall be written against my life, the two words with which I have this day closed this book: – THE END. (*OMF*, p. 894)

Il secourt les personnages de sa fiction au même titre que les victimes de l'accident ferroviaire. Sa crainte de ne jamais finir son roman est cependant prémonitoire lorsque cinq ans plus tard, jour pour jour, il décède avant de ne pouvoir écrire les

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 83.

deux mots qui lui tiennent tant à cœur : « THE END » au bas ce qui ne sera jamais la dernière page de *The Mystery of Edwin Drood*. De retour à Londres, il développe ce qu'on appellerait aujourd'hui des symptômes post-traumatiques. Il est grandement ébranlé par l'accident et perd la voix pendant deux semaines. À plusieurs reprises, il souffre de ce qu'il appelle : « The Shake¹ ». Lorsqu'il lui arrive par la suite de voyager, il est en proie à l'hallucination persistante que la partie gauche du train est suspendue dans le vide. Il décrit ces accès de panique comme étant déraisonnables mais incontrôlables : « perfectly unreasonable but insurmountable² ». Selon son fils et sa fille, il est pris de transes au cours desquelles il est totalement inconscient de la présence de tiers. Mamie affirme que son père n'est alors plus du tout le même. Pris de panique, il tremble de tout son corps et tient solidement les accoudoirs : « He would fall into a paroxysm of fear, tremble all over, and clutch the arms of the railway carriage³. »

Dickens croit fermement que l'imagination créative permet de guérir de ces troubles psychiques en faisant resurgir la mémoire traumatisée. Il est un ami proche du Dr John Elliotson, le grand pionnier anglais de l'hypnose, science dont il est un passionné. Il assiste à plusieurs expériences sur des animaux et pratique lui-même l'hypnose. En 1844, juste avant son départ pour l'Italie, Matus rapporte les propos du biographe Fred Kaplan, selon lesquels Dickens est capable d'hypnotiser plusieurs sujets dont une femme, Augusta de la Rue, qu'il guérit grâce à plusieurs séances d'hypnose en l'aidant à revivre ses symptômes, rendus perceptibles par des convulsions, par les muscles de ses membres qui se distendent, des maux de tête, des insomnies et des états de fatigue physique et psychique extrêmes : « convulsions, distortions of the limbs, aching headaches, insomnia, and a plague of neurasthenic symptoms⁴. » Cette forme de psychothérapie qu'il applique s'appuie sur l'hypothèse que les états altérés de la conscience de sa patiente manifestent

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 83.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 97.

l'extériorisation d'un traumatisme psychique dissimulé à sa conscience ordinaire. Pendant les séances de somnambulisme et de transe hypnotique qu'il provoque, il interroge sa patiente et tente de formuler des théories sur l'origine de son état altéré : « He attempted to battle the dominating phantoms that surfaced when she was in a state of altered consciousness¹. »

Il semble avoir compris ce que le début du vingtième siècle confirmera, à savoir que l'état hypnotique permet d'établir le lien entre les états conscients et inconscients et ainsi de faire apparaître une réalité sous-jacente, savoir sans savoir que l'on sait – « what it is we know, but do not know that we know² ». Sa propre expérience traumatique de l'accident de Staplehurst, quelques vingt ans plus tard, le conduit à pousser un peu plus loin sa réflexion dans un domaine dont il ne s'est jamais éloigné. Il évoque ainsi dans sa fiction ce qui n'est alors qu'à peine abordé par le corps médical des années 1860 – notamment dans « The Signal Man » qui sera exploré plus loin. Les débats plus tardifs sur les chocs traumatiques consécutifs aux accidents assoient l'idée qu'un sujet souffrant d'une blessure psychique se trouve dans le même état de conscience altérée que s'il était sous hypnose : « Shock or fright could produce the effect of making memory inaccessible; trance, nightmare or flashback could return the victim to the unprocessed and terrible knowledge of the shocking event³. »

Jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, le corps médical victorien ne s'intéresse que très peu aux chocs post-traumatiques. L'industrialisation et la modernisation du pays, dont le développement du chemin de fer est le signe ostentatoire, conduit les compagnies d'assurance émergentes ainsi que le corps médical à s'intéresser à ces nouveaux cas de blessures psychiques « invisibles », provoqués par les accidents de train. La nécessité d'indemniser des blessures que l'on ne peut constater visuellement presse les recherches dans le domaine du trauma :

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 97.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

The development of industry and the multiplication of industrial accidents on the one side, and the development of insurance companies on the other, meant that more and more 'official medicine' was on the search for new theories and new therapeutic methods for these neuroses¹.

Les accidents liés au chemin de fer sont cruciaux pour le développement de la psychologie victorienne – autant que la guerre pour la psychanalyse : « In or around the mid 1860s, the medical concept of a psychic wound or injury began to percolate in Victorian Britain. And what brought it most forcibly to consciousness was the railway. To place the railway more squarely within the history of trauma, we may say that the railway accident was to Victorian psychology what WWI and shellshock were to Freudian psychology². » L'importance de la soumission du trauma à l'interprétation psychologique est soulignée, puisque l'on note : « the epic symbol of the psychologization of trauma³ ». Si les accidents de chemin de fer conduisent à la prise de conscience de l'existence de blessures psychiques, les études victorienne orientent cependant leurs recherches naissantes vers les effets de ces traumatismes sur le système nerveux et explorent peu la mémoire traumatisée, que Freud nommera en 1920 « Traumatic neurosis⁴ ».

Il s'intéresse en effet à ce qui advient de la mémoire traumatisée d'un patient. Ses interrogations portent sur la manière dont les événements traumatiques sont traités par la mémoire et sur la manière de les faire resurgir au même titre que n'importe quel autre souvenir. Pour les Victoriens, les souvenirs sont archivés dans la mémoire, demeurent intacts et ne peuvent être altérés par des agressions extérieures. Ils lui confèrent un caractère automatique lié à l'émotion, seule capable d'aider à recouvrer la mémoire inaccessible pour un temps :

Memory is essentially an automatic form of Mental activity. [...] Automatic memory takes account of and is informed by emotion. [...] His recognition

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 8.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 84.

that the subject may make unconscious but cognitive assessments that express themselves in emotions. Emotions may thus carry the intelligence of cataclysm, even if conscious memory is inoperative¹.

Du point de vue victorien, l'émotion permet le contrôle des souvenirs car elle est liée au pouvoir phénoménologique des sens. On pense alors au personnage de Redlaw dans « The Haunted Man ». Redlaw refuse d'affronter les souvenirs douloureux de son passé, le pacte qu'il contracte avec le malin lui permet de les oublier – du moins le croit-il. Grâce à l'émotion que Milly fait renaître en lui, il recouvre la mémoire et devient un homme meilleur. Dans *Dombey and Son*, Doodle évoque le train de la pensée tiré par la locomotive émotionnelle des associations d'idées : « 'What a Junction a man's thoughts is', said Mr Toodle, 'to-be-sure!' » (*DS*, p. 494) Les souvenirs circulent sur la trajectoire linéaire de la pensée, du passé vers le présent et inversement. On pense bien sûr à un type de focalisation qui fait son apparition à la même période : le courant de conscience, le « Stream of consciousness ». Mais ce qui nous intéresse ici est la linéarité brisée par la mémoire traumatisée. Elle précède les théories freudiennes selon lesquelles la mémoire ou le défaut de mémoire prend possession du patient. La mémoire traumatisée demeure inaccessible car le patient est dépossédé de son contrôle. Elle envoie les signaux de sa présence sous la forme de retours importuns et intrusifs. La mémoire traumatisée, qui fait partie du passé du patient, s'impose et interfère dans son présent sous la forme de rêves, de flash-backs ou d'hallucinations qui le hantent :

The clusters of symptoms [...] with disorders of emotion and memory are divided into three groups: the first focuses on re-experienced symptoms, such as recurrent, intrusive recollections, dreams about the experience, and "flashbacks," which make one act and feel as if the experience were re-occurring.²

Être traumatisé revient alors à être possédé par une image ou un événement. Dans la fiction, cela permet un rapprochement entre le trauma et le genre fictionnel des

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 95.

² *Ibid.*, p. 27.

histoires de fantômes : « The genre of the ghost story and trauma narrative have much in common, since to be traumatized is arguably to be haunted, to be living a ghost story: it is "to be possessed by an image or event"¹. » Selon Derrida, la hantise abriterait en elle, comme un lieu circonscrit, l'eschatologie et la téléologie même². Ce lieu cloisonné à l'intérieur même de l'esprit des personnages n'est pas sans rappeler les lieux circonscrits gothiques et les paysages de fin de monde provoqués par l'onde de choc de l'eau. Selon Derrida, cela revient à être terrorisé par le fantôme de l'autre et son propre fantôme comme fantôme de l'autre³. Le fantôme, « le spectre » vient du futur, qui ne se présente que comme ce qui pourrait venir ou re-venir.

Matus cite une phrase extraite d'une correspondance que Dickens adresse à Elizabeth Gaskell en 1851. Pour lui les histoires de fantômes sont l'illustration d'états de conscience altérée et du pouvoir de l'imagination : « Ghost stories were illustrative of particular states of mind and processes of the imagination⁴. » Le genre littéraire des histoires de fantômes offre à Dickens le moyen d'exprimer sa propre expérience traumatique liée à l'accident de Staplehurst mais aussi d'exposer et d'explorer une théorie sur les états altérés de la conscience que les études contemporaines ne sont toujours pas prêtes à formuler. À peine un an après son accident de train, Dickens écrit « The Signalman » en 1866.

Cette nouvelle établit un rapport de dépendance entre l'expérience de Dickens, les conséquences de celle-ci, l'histoire de fantôme et les interrogations victoriennes sur la théorie traumatique. La fiction distingue l'événement de sa prise de conscience tardive par le personnage narrateur. La narration à la première personne permet au lecteur de partager la vision des faits et les émotions du narrateur. Il peut s'identifier au narrateur et avoir l'impression de vivre avec lui ou comme lui les événements. Ce procédé donne également une impression

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. UK: Cambridge University Press, 2009, p. 98.

² Derrida, J. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993, p. 31.

³ *Ibid.*, pp. 170-171.

⁴ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. UK: Cambridge University Press, 2009, p. 99.

d'authenticité et de vraisemblance, afin de convaincre le lecteur de la véracité des événements racontés. Sous les apparences d'une histoire de « terreur », elle décrit les réactions de la mémoire confrontée à un événement cataclysmique dont la répétition des retours intrusifs est la manifestation. Elle exprime le sentiment d'impuissance face à un danger imminent condamné à survenir. Un soir, le narrateur de « The Signalman » arrive à un poste d'aiguillage isolé. Il apostrophe l'homme qui le contrôle et lui fait comprendre qu'il veut descendre jusqu'à lui pour lui parler. Selon les dires du narrateur, l'aiguilleur imagine d'abord que le narrateur est un fantôme, ce même esprit qui le hante et qui est apparu plusieurs fois près de son poste d'aiguillage. Il est apparu une première fois avant une terrible collision puis à nouveau avant la mort d'une passagère dans le train. L'aiguilleur en déduit alors que ce qu'il croit être l'apparition du fantôme est lié à un danger imminent – qui se révélera être la mort du personnage lui-même. Plus que l'esprit qui le hante, l'homme est obnubilé par la hantise de ce signal qui lui permettrait d'éviter un danger – dont il ignore la nature. On pourrait rapprocher cette occasion manquée – recevoir un avertissement à temps pour éviter une catastrophe – de celui que Dickens connaît lors de l'accident de Staplehurst. Mais se pose alors la question de la responsabilité. Dans le cas de Staplehurst, l'aiguilleur était trop loin pour que son signal soit perçu ou entendu. En outre, l'origine du problème vient du fait que le contremaître s'est trompé dans ses calculs : « Who is to be held accountable for a crime unconsciously permitted? As blame devolves from the steam engine, to the points man, whose brain is overtaxed, so it settles on the Director, responsible for the points man's conditions of work¹. » Toutefois, dans la fiction de Dickens le sentiment de culpabilité prévaut dans l'esprit de celui qui n'est pas encore victime, qui ne se sait pas future victime, mais qui n'est pas responsable non plus. L'émotion qui l'envahit obstrue sa conscience du réel : « In the story, the signalman is too close to the train and does not or cannot heed the warning as the engine bears down

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 99.

on him¹. » L'état d'extrême vigilance dans lequel l'homme se trouve ne lui permet cependant pas d'éviter sa propre mort. L'incapacité du personnage à comprendre les signaux du fantôme évoque une sorte de refoulement : « The mind's inability to comprehend or gain access to what it knows and fears unconsciously². » Hanté par l'idée de recevoir l'avertissement spectral à temps, l'homme n'entend ni les cris du conducteur du train, ni le sifflet de la locomotive. Il est comme en transe, soustrait à la réalité du présent.

La structure narrative de cette nouvelle perturbe la linéarité du temps par le fait que le fantôme désigne un passé qui paradoxalement n'a pas encore eu lieu et ne peut pas être évité. Freud parlera alors d'un « temps qui ne passe pas³ » comme Pontalis le reprend. Il isolera dans le rêve un lieu hors-temps où présent et passé se mêlent. Dans la fiction de Dickens, la répétition des apparitions indiquent que l'événement n'a pas encore trouvé son « lieu » : « Ce qui se répète est ce qui n'a pas eu lieu, n'a pas trouvé son lieu et qui, n'ayant pas réussi à advenir, n'a pas existé comme événement psychique⁴. » La répétition donne, à ce passé qui se projette dans le futur ou à ce futur qui régresse dans le passé tout en étant dans le présent du personnage, une impression de déjà vécu où il n'est plus possible de distinguer la réalité des hallucinations – ou d'une intrusion mémorielle.

De même, la linéarité évidente de la voie de chemin de fer est brisée par les catastrophes ferroviaires. Plus largement, l'avènement du chemin de fer révolutionne le déplacement dans le pays et ainsi ébranle les notions de temps et d'espace. Dans *Dombey and Son*, Dickens décrit la construction des lignes de chemin de fer et des gares comme autant de tremblements de terre, gommant des quartiers entiers de la carte de Londres. La banlieue pittoresque et bucolique de « Stagg's Gardens », dont le nom s'efforce d'inscrire la permanence de l'idéal rural, est littéralement effacée de la surface de la terre en seulement six ans : « There was

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 100.

² *Ibid.*

³ Pontalis, J. B. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, NRF, 1997, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

no such place as Staggs's Gardens. It had vanished from the earth. [...] But Staggs's Gardens had been cut up root and branch. Oh woe the day when 'not a rood of English ground' – laid out in Staggs's Gardens – is secure! » (*DS*, pp. 204-205) Le lexique archaïque situe ces lieux importés de la banlieue, circonscrits à l'intérieur même de la ville comme la représentation d'une époque révolue – à peine sont-ils construits que la modernité les absorbe. Les bouleversements violents que cela implique sur le paysage urbain associent le chemin de fer à l'idée de destruction massive. Les nombreux accidents qui ont lieu au début du chemin de fer font naître un sentiment d'appréhension et de crainte, que vit Dickens lui-même. Par le trope du chemin de fer, Dickens expose la manière dont des événements extérieurs traumatisants peuvent agir sur l'individu. Le traumatisme qui s'ensuit est pour les Victoriens la prise de conscience que ce qui paraît individuel et insignifiant – les troubles post-traumatiques sans blessure apparente – concerne en fait toute la société, en se présentant comme une structure générale de l'esprit, provoquée par un contexte commun. Il n'y a pas une mais plusieurs victimes. L'accident particulier devient le symptôme, le signe, d'une catastrophe de grande ampleur. Dans « *The Signalman* », le schéma cyclique de la répétition et de la contamination entraîne narrateur et lecteur dans le champ des troubles post-traumatiques.

Au début de la nouvelle, le narrateur est attiré de manière inexplicable vers l'aiguilleur : « Just then there came a vague vibration in the earth and air, quickly changing into a violent pulsation, and an oncoming rush that caused me to start back, as though it had force to draw me down. » (*SM*, p. 1) Le côté irrationnel de l'attraction est exprimé par l'emploi du prétérit simple qui indique la soudaineté de l'action. L'aspect révolu la situe en rupture avec le moment présent, dans un ailleurs temporel dont les formes en *-ing* renforcent l'illusion. Le vocabulaire relève lui aussi de la sensation indéfinie, renforcée par l'allitération en [v] qui fait elle-même vibrer la phrase, et donne à la scène un aspect incertain, où la sensation l'emporte sur la raison. L'irréel du présent « as though it had force to draw me down » mélange le récit objectif et l'expression du fantasme, et Dickens propose ainsi une phrase un peu désancrée, que le lecteur a du mal à situer dans le domaine de la réalité ou dans celui d'une représentation subjective. D'un naturel peu enclin à

engager spontanément une conversation, le narrateur ne s'explique pas la force qui le pousse à le faire malgré lui : « Besides that I am not happy in opening any conversation, there was something in the man that daunted me. » (*SM*, p. 3) Comme dans la phrase précédente, le narrateur se trouve en position d'objet dans la phrase – « an oncoming rush that caused me to start back », et ici « there was something in the man that daunted me » – il est agi par des forces incontrôlables et indéfinies (« something », « a vague vibration », « as if »). Le narrateur interpelle l'aiguilleur en utilisant inconsciemment exactement les mêmes mots que l'esprit, comme contaminé par les hallucinations de l'aiguilleur, dans un réseau de correspondances et de répétitions qui viennent faire échec à la fluidité du réel : « 'Halloa! Below!' » (*SM*, p. 1) L'homme les reconnaît aussitôt, bien entendu. Cela le conforte dans l'idée que l'apparition du narrateur n'est autre que la répétition des visions spectrales tant redoutées, leur avènement réel : « Those were the very words. I know them well. » (*SM*, p. 6) Ce décrochage temporel, à la fois dans le révolu et dans l'actuel, lisse les différences entre le passé et le présent et superpose les deux temps.

Lorsque le narrateur quitte le poste d'aiguillage pour la première fois, il a la sensation désagréable qu'un train arrive derrière lui. Cette scène reproduit par anticipation celle où l'aiguilleur trouve la mort : « He wished me goodnight, and held up his light. I walked by the side of the down Line of rails (with a very disagreeable sensation of a train coming behind me) until I found the path. » (*SM*, p. 6) Rassuré que le narrateur ne soit pas un fantôme, l'aiguilleur lui confie son histoire que le narrateur raconte à son tour aux lecteurs. Le narrateur sceptique refuse d'abord l'idée d'apparitions spectrales et met leur répétition sur le compte du hasard. Cependant, lorsqu'il revient pour la troisième fois au poste d'aiguillage, il est lui-même saisi d'une peur indicible car il croit voir un fantôme à l'entrée du tunnel. Ce qui l'induit en erreur est l'apparition d'un homme bien réel qui reproduit les gestes que le spectre envoyait comme signal : « I cannot describe the thrill that seized upon me, when, close at the mouth of the tunnel, I saw the appearance of a man, with his left sleeve across his eyes, passionately waving his right arm. » (*SM*, p. 12) L'expression « the appearance of a man » est révélatrice : le double entendre renforce l'effet de hantise, l'indécidabilité et donc la collusion sémantique entre « ce

qui ressemblait à un homme » et « le spectre d'un homme ». Le texte retourne au réel et stabilise une version factuelle : l'aiguilleur de l'histoire a été happé par le train le matin même. L'homme que le narrateur prend pour un fantôme est le conducteur du train qui reconstitue la scène devant des témoins. Il raconte ensuite au narrateur qu'il a essayé d'alerter l'aiguilleur qui se trouvait sur la voie de son arrivée par tous les moyens. Il a fait siffler le train et lui a crié : « I said, 'Below there! Look out! Look out! For God's sake, clear the way!' » (*SM*, p. 12) Mais comme il ne prêtait attention à aucune de ses alertes, il s'est caché les yeux derrière sa manche gauche et a agité frénétiquement le bras droit. La boucle est bouclée lorsque l'on sait que dans l'histoire c'est le narrateur qui formule en employant exactement les mêmes mots les gestes spectraux décrits par l'aiguilleur.

Dans cette fiction complexe, Dickens exprime l'idée de troubles internes provoqués par des événements extérieurs. Il utilise sa propre expérience traumatique ainsi que le trope du chemin de fer, emblème de la Révolution Industrielle. De manière avant-gardiste, Dickens est persuadé que la pratique de l'hypnose permet de faire resurgir la mémoire oubliée car traumatisée. Selon la théorie du trauma, celle-ci est incapable de reconnaître le passé en tant que passé. Un sujet souffrant d'une blessure psychique se trouve dans le même état de conscience altérée que s'il était sous hypnose. Il est alors nécessaire de revenir à l'origine du mal pour empêcher indéfiniment le passé de venir s'immiscer dans le présent.

Trauma et détection : « The mysteries of fragmented identity are like plot mysteries¹. »

Selon Matus, Freud comparait son travail à celui d'un détective : « a detective engaged in tracing a murder² ». Dans le cas d'un patient traumatisé, il s'agira de parvenir à retrouver la trace de souvenirs trop douloureux à supporter, et de parvenir à les enterrer symboliquement³. L'enquêteur psychanalyste suit les pistes qui lui permettent de remonter jusqu'à l'équivalent du meurtre en détection, en explorant les méandres des mystères de l'inconscient. Enquêteur et psychanalyste ont donc un même objectif symbolique, la résolution d'un mystère – jeter « une lumière soudaine sur l'opaque et le ténébreux⁴ ». Selon Roger Dadoun, il s'agit « de pénétrer, de s'enfoncer dans la réalité⁵ » et d'observer les « traces⁶ » du réel, ce que Dadoun appelle « le tuf de la réalité⁷ ». Dadoun définit ainsi le processus qui mène à la résolution de l'énigme, qu'elle soit policière ou psychanalyste : « Ces bribes, miettes ou défauts de réalité ont ceci de remarquable que seuls Holmes et Freud, au départ, sont capables de s'y intéresser, de les repérer, de les exploiter, de les transformer en pièces de construction, analytique ou policière, ou plus valablement peut-être analytico-policière⁸. » On pense bien sûr aux travaux de Carlo Ginzburg sur le paradigme de la trace et dont il sera question plus loin.

Une des filles de Dickens, Katey Dickens Collins, est la première à mettre en avant la volonté de son père d'explorer la conscience d'un criminel :

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 106.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Dadoun, R. « Un « sublime amour » de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud ». In: *Littérature*. n°49, Paris : Le roman policier, 1983, p. 74.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

It was not [...] for the intricate working of his plot alone, that my father cared to write this story [...] He was quite as deeply fascinated and absorbed in the study of the criminal Jasper [...] but it was through [...] his strange insight into the tragic secrets of the human heart, that he desired his greatest triumph to be achieved¹.

À une période où l'Homme essaie de comprendre l'Homme, et où l'identité, qui semblait jusque-là être un concept plutôt stable, marqué dans la philosophie occidentale par l'assurance du *cogito* cartésien, devient un sujet d'inquiétude, tant on commence à comprendre qu'accéder à soi-même ne va pas de soi. Dickens investit le mystère des troubles de la perception, « les trouées dans le réel² » et des « trous de mémoire » qu'un criminel essaie d'imprimer au réel, en cachant ou en détruisant des éléments, en éliminant des indices, en essayant d'effacer toute trace de sa présence, « défauts et manques dans le réel³ ». Matus cite le biographe Michael Hollington ; pour lui les fictions policières suivent un schéma narratif linéaire. Il s'agit pour le narrateur de contaminer le lecteur de la fièvre de la détection. Cette contagion le conduit infailliblement vers la recherche de la résolution de l'énigme criminelle : « Michael Hollington draws attention to the fact that 'detective novels are essentially linear fictions, their 'detective-fever' designed to infect the reader with a teleologically-oriented addiction that will drive him on compulsively towards the resolution of the mystery'⁴. »

Dans le cas de *The Mystery of Edwin Drood*, la soif de savoir du lecteur ne sera jamais éteinte – seules des hypothèses subsistent et font les joies de la critique, conduite à combler les lacunes, à profiter des ellipses pour s'efforcer de créer le texte manquant. Même si ce mystère irrésolu est involontaire, Dickens est avant tout intéressé par les conséquences d'un acte criminel sur la mémoire de son auteur. Dans sa fiction, on trouve plusieurs exemples de cas où le choc de la prise

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 106.

² Dadoun, R. « Un « sublime amour » de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud ». In: *Littérature*. n°49, Paris : Le roman policier, 1983, p. 74.

³ *Ibid.*

⁴ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 106.

de conscience de la culpabilité efface le souvenir même de l'acte qui a conduit à cette culpabilité. Le choc déclencheur du trauma peut prendre plusieurs formes. Dans *The Mystery of Edwin Drood*, et dans le cas de Jasper, il provient de la nouvelle de la rupture des fiançailles d'Edwin et de Rosa. Dans le chapitre intitulé « Impeached », Mr Grewgious, le tuteur de la jeune Rosa Bud, se rend chez John Jasper, l'oncle d'Edwin Drood. Le narrateur interrompt par quatre fois le récit du vieil homme et livre la scène de la découverte au travers du regard de Mr Grewgious : « Mr Grewgious saw [...] ». Le lecteur assiste à la manifestation physique des effets de l'annonce sur Jasper, et le détour par le regard renforce la specularité de la scène : le fantôme que voit Mr Grewgious est celui de la hantise, le retour du refoulé. Le visage pâle et les lèvres tremblantes, Jasper devient blafard avant de n'être plus qu'une silhouette spectrale, les mains levées au-dessus de la tête. Jasper alors ne contrôle plus les actions de son corps, et devient une sorte de pantin gothique, désarticulé et déshumanisé – à la fois chose qualifiée par le pronom « it » et animal grouillant, « writhing » – et en proie aux symptômes hystériques caricaturaux desquels le lecteur de romans gothiques est familier : « Mr Grewgious saw the ghastly figure throw back its head, clutch its hair with its hands, and turn with a writhing action from him. » (*MED*, p. 416) Le lecteur entend le cri perçant que le narrateur consent à lui communiquer mais il ne voit plus rien : « Mr Grewgious heard a terrible shriek, saw no ghastly figure, sitting or standing; saw nothing but a heap of torn and miry clothes upon the floor. » (*MED*, pp. 416-7) Éteindre la lumière est encore une stratégie éprouvée du Gothique, et le noir, avatar du Sublime de Burke, permet toutes les interprétations. Le bruit du hurlement rajoute à la confusion, et Jasper n'est plus un être humain, il est réduit à un amas de vêtements déchirés et maculés de boue, corrélats objectifs témoins de la souillure morale du personnage et de sa faille interne. Cependant, les deux négations s'ajoutent et trahissent la perception de Mr Grewgious. Les soupçons de Mr Grewgious sont ainsi représentés par l'illustrateur de *The Mystery of Edwin Drood*, Luke Fildes, dans l'édition de Chapman and Hall, de 1914, dans l'illustration ci-dessous. On y voit le regard insistant de Mr Grewgious sur la forme informe

étendue sur le sol, regard qui témoigne du doute qui s'est insinué dans son esprit sur la culpabilité de Jasper.



Mr Grewgious conserve ce souvenir diffus dans sa mémoire, sans vouloir le partager avec les autres personnages – il en conserve effectivement une image, et c'est pourquoi le recours à l'illustration semble ici pertinent. C'est toute la nature de la hantise que de se manifester visuellement, d'imprimer le cerveau d'une image dont il sera difficile de se libérer.

Mr Grewgious took no pains to conceal his implacable dislike of Jasper, yet he never referred it, however distantly, to such a source. But he was a reticent as well as an eccentric man; and he made no mention of a certain evening when he warmed his hands at the gatehouse fire, and looked steadily down upon a certain heap of torn and miry clothes upon the floor. (*MED*, p. 609)

Mais le lecteur comprend à quelle scène le narrateur fait allusion. L'évocation d'un certain soir, tandis qu'il se réchauffe les mains devant l'âtre et qu'il regarde avec insistance un certain amas de linges souillés sur le sol convoque immédiatement l'illustration de Fildes – et la scène antérieure, source, de Dickens, sorte de scène primitive traumatique qui a donné à Mr Grewgious la clé, mais aussi un sentiment d'intrusion ou d'effraction voyeuriste dans l'intimité d'un personnage. Les deux

itérations de « certain » instaurent une duplicité avec le lecteur : le double-entendre est décodé, « certain » est à la fois une précision temporelle et une précision modale, épistémique, et souligne la certitude que Mr Grewgious a de la culpabilité de Jasper, même si elle n'est pour l'instant étayée par rien d'autre qu'une apparition.

En tous cas, cette scène et l'épisode de désagrégation totale du corps de Jasper témoignent de ce que sa réaction violente n'est pas feinte. L'état de choc dans lequel il se trouve après avoir découvert que les deux jeunes gens souhaitent rester amis constitue, selon Matus, la preuve que John Jasper est alors pleinement conscient de ce qu'il a fait.

Pour le lecteur, le vrai mystère de la fiction repose sur la découverte de ce que le personnage sait tout à fait consciemment. Envieux de la relation qu'Edwin entretient avec Rosa, il cherche à éliminer tout entrave à son dessein amoureux. On peut alors supposer qu'il a assassiné son neveu. Cependant, la prise de conscience que cet acte odieux n'était pas nécessaire, puisque Rosa et Edwin ne veulent plus se marier, produit sur lui les effets d'un choc traumatique. Dès lors, la connaissance de la culpabilité disparaît de sa mémoire : « The shock has the effect of increasingly dissociating Jasper from the knowledge of his guilt¹. » Rien ne reste dans ses souvenirs si ce n'est le constat douloureux de la disparition d'Edwin. Le choc de la nouvelle de la rupture du jeune couple est évoqué par le personnage lui-même : « After recovering from the shock of a piece of news of my dear boy, so entirely unexpected, and so destructive of all the castles I had built for him [...]. » (*MED*, p. 421) Dans ce leurre de l'oubli, Jasper nourrit dans un premier temps l'espoir qu'Edwin a disparu volontairement. Cet espoir disparaît lorsque Mr Sapsea retrouve le bouton de chemise et la montre d'Edwin. Il se met alors à suspecter et à poursuivre Neville Landless.

Le chapitre « Dawn again » fait écho à celui qui narre la première visite de Jasper au repère d'opium, « The Dawn ». La répétition du titre, le retour au même moment temporel souligne ce temps qui ne passe pas et qui est à mettre en relation avec le traumatisme que Jasper a subi. Entre les deux visites auprès de Princess

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 108.

Puffer, le choc de la découverte a eu lieu. Jasper a oublié ce qu'il a fait mais, dans l'illusion de la transe opiacée, le fantasme de le faire est toujours aussi vivace : « 'Well, I have told you I did it here hundreds of thousands of times. What do I say? I did it millions and billions of times. I did it so often, and through such vast expanses of time, that when it was really done, it seemed not worth the doing, it was done so soon'. » (*MED*, p. 621) La citation mêle les temps, souligne le point central de l'analyse déjà citée de Pontalis, selon laquelle, tant qu'un événement n'a pas été assimilé sur le plan psychique, il ne cesse de faire retour, de se répéter. Le présent parfait qui porte sur le fait même du récit (« I have told you ») signifie bien que dans la représentation qu'il en a, dans le discours ou dans la symbolisation, l'acte infamant est toujours-déjà là, pris dans le cycle infini d'une répétition morbide. L'inconscient est « le siège des instincts¹ », « c'est avec l'apparition du langage qu'émerge la dimension de la vérité² ». Jasper verbalise ses visions criminelles en étant en transe. Comme le dit Jacques Lacan, son inconscient apparaît « structuré comme un langage³ », il parle et il parle aussi par le langage. L'itération de « do » au prétérit simple suivi de « here » ou de « so often » actualise l'hallucination et insiste sur le fait qu'il a accompli l'action de nombreuses fois au cours de ces séances « here ». La voix passive sur « do » avec comme complément agentif le pronom indéfini « it » montre qu'il ne sait pas qui a commis le meurtre, ou qu'en tous cas, il n'a pas encore la possibilité d'avoir accès à cette connaissance.

Une fois éveillé, il se souvient parfaitement des révélations qu'il a faites et sait qu'il doit les garder secrètes. Le présent de la question « What do I say? » le ramène dans l'actuel et gomme la frontière entre le sommeil et l'éveil. Dans le chapitre XII, « A night with Durdles », Durdles et Jasper pénètrent dans la très gothique crypte de Cloisterham, dont le nom lui-même évoque la parodie. Durdles évoque alors les résidents de la crypte : « the old' uns » (*MED*, p. 309), puis il demande à Jasper s'il croit aux fantômes des « sons ». Il raconte une aventure qui

¹ Lacan, J. « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud ». *La Psychanalyse*, n°3, Paris : *Psychanalyse et sciences de l'homme*. 1957, p. 48.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* pp. 47-81.

lui est arrivée lors de la veille du Noël précédent. Tandis qu'il s'était endormi, un cri perçant le réveilla suivi du hurlement d'un chien annonçant la mort d'une personne. L'anecdote de Durdles rend Jasper furieux – pour une raison que le lecteur ignore. Il lui suggère alors qu'il devait être sous l'emprise de son sommeil et que ce qu'il a entendu n'était pas réel : « I thought you were another kind of man,' says Jasper, scornfully. » (*MED*, p. 320) Pourtant, un peu plus loin, sous l'effet de l'alcool que Jasper l'incite à boire, Durdles s'endort et pendant son sommeil, il fait un rêve qui lui semble tout à fait réel :

He dreams of lying there, asleep, and yet counting his companion's footsteps as he walks to and fro. He dreams that the footsteps die away into distance of time and of space, and that something touches him, and that something falls from his hand. Then something clinks and gropes about, and he dreams that he is alone for so long a time, that the lanes of light take new directions as the moon advances in her course. From succeeding unconsciousness he passes into a dream of slow uneasiness from cold; and painfully awakes to a perception of the lanes of light – really changed, much as he had dreamed – and Jasper walking among them, beating his hands and feet. (*MED*, p. 325)

Le narrateur utilise ici la confusion du gardien de la crypte pour révéler au lecteur ce qui se passe réellement pendant le sommeil de Durdles. Il ne pénètre pas dans les pensées du personnage mais décrit ce que fait Jasper du point de vue sensoriel de Durdles, dans un état intermédiaire de semi-veille. Tandis que Durdles est endormi, le lecteur entend Jasper aller et venir puis prendre les clés de la crypte des mains de Durdles. Jasper disparaît pendant un temps suffisamment long pour laisser la lune poursuivre sa course dans le ciel. Puis le lecteur ne sait rien de Jasper ; il le retrouve en même temps que Durdles lorsqu'il se réveille. Le lecteur ignore ce que Jasper a fait et pourquoi il a pris les clés. Le narrateur le laisse volontairement dans un état de confusion afin de l'amener à s'interroger. Le présent simple utilisé pendant le sommeil de Durdles ne permet aucune interprétation. Il présente les faits de manière objective, mais en même temps il les prive de toute situation, de toute contextualisation – il les réalise et les déréalise tout à la fois. L'ellipse, typique elle aussi à la fois du récit de mystère et du roman gothique, vient renforcer la volonté du narrateur de passer sous silence une période du récit que le

lecteur doit reconstituer – ce qu'il ne pourra faire qu'a posteriori. La ligne de démarcation entre les deux états de conscience éveillée et endormie rappelle *The Moonstone* de Wilkie Collins.

Avant Dickens, le roman de Wilkie Collins, *The Moonstone*, mettait déjà en scène les états altérés de la conscience et les troubles de la mémoire, et peut se voir comme une influence intertextuelle forte. Quatre ans après *The Moonstone*, Dickens aborde ces thèmes selon une ligne narrative semblable. Franklin Blake poursuit un voleur et Jasper recherche un meurtrier. Leurs détections sont essentiellement introspectives car les clés des deux mystères se trouvent dans leur mémoire respective. Sans le savoir, les deux personnages se pourchassent eux-mêmes. Alors sous l'influence de l'opium qui lui a été administré à son insu, Franklin Blake dérobe le fameux diamant dont la protection lui avait été confiée – afin que celui-ci ne tombe pas dans les mains de voleurs. La reconstitution de la nuit du vol confronte Blake à son passé. Plusieurs indices orientaient les soupçons sur Blake, et lui-même commençait à entrevoir sa possible culpabilité. Le fait de revivre le passé exactement dans les mêmes conditions – c'est-à-dire sous l'emprise de la drogue, au cours d'une séance d'hypnose organisée par Jennings – le conduit à la découverte que c'est bien le coupable mais qu'il a agi dans le but de mettre le diamant en sécurité.

Dans *The Mystery of Edwin Drood*, le narrateur compare ces deux états de conscience à deux lignes parallèles qui ne peuvent jamais se rencontrer : « As, in some cases of drunkenness, and in others of animal magnetism, there are two states of consciousness which never clash, but each of which pursues its separate course as though it were continuous instead of broken (thus, if I hide my watch when I am drunk, I must be drunk again before I can remember where). » (*MED*, p. 47) L'analyse de processus semblables à ceux que Freud mettra à jours quelques décennies plus tard est assez inédite dans la littérature de l'époque, et annonce toute la littérature du double qui fleurira en Europe à partir de la fin du siècle, de « The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde » au *Double* de Dostoïevski. Elle est aussi une illustration de l'analyse que fait Ricœur, dans *Soi-même comme un autre*, et

manifeste une sorte de crise de ce que Ricœur appelle l'ipséité, « selfhood » en anglais :

Cette fonction médiatrice que l'identité narrative du personnage exerce entre les pôles de la mêmeté et de l'ipséité est essentiellement attestée par les variations imaginatives auxquelles le récit soumet cette identité. À vrai dire, ces variations, le récit ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche. En ce sens, la littérature s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative. Le bénéfice de ces expériences de pensée est de rendre manifeste la différence entre les deux significations de la permanence dans le temps, en faisant varier le rapport de l'une à l'autre¹.

Dans *The Moonstone*, cette expérience libère Blake, le réconcilie avec lui-même et avec sa promesse. Il réussit à réintégrer, à ré-assimiler le passé en enquêtant dans sa mémoire, et en ayant recours à la narration, qui permet de faire un récit cohérent et linéaire à partir d'éléments disjoints et chaotiques. Selon Matus, Jasper ne peut pas arriver à la même conclusion que Blake, à savoir qu'il est ce qu'il poursuit – « That he himself is the unwitting guilty party he has been pursuing² ». Il faut dire que le processus de dissociation n'est qu'apparent pour Franklin Blake, et son inconscient une sorte d'adjuvant, presque même de surmoi, puisqu'il en allait de la protection de sa fiancée. S'il a perpétré le vol c'est parce qu'il était sous l'influence de l'opium et donc dans un état de conscience second, il a néanmoins agi en étant animé des meilleures intentions, et son identité, et le sentiment qu'il en a, ne sont donc pas remis en cause par ce passage à l'acte inconscient.

Dans le cas de Jasper, les motivations sont bien différentes et le conflit psychique très actif, et le souvenir inassimilable, inacceptable de cet acte du point de vue conscient est par conséquent clivé. La réponse psychique à ce passé douloureux implique le déplacement du souvenir coupable dans un endroit inaccessible de la mémoire, et consiste à le refouler. Matus emploie alors le terme

¹ Ricœur, P. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990, p. 176.

² Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 118.

d'« alibi¹ » pour qualifier cet endroit inaccessible, un terme qui signifie littéralement « dans un autre lieu ». Cette dissociation fut appelée « Unconscious Cerebration » par William Carpenter², qui qualifia ainsi l'opération qui consiste à figer momentanément le pouvoir décisionnaire du patient traumatisé sur sa mémoire. Trauma et dissociation sont ainsi étroitement liés. Dans la fiction de Dickens, il s'agit d'un « ailleurs » mental incarcérant un passé qui vient trahir le présent.

À l'image du fantôme de Marley enchaîné à son passé, dans « A Christmas Carol », les maillons des chaînes du passé alourdissent les pas de certains personnages jusqu'à entraver leur progression. Dans *Little Dorrit*, le phénomène de dissociation s'accompagne du transfert du vécu traumatique sur un autre personnage ou un autre lieu. Dans le chapitre intitulé « The Storming of a castle in the air », la sous-partie « Mr Dorrit's wanderings » annonce les errements de ses pensées qui finissent par se fixer sur son frère Frederick : « 'Your uncle wanders very much, Amy,' he said, when he was thus roused. 'He is less – ha – coherent, and his conversation is more – hum – broken, than I have – ha, hum – ever known. Has he had any illness since I have been gone?' » (*LD*, p. 641) Son discours entrecoupé, dont les tirets multiples désorganisent le texte, trahit son auto-référentialité, et illustre par l'exemple le fait que le caractère « incohérent » et « haché » que Mr Dorrit projette sur son frère est en réalité le sien propre. Le langage résiste et devient l'inscription, le symptôme du déplacement de son propre état sur Frederick – de la même manière que le titre du chapitre d'ailleurs, qui annonce clairement le lieu de ces errements, et qui renvoie en miroir à Mr Dorrit les errements supposés de son frère. Le phénomène de transfert culmine lorsque, lors du dîner chez Mrs Merdle, Mr Dorrit s'adresse ainsi aux convives qui l'entourent :

Ladies and gentlemen, the duty – ha – devolves upon me of – hum – welcoming you to the Marshalsea. Welcome to the Marshalsea! The space is – ha – limited – limited – the parade might be wider; but you will find it apparently grow larger after a time – a time, ladies and gentlemen – and the

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 120.

² *Ibid.*, p. 38.

air is, all things considered, very good. It blows over the – ha – Surrey hills. Blows over the Surrey hills. This is the Snuggery. Hum. Supported by a small subscription of the – ha – Collegiate body. In return for which – hot water – general kitchen – and little domestic advantages. Those who are habituated to the – ha – Marshalsea, are pleased to me its Father. I am accustomed to be complimented by strangers as the – ha – Father of the Marshalsea. Certainly, if years of residence may establish a claim to so – ha – honourable a title, I may accept the – hum – conferred distinction. My child, ladies and gentlemen. My daughter. Born here! (*LD*, pp. 647-8)

Ses interjections sont ancrées dans le présent, qui est d'ailleurs le temps de la narration, mais ce qu'il évoque appartient au passé. Le va-et-vient entre le passé et le présent provoque une scission entre la prise de conscience du souvenir traumatisé et la volonté de ne pas le laisser interférer dans son présent. Le passage de l'un à l'autre ébranle la conscience du locuteur ; elle finit incarcérée dans son passé, et les tirets témoignent de la cassure, du sentiment de discontinuité psychique. Les phrases hachées, la disparition progressive de verbe à la voix active et l'effacement partiel du sujet contribuent à construire un sentiment d'enfermement dans le trauma. Le participe passé et l'adverbe de lieu de la dernière phrase posent clairement « l'ici et maintenant » dans le passé. Tout son être a quitté le temps présent, et le lieu différent cède devant les injonctions d'un temps qui est resté figé dans l'éternité de l'emprisonnement. Le passé est désigné comme étant ici « here ».

Dans *The Mystery of Edwin Drood*, le texte porte les marques de la fragmentation de la conscience de certains personnages. Lors de l'expédition nocturne de Jasper et Durdles dans la crypte au début du roman, le narrateur remarque par quatre fois le caractère inexplicable d'une telle visite :

Surely an unaccountable sort of expedition! (*MED*, p. 310)

Surely an unaccountable sort of expedition, therefore! (*MED*, p. 310)

Once again, an unaccountable expedition this! (*MED*, p. 323)

And thus, as everything comes to an end, the unaccountable expedition comes to an end—for the time. (*MED*, p. 332)

C'est la fin de l'expédition mais le début du questionnement du lecteur. La crypte est l'environnement familier de Durdles. Il est décrit telle une goule errant parmi les tombes et les ruines. Mais pour le maître de la chorale c'est différent – « another

affair ». (*MED*, p. 310) Pas moins de huit occurrences de : « unaccountable » dans l'ensemble de la fiction et quatre de « unintelligible » au début du roman trahissent la volonté du narrateur de faire naître l'incompréhension – mais aussi l'idée que pour le personnage, tout ceci est absolument inassimilable, impossible à symboliser dans le langage. L'irrationnel est inexplicable, et le refoulement n'est par définition pas accessible au langage, rejeté à l'extérieur. Dans le chapitre d'ouverture « The Dawn », Jasper se demande si ses propres errements à voix haute sont aussi incompréhensibles que ceux des autres fumeurs d'opium dont les paroles ne sont qu'un jargon incohérent : « incoherent jargon » (*MED*, p. 10) dénué de sens : « sense or sequence ». (*MED*, p. 11) Or, de ces phrases fragmentées et incompréhensibles, Princess Puffer saura en extraire du sens dans « The Dawn Again » :

'Unintelligible!' I heard you say so, of two more than me. But don't ye be too sure always; don't be ye too sure, beauty!' Unwinking, cat-like, and intent, she presently adds: 'Not so potent as it once was? Ah! Perhaps not at first. You may be more right there. Practice makes perfect. I may have learned the secret how to make ye talk, deary'. (*MED*, p. 628)

L'inexplicable devient intelligible pour Princess Puffer. Il faut de la pratique, apprendre à rassembler les pièces éparées pour enfin construire du sens. Le narrateur n'est cependant pas disposé à aider le lecteur dans cette démarche. Aucun personnage du roman ne parle véritablement à la première personne du singulier, non plus que le « je » du narrateur omniscient ne donne accès à l'intériorité des personnages.

Dans le chapitre « The Flight », Rosa se réfugie auprès de son tuteur pour échapper à Jasper. Elle lui annonce alors la raison de sa fuite : « 'His uncle has made love to me. I cannot bear it,' said Rosa, at once with a burst of tears, and a stamp of her little foot. » (*MED*, p. 542) Elle n'est pas la seule à être menacée : « 'I shudder with horror of him, and I have come to you to protect me and all of us from him, if you will?' » (*MED*, pp. 532-3) Un peu plus loin, le narrateur annonce que le récit a lieu, mais il n'en donne pas le contenu : « Rosa, composed now, gave him a faithful account of the interview. » (*MED*, p. 544) Le lecteur n'est pas dans la

confidence, puis l'ensemble est traité sur le mode de l'ellipse, et le récit de Rosa simplement enjambé : « When Rosa had finished ». (*MED*, p. 544) Les attentes du lecteur sont d'autant augmentées qu'on lui fait miroiter les détails dont on lui dit qu'ils sont présents, mais qu'on ne lui donne pas, « a faithful account ».

De même, le lendemain de la fuite de Rosa, Mr Crisparkle, inquiet de sa disparition, se rend auprès du tuteur de la jeune fille. Mr Grewgious s'adresse alors à Rosa et fait référence à une scène à laquelle le lecteur n'a pas assisté : « 'I have told M. Crisparkle,' said Mr Grewgious, 'all that you told me last night, my dear'. » (*MED*, p. 549) Le lecteur ne peut être témoin que de la mise en abîme narrative de ce discours deux fois rapporté, qui lui échappe doublement. Il n'a accès qu'aux interrogations et aux suspicions de Rosa, au début du chapitre, lorsqu'elle prend la décision de fuir, d'abord au discours direct à la première personne du singulier puis au discours indirect libre. Cette manœuvre narrative permet au narrateur d'éveiller le questionnement chez le lecteur mais aussi de mettre en lumière la contradiction à laquelle les réponses à ces questions conduisent. Pourquoi Jasper poursuit-il Neville Landless pour meurtre s'il est lui-même le meurtrier ? Que peut savoir la jeune fille de l'esprit d'un criminel ? Elle ne peut que conclure que la meilleure solution est la fuite sans pouvoir donner d'explication à cette contradiction. Pour ce faire, il faudrait prendre en considération le phénomène de dissociation :

In short, the poor girl (for what could she know of the criminal intellect, which its own professed students perpetually misread, because they persist in trying to reconcile it with the average intellect of average men, instead of identifying it as a horrible wonder apart) could get by no road to any other conclusion than that he was a terrible man, and must be fled from. (*MED*, p. 525)

La route vers la compréhension est effectivement bloquée, et tout le travail consiste à retrouver le chemin manquant.

Un choc violent, lié au passé des personnages, provoque un phénomène de refoulement – l'exclusion du souvenir coupable ou douloureux de la mémoire. La difficulté consiste à unifier ces fragments épars et cloisonnés de la mémoire. L'unité

permettrait la réconciliation afin d'accepter le présent et de mieux appréhender le futur. La recherche de l'origine du choc et, plus largement du mal, s'apparente à une enquête policière dont le point de départ appartient au passé – le crime. À une période où les fossiles géologiques permettent de mieux comprendre le présent et l'Homme, les fossiles de la mémoire – restes traumatisés de quelque souvenir douloureux – s'assemblent pour donner du sens. Le chemin qui mène à la réconciliation et à l'unicité est cependant parfois sinueux et nécessite que le choc vienne à la rencontre du choc.

Chapitre 5

Avoir et être

« To have or not to be¹. »

La suie et la poussière de la civilisation industrielle pénètrent les foyers victoriens par les interstices domestiques, et il est bien difficile d'endiguer les effets secondaires de la ville qui se développe à vitesse galopante. L'effort que fait Matthew Pocket pour s'élever au-dessus du brouillard chaotique de sa maisonnée n'impressionne personne. Si la mère, garante supposée de la tranquillité de la maisonnée, est intégralement débordée, la figure paternelle de la famille Pocket se laisse choir dans le canapé, tel un gladiateur vaincu : « There was a sofa where Mr Pocket stood, and he dropped upon it in the attitude of the Dying Gladiator. » (*GE*, p. 181) « Houses have no heads », écrit Anny Sadrin². La tête démesurément grande et sans cheveu de Mr Micawber, brille par son inaptitude à gérer les finances de son foyer. Le face-à-main qui pend à son manteau ne renvoie que des interrogations : « A quizzing-glass hung outside his coat – for ornament, I afterwards found, as he very seldom looked through it, and couldn't see anything when he did ». (*DC*, pp. 402-3) L'identité est en question, le miroir ne renvoie plus que des interrogations,

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 3.

² *Ibid.*, p. 25.

quand on ose encore y interroger son portrait. En même temps que la science détrône la foi, le patron d'entreprise se substitue au chef de famille et la confusion règne.

C'est le cas dans le magasin d'antiquités du grand-père de Little Nell où la confusion est la marque d'une civilisation révolue :

The place through which he made his way at leisure was one of those receptacles for old and curious things which seem to crouch in odd corners of this town and to hide their musty treasures from the public eye in jealousy and distrust. There were suits of mail standing like ghosts in armour here and there, fantastic carvings brought from monkish cloisters, rusty weapons of various kinds, distorted figures in china and wood and iron and ivory: tapestry and strange furniture that might have been designed in dreams. The haggard aspect of the little old man was wonderfully suited to the place; he might have groped among old churches and tombs and deserted houses and gathered all the spoils with his own hands. There was nothing in the whole collection but was in keeping with himself nothing that looked older or more worn than he. (*OCS*, p. 47)

Dans ce décor, où les motifs du Gothique sont à nouveau convoqués, les restes d'une époque surannée s'entreposent dans les coins et recoins du magasin du vieil homme, à l'apparence encore plus antique que les objets qui attendent des acquéreurs qui ne viendront jamais. Un fatras confus de papiers et de documents s'amasse dans « The Court of Chancery » de *Bleak House*, reproduit à l'identique dans le magasin de Krook – amoncellement pesant indifférencié et inaccessible du passé. Selon la tradition gothique, les romanciers étaient « les conservateurs d'un dépôt que leur avaient transmis les générations précédentes¹ ». Les ruines gothiques renvoyaient à une sorte de passé qui n'existait que dans l'imaginaire collectif où le besoin de retrouver ses racines pouvait s'exprimer. Le choc éprouvé face à l'impossibilité de remonter jusqu'à ce passé inventé soulève la question de la

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 615.

transmission, et cette question est au cœur de la narration de Dickens. Anny Sadrin le résume ainsi par cette formule : « To have or not to be¹ ».

Le besoin d'appartenance

« A society requires antecedents² ».

Dans *In Bluebeard's Castle*³, G. Steiner explique que ce n'est pas le passé qui nous gouverne mais les représentations mentales que nous nous en faisons : « It is not the literal past that rules us, save, possibly, in a biological sense. It is images of the past⁴. » Elles acquièrent un caractère héréditaire dont le génotype joue le rôle de stimulus inconscient et inconditionnel pour qu'une société puisse progresser. Selon Maurice Levy, qui cite le philosophe Gaston Bachelard, ce besoin d'appartenance à un passé national se manifeste par un retour à la « maison natale », la « maison d'intimité absolue » qui, « pour les Anglais ne pouvait être que l'ancestrale demeure gothique, marquée des 'grands signes de la profondeur'⁵ ». Ce besoin d'avoir sa place quelque part, dans un foyer que l'on quitte mais vers lequel il est possible de revenir, se fait pressamment ressentir par les héros dickensiens. Même Charles d'Évremonde, l'aristocrate français de *A Tale of Two Cities*, qui abandonne fortune, titre et pays pour ne jamais revenir, éprouve la nécessité d'une « maison d'intimité absolue » et choisit l'Angleterre comme terre d'exil et nouveau foyer : « It is my Refuge ». (*ATTC*, p. 96) La révolution, qu'elle soit française ou industrielle, provoque en cela les mêmes meurtrissures, et les bouleversements qui l'accompagnent suscitent plus que jamais le besoin d'un repaire qui serve de refuge, de repère contre les agressions extérieures.

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 3.

² Steiner, G. *In Bluebeard's Castle, Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1971, p. 3.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Évolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 642.

Et « si d'un pas solitaire, en songeant, l'on descend dans une maison qui porte les grands signes de la profondeur, par l'étroit escalier qui enroule ses hautes marches autour du pivot de pierre, on sent bientôt qu'on descend dans un passé¹ » – un passé qui rencontre ici, dans les profondeurs de la maison maternelle, celui de la mère patrie, un passé national. En permettant à la société anglaise de s'enfoncer dans son histoire, la « maison natale » autorise un rêve d'appartenance à la fois familial et collectif, un microcosme ouvert à la fois sur l'intériorité de l'intime et sur le monde : « Our home is our corner of the world [...] it is our universe, a real cosmos in every sense of the world² ». Ce sentiment essentiel, selon Sicher, pour définir le sens de « at home-ness », pour transformer dans les imaginations « house into home³ ».

La définition que Joe donne de la notion de « home-ness » est en accord avec l'idée que s'en font les Victoriens : « 'A good book, or a good newspaper, and sit me down afore a good fire, and I ask no better. Lord!' he continued, after rubbing his knees a little, 'when you *do* come to a J and a O, and says you, 'Here, at last, is a J-O, Joe,' how interesting reading is!' » (*GE*, pp. 113-4) Le feu est le symbole du foyer, et le journal le trait d'union avec l'extérieur. Le problème est que Joe ne sait pas lire, et cette incapacité témoigne du lien brisé entre le foyer et la nation, ou en tous cas des difficultés éprouvées par les citoyens pour s'ajuster à ce nouveau monde de progrès : « 'It [reading] *can't* be supposed,' said Joe. 'Tho', I'm uncommon fond of reading, too ». (*GE*, p. 113)

Le foyer a longtemps été reconnu comme étant le garant de la moralité et de l'identité sociale en réaction aux changements que la civilisation industrielle impose sur la société. Le foyer devient un espace virtuel dans lequel la famille projette ses propres représentations de l'espace et du temps. Cet idéal de domesticité et

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 642.

² Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 155.

³ *Ibid.*

d'intimité crée une frontière entre espaces publics et privés, et cherche à isoler du bruit, de la saleté et des maux de la ville en pleine expansion :

As a private domain which borders on public space, the home reflects in the representation of its conflict zones the social tensions at large, as well as the personal crises within, which resulted from the reorganization of space and the division of work from home as urbanization and industrialization changed the relationship of public and private in mid-Victorian Britain, with all the consequent shifts in demographic, class, and gender relations¹.

La dissociation du personnage de Wemmick – celui de l'étude de Jaggers et celui de Walworth – incarne cette séparation entre les sphères publique et privée : « After I have crossed this bridge, I hoist it up – so – and cut off the communication ». (*GE*, p. 499) Wemmick reproduit de ses propres mains, « My own doing » (*GE*, p. 498), le concept même du foyer victorien, « The Victorian Home-and-garden² », emblème de l'identité anglaise : « Wemmick's house was a little wooden cottage in the midst of plots of garden ». (*GE*, p. 498) Cette scission du chaos urbain et de la détresse des plus démunis et la préservation d'un environnement rural sont des caractéristiques présentes dans les représentations des maisons de Wemmick, à Walworth au sud de Londres, de Mr Manette, dans *A Tale of Two Cities*, dans le quartier Soho, au nord d'Oxford Street et de Mr Wilfer, dans *Our Mutual Friend*, dans le quartier Holloway, au nord de Londres. Mais le péril extérieur apparaît manifeste lorsqu'une forteresse est nécessaire pour s'en protéger. La perméabilité de l'enceinte victorienne laisse la menace s'infiltrer dans le foyer – et, dans son incarnation privée, la famille. Les efforts de Wemmick semblent à la fois illusoire et dérisoire, voués à l'échec tant ils reposent sur une conception archaïque du passé, tant ils refusent précisément la fluidité du temps qui passe et la fortification devient le signe de ce que cet idéal est assiégé par les forces nouvelles, une archive illusoire d'un monde qui n'existe plus.

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 160.

² *Ibid.*, p. 151.

Cette célébration funeste d'un idéal enclavé, retranché au sein d'une modernité perçue comme une menace, résonne dans d'autres textes de Dickens. Les stridulations du grillon de « *The Cricket on the Hearth* » serait-il un chant à la louange des joies domestiques ou bien un cri d'alerte face aux dangers qui semblent menacer ? Quant à Meg, dans « *The Chimes* », le mariage lui apporterait la joie et le bonheur sans lesquels elle pourrait vivre :

'And how hard, father, to grow old, and die, and think we might have cheered and helped each other! How hard in all our lives to love each other; and to grieve, apart, to see each other working, changing, growing old and grey. Even if I got the better of it, and forgot him (which I never could), oh father dear, how hard to have a heart so full as mine is now, and live to have it slowly drained out every drop, without the recollection of one happy moment of a woman's life, to stay behind and comfort me, and make me better!' (*TC*, p. 94)

L'anaphore de l'exclamative « *How hard* » ressemble à une prière. Les formes en –ing évoquent les difficultés et les épreuves qui jalonnent une vie de famille mais que l'entraide aide à supporter et qui seraient vains si Meg restait seule. En revanche, le juge Cute donne un tout autre point de vue :

'You are going to be married, you say,' pursued the Alderman. 'Very unbecoming and indelicate in one of your sex! But never mind that. After you are married, you'll quarrel with your husband, and come to be a distressed wife? You may think not: but you will, because I tell you so. Now I give you fair warning, that I have made up my mind to Put distressed wives Down. So, don't be brought before me. You'll have children – boys. Those boys will grow up bad of course, and run wild in the streets, without shoes and stockings. Mind, my young friend! I'll convict 'em summarily, every one, for I am determined to Put boys without shoes and stockings, Down. Perhaps your husband will die young (most likely) and leave you with a baby. Then you'll be turned out of doors, and wander up and down the streets. Now, don't wander near ma, my dear, for I am resolved to Put all wandering mothers Down.' (*TC*, p. 101)

La répétition de « *down* » trahit la « très utilitaire » position du juge qui voit en l'élimination des pauvres la résolution aux problèmes que connaît la nouvelle ère. Mais derrière la caricature politique, cette vision du foyer évoque cependant le spectre d'une unité familiale extrêmement vulnérable, sous une menace permanente

d'ébranlement. Le « home sweet home » est passé à l'épreuve des défis que présentent les bouleversements économiques et sociaux du pays. Une autre idée émerge encore de son exposé, presque plus inquiétante : l'origine du conflit naît du noyau lui-même et des relations que les membres de la famille entretiennent entre eux.

Selon la tradition gothique, Elizabeth Durot-Boucé rappelle l'« opposition du monde de la famille, raisonnable et bienfaisant, à celui de l'individu isolé, synonyme de chaos et d'irrationalité¹ ». Le foyer familial favorise un sentiment rassurant d'appartenance à une unité, tout en permettant de se préserver du monde extérieur et irrationnel auquel le solitaire est associé. Dans *Oliver Twist*, la pâleur et le teint maladif d'Oliver, sans famille, illustre le caractère réprouvé et solitaire du jeune héros. Dès sa naissance, il semble lutter entre la vie et la mort : « Oliver and Nature fought out the point between them ». (*OT*, p. 16) Anny Sadrin note qu'au fur et à mesure de l'évolution de l'écriture de Dickens, la perméabilité des deux sphères, privée et publique, vont jusqu'à se confondre : « The family cell, which was a refuge from the wide world, has become a faithful, unaccommodating mirror of society, the sanctuary of private property reflecting the acquisitive spirit of the age². » La cellule familiale subit les mêmes assauts que ceux qui secouent violemment la société victorienne. La fin de l'ancien système rural, initié par la Révolution Industrielle, met un terme au lien étroit qui unit les membres d'une même famille, elle fait éclater la cellule familiale du fait de la migration massive des jeunes gens vers le pôle d'attraction quasi irrésistible que représente la ville.

Anny Sadrin explique alors que la désertion des campagnes entraîne la lente disparition de l'aristocratie terrienne et la désintégration de la domination patriarcale au sein des familles, et conduit à de nouvelles formes de cohabitation : « Corresponding for the poorest to unorganized gatherings of strangers under the same roof in the overcrowded slums of hastily built industrial cities and for the less

¹ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 38.

² Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 23.

unprivileged to a more modern family unit limited to a couple and their possible offspring¹. » Les structures familiales démantelées se réorganisent en assemblages disparates composés d'étrangers. L'ancien modèle de la famille qui réunit les personnes de même sang sous un même toit est délocalisé vers les taudis des villes champignons industrielles. L'absence d'appartenance à une même famille, ou une même paroisse, se fait alors sévèrement ressentir. L'autorité paternelle est supplantée par celle du patron. Dans *Hard Times*, Stephen Blackpool rend visite à son patron, Josiah Bounderby, pour lui parler de ses problèmes conjugaux et lui demander conseil pour divorcer. Or, il apprend que seuls les riches ont cette possibilité.

Injustice parmi tant d'autres, les luttes des classes se substituent aux querelles familiales et une nouvelle forme de coalition fait son apparition – les syndicats ouvriers. Stephen rejette l'idée d'en faire partie. Mais il dédaigne également d'espionner ses collègues pour le compte de Bounderby. Son refus d'appartenance, à l'une ou l'autre entité, le conduit à l'exil et à une mort certaine. C'est sans doute le sort qui attendait Charles d'Evrémonde, dans *A Tale of Two Cities*, si Sydney Carton n'avait pas pris sa place sur l'échafaud. Cet abandon d'appartenance en révèle la nécessité : « The man from nowhere, who is also a man 'for Nowhere', must become a man from somewhere if he is to know where to go or where to settle². » Comment revenir aux origines si la filiation n'est pas clairement établie?

La fiction de Dickens met en place toute une série d'inversions, où ce sont les filles qui jouent le rôle de mères. Le comportement de Little Dorrit vis-à-vis de son père est similaire à celui d'une mère pour son enfant – elle lui est entièrement dévouée, se prive de déjeuner pour qu'il puisse manger, le veille lorsqu'il est malade ou lorsqu'il dort. Quant à Lucy Manette, elle incarne toutes les fonctions du féminin à l'égard de son père, elle est à la fois mère, épouse et fille du Docteur Manette. La confusion de cette relation ressort lorsque Darnay vient demander la main de Lucy

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 26.

² *Ibid.*, p. 24.

à son père, et qu'il essaie de le convaincre que cette nouvelle situation ne changera pas la nature de leurs liens :

I know that when she is clinging to you, the hands of baby, girl, and woman, all in one, are round your neck. I know that in loving you she sees and loves her mother at her own age, sees and loves you at my age, loves her mother broken-hearted, loves you through your dreadful trial and in your blessed restoration. (*ATTC*, p. 102)

L'anaphore de « I know » insiste sur le fait que Darnay ne veut rien changer de la relation qui lie la fille au père. L'extrait met aussi en exergue la fusion de l'image du père et de la défunte mère ainsi que la fusion des temps déjà analysée. A contrario, l'ouverture de *Martin Chuzzlewit* intitulé « Introductory, concerning the pedigree of the Chuzzlewit family » présente la supposée continuité de la lignée de la famille Chuzzlewit :

As no lady or gentleman, with any claims to polite breeding, can possibly sympathise with the Chuzzlewit Family without being first assured of the extreme antiquity of the race, it is a great satisfaction to know that it undoubtedly descended in a direct line from Adam and Eve; and was, in the very earliest times, closely connected with the agricultural interest. If it should ever be urged by grudging and malicious persons, that a Chuzzlewit, in any period of the family history, displayed an overweening amount of family pride, surely the weakness will be considered not only pardonable but laudable, when the immense superiority of the house to the rest of mankind, in respect of this its ancient origin, is taken into account. (*MC*, p. 3)

L'origine de cette famille repose sur des fondations qui n'existent plus ou qui sont en voie d'extinction, ils appartiennent – seulement si l'on peut dire – à la famille d'Adam et Eve, à l'espèce humaine donc, avec toute l'ironie qu'il y a dans cette ascendance et dans la création de l'Homme par « Dieu le Père », à l'époque de Darwin. Quant au monde agricole, il est menacé par la civilisation industrielle, et semble être une espèce très menacée. La supercherie de la généalogie de l'espèce humaine trouve son pendant dans le simulacre des relations familiales des Chuzzlewit. Dans le chapitre 3 (*MC*, p. 25), Pecksniff se rend au chevet du grand-père Chuzzlewit. Il l'apostrophe par ces mots : « My good cousin » (*MC*, p. 35), ce qui fait aussitôt réagir Old Martin :

'There! His very first words!' cried the old man, shaking his grey head to and fro upon the pillow, and throwing up his hands. 'In his very first words he asserts his relationship! I knew he would: they all do it! Near or distant, blood or water, it's all one. Ugh! What a calendar of deceit, and lying, and false-witnessing, the sound of any word of kindred opens before me!' (*MC*, p. 35)

Old Martin sait que cette référence au lien du sang signifie que mensonges et malveillances motivent l'approche de Pecksniff. La perspicacité de ce dernier le conduit à modifier son abord. Il demande alors à Old Martin de le considérer comme un étranger et non comme un membre de sa famille – pour mieux obtenir ce qu'il prétend précisément ne pas espérer : « What do I expect or want from you? There is nothing in your possession that I know of, Mr Chuzzlewit, which is much to be coveted for the happiness it brings you. » (*MC*, p. 35)

La perversion des liens familiaux illustre l'effondrement du système patriarcal, jusque-là régi par une hiérarchie bien établie où chacun connaît sa place et accepte sa condition sociale :

This age-old belief in cosmic determinism, hierarchy and fixism long justified social conservatism and man's acceptance of his condition. Everyone knew his place on the social ladder and, at all levels, society was organized after the pattern of the world itself: the State was dominated by the Prince, the Catholic Church by the Pope, the Family by the Father¹.

L'État était gouverné par le monarque, l'Église par le pape et la famille par le père – chacun à son niveau chargé de transmettre l'héritage du passé et de garantir la continuité. Or, au travers de ces bouleversements qui sont perçus comme des dysfonctionnements par les possédants, c'est l'organisation même de la société qui est mise à mal – les fondements du système patriarcal reposant sur la transmission des biens familiaux, sur le système de la primogéniture et du « male entail » – un système préconisant que le premier descendant mâle hérite de l'ensemble du patrimoine. Il n'est désormais plus nécessaire d'être un riche héritier pour réussir sa vie. Tout citoyen peut avoir accès au succès, au pouvoir et à l'argent par sa seule

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 26.

volonté – une philosophie dont Samuel Smiles fait la promotion – le « self-help man » devient l'exemple à suivre.

Dickens ne fait pas exception et choisit ses héros parmi la classe de jeunes hommes qui se hissent hors de la misère grâce à leurs mérites, comme il l'a fait lui-même : « His own rise to fame, in perfect conformity with the Victorian ideal of success, his desire to promote talent and to see merit rewarded understandably prompted him to choose his heroes among the deserving class of self-helping young men of the David Copperfield type¹. » Comme David Copperfield, le fils cadet Rouncewell dans *Bleak House*, et de nombreux autres, ces hommes, qui se sont élevés seuls au-dessus de leur condition première, n'ont pas de père, et se retrouvent incarner en miniature l'état de la nation elle-même. Les scientifiques privent l'humanité de son « Dieu le Père » : « The Great father of us all in Heaven » (*LD*, p. 18), et en font une orpheline.

Le nombre important d'orphelins dans la fiction de Dickens montre comment le fait d'être orphelin, d'être libéré des liens et des entraves de la généalogie, de l'arbre de famille, peut aussi être une libération. Oliver, Esther, Edwin et Pip sont orphelins avant même que la narration commence. Little Dorrit le devient et Florence est rejetée par son père : « She saw she had no father upon earth, and ran out, orphaned, from his house. » (*DS*, p. 615) Philip Pirrip, qui dès la première phrase de *Great Expectations* se renomme Pip, abandonne toute allégeance au patronyme de son père. En choisissant « pépin » comme nom, Pip devient cette graine libre de pousser toute seule, chef de file de tous ces orphelins qui habitent la fiction de Dickens. Libres de construire leur propre chemin, libres de se défaire du poids d'une culpabilité héréditaire, les héros de Dickens sont cependant partagés entre le désir d'appartenance et la volonté de rompre les chaînes qui les lient à leurs pères. Quête identitaire pour les uns – Oliver retrouve son nom et sa classe sociale ; crainte d'identification coupable pour les autres – le visage d'Esther est défiguré par la maladie empêchant la ressemblance avec celui de sa mère. Ni l'un ni l'autre

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 7.

parfois – Edwin a tout simplement disparu et Little Nell meurt. Le retour aux origines s'apparente à un parcours d'obstacles.

Le legs doit permettre d'acquérir une identité, nous dit Annie Sadrin : « The heroes of fiction must 'inherit' in order to be¹ ». Dans la fiction de Dickens, la transmission devient une récompense et non un dû. Le legs est d'ailleurs souvent l'élément déclencheur de l'intrigue : « Undeniably, a father's last will is the device that in most novels triggers off the Dickens plot². » Les actes testamentaires ont lieu avant le début des romans, bien avant que le rideau ne se lève : « Often long before the rise of the curtain³ ». On pense, entre autres, aux personnages de Rosa Bud et du jeune Edwin Drood. Les dispositions testamentaires de leurs pères sont prises avant le début du roman mais aussi avant même la naissance des deux personnages. Les narrateurs de Dickens s'intéressent surtout aux problèmes que le legs va engendrer dans la vie de ces fils héritiers et comment ils vont les gérer⁴. Pour cela, le père et le fils ne peuvent coexister. Dans *Dombey and Son*, la coexistence de Paul Dombey père et fils est fatal au jeune Paul. Pour Annie Sadrin, c'est la règle : « Fathers must die that their sons shall live.⁵ »

Le parcours initiatique de certains personnages les guide vers l'affirmation de leur statut d'héritiers et vers l'acceptation de ce dont ils sont les héritiers. Pip doit renoncer à ses fausses espérances, matérialisées dans le texte par « portable property » que Wemmick répète treize fois dans le roman. Il doit accepter son ascendance pour pouvoir se construire. Cet antagonisme entre le besoin d'appartenance à un passé commun – qu'il soit national ou familial – et le désir de s'en libérer pour mieux le retrouver, est emblématique du conflit qui agite cette

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 4.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

période de transition entre deux ères totalement différentes de l'histoire des hommes.

La culpabilité en héritage

« What the novels themselves are really about is the problems raised in the sons' lives by the burden of inheriting¹. »

Certains héros de Dickens donnent l'impression qu'ils n'auraient jamais dû naître ou du moins que leur simple existence est un motif de grief. Au début du roman de *Great Expectations*, la rencontre avec le forçat retient Pip au cimetière. Lorsqu'enfin Pip rentre chez lui, Mrs Joe Gargery, partie à sa recherche, arrive peu de temps après lui – suffisamment pour que Joe ait le temps de le prévenir qu'elle est en possession de cette arme qu'elle utilise souvent contre son petit frère, « Tickler ». Elle lui assène force reproches et lui rétorque que sans elle, si elle n'avait pas joué auprès de lui le rôle de mère de substitution, il serait au cimetière : « 'Churchyard!' repeated my sister. 'If it warn't for me you'd have been to the churchyard long ago, and stayed there. Who brought you up by hand?' » (*GE*, p. 11)

Elle attend de la gratitude :

It began the moment we sat down to dinner. Mr Wopsle said grace with theatrical declamation – as it now appears to me, something like a religious cross of the Ghost in Hamlet with Richard the Third – and ended with the very proper aspiration that we might be truly grateful. Upon which my sister fixed me with her eye, and said, in a low reproachful voice, 'Do you hear that? Be grateful'. (*GE*, p. 26)

Ce n'est qu'a posteriori que Pip, le narrateur, fait le lien entre le bénédictisme de Wopsle et les deux héros shakespeariens. Le croisement des destins de ces deux personnages funestes – un père assassiné réclamant vengeance et un prince machiavélique – renvoie au personnage de Hamlet qui recourt à la ruse pour tuer l'auteur du crime, son oncle, et ainsi venger son père. Il est fort probable que la réplique de Mrs Gargery : « 'Do you hear that? Be grateful' » fasse écho à la prière

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 14.

de remerciement déclamée par Wopsle avant le repas de Noël. Mais Pip, adulte, se souvient du sentiment de culpabilité (alourdi du larcin inavouable qu'il vient de commettre dans le garde-manger de sa sœur) qui s'empare de lui lors de cette scène de repas catastrophique où le partage dominical se transforme en scène de cannibalisme fantasmé. Plus loin dans le roman, cette impression de culpabilité grandit :

Pip is from childhood overburdened with guilt for the improbable murder of some parental figure endlessly re-enacted on the inner stage of his subconscious; the numerous references to the ingratitude of prodigal sons, the grim performances of *Hamlet* and *George Barnwell*, in the course of which he is forced into painful identifications with the murderers of fatherly uncles, further foster his guilty feelings.¹

Le héros de *George Barnwell*, la pièce de théâtre de George Lillo (1731) est apprenti comme Pip – seul point commun entre les deux personnages. Sous l'emprise de sa maîtresse, Barnwell vole son patron et tue son oncle après l'avoir volé à son tour. Barnwell et sa complice, Millwood, sont par la suite exécutés. Lorsque Pip et Wopsle se rendent chez Pumblechook pour faire la lecture de *The Adventures of George Barnwell*, peut-être extraite des *Newgate Calendars*, Pip est frappé par ce que la culpabilité lui renvoie comme une similitude : « What stung me, was the identification of the whole affair with my unoffending self. When Barnwell began to go wrong, I declare that I felt positively apologetic; Pumblechook's indignant stare so taxed me with it. Wopsle, too, took pains to present me in the worst light. » (*GE*, pp. 109-10) La lecture du livre renforce le schéma personnel et montre qu'il s'agit-là d'un fantôme national, collectif. Mais le seul crime de Pip consiste à avoir survécu à ses cinq frères et à ses parents – à exister tout simplement :

'Trouble?' echoed my sister; 'trouble?' and then entered on a fearful catalogue of all the illnesses I had been guilty of, and all the acts of sleeplessness I had committed, and all the high places I had tumbled from, and all the low places I had tumbled into, and all the injuries I had done myself, and all the times

¹ Sadrin, A. *Parentage and Inheritance in the novels of Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 15.

she had wished me in my grave, and I had contumaciously refused to go there. (*GE*, p. 27)

D'autres personnages de Dickens naissent entachés de quelque lourd héritage – l'illégitimité pour Esther Summerson, *Oliver Twist* et Arthur Clennam ; le rejet paternel pour Florence Dombey, ou encore la prison pour Amy Dorrit – entraves pénibles et douloureuses dès la naissance.

La marraine d'Esther, dans *Bleak House*, voit en Esther l'incarnation de la culpabilité de sa mère : « The godmother reads Esther as the sign and embodiment of sin, even as a clue that must be carefully hidden¹. » Elle est la preuve visible qu'il faut absolument cacher. Esther est en effet isolée des autres enfants de son âge même si elle fréquente l'école. Sa seule amie est sa poupée à qui elle répète inlassablement l'histoire de sa naissance : « Dear, dear, to think how much time we passed alone together afterwards, and how often I repeated to the doll the story of my birthday ». (*BH*, p. 19) Son anniversaire est un jour triste et mélancolique sans qu'elle en connaisse la cause. Lorsqu'elle demande à Miss Barbary si sa mère est morte en lui donnant naissance, celle-ci lui répond alors : « 'Your mother, Esther, is your disgrace, and you were hers' ». (*BH*, p. 18) Elles sont unies par le lien de la réciprocité de la culpabilité. Cette réponse énigmatique pour une jeune enfant ajoute à sa perplexité et son désarroi. Miss Barbary insiste sur la malédiction de sa naissance :

'For yourself, unfortunate girl, orphaned and degraded from the first of these evil anniversaries, pray daily that the sins of others be not visited upon your head, according to what is written. Forget your mother and leave all other people to forget her who will do her unhappy child that greatest kindness. Now, go!' (*BH*, p. 18)

Le chant liturgique de Miss Barbary renvoie au péché originel – dans ce roman, il s'agit de l'adultère de Captain Hawdon et de Lady Dedlock. Selon les écrits bibliques, la faute originelle corrompt la nature humaine et fait que tout être humain ait en lui une propension à commettre le mal. L'oubli, « forget », est présenté

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 76.

comme le seul remède à la souillure du péché originelle – mais chaque histoire démontre à quel point l'oubli est illusoire dès lors qu'il est lié au trauma. Pour le lecteur cela évoque le motif gothique de la transmission de la culpabilité des pères sur leurs enfants : « The most prevalent theme in Gothic fiction: the revisiting of the sins of the fathers upon their children¹. » Dans le cas d'Esther et de Lady Dedlock, la transmission, genrée au féminin, constitue une anomalie.

Pour Esther, le trauma a pour origine la prise de conscience d'une culpabilité dont elle ignore la nature mais dont elle a conscience d'être le réceptacle physique et psychique. Cela la conduit à une sorte d'impasse psychique, à se sentir à la fois coupable et innocente : « The fault I had been born with (of which I confessedly felt guilty and yet innocent). » (*BH*, p. 18) La parenthèse marque bien la rupture avec le réel, le clivage que cette confusion entre la mère et la fille produit. Contrainte à accepter cette ellipse, elle est obligée de la mettre dans une parenthèse qui pour autant résiste et manifeste sa présence. Elle oppose à la prophétie de Miss Barbary, « what is written », sa propre détermination à faire le bien et à se consacrer aux autres : « I would try as hard as ever I could to repair the fault I had been born with (of which I confessedly felt guilty and yet innocent) and would strive as I grew up to be industrious, contented, and kind-hearted and to do some good to some one, and win some love to myself if I could. » (*BH*, p. 19) Elle tente de se racheter d'une faute qui n'est pas la sienne par l'abnégation et l'altruisme, selon les conseils de Miss Barbary, adepte de l'effacement de la faute par l'oubli de soi : « 'Submission, self-denial, diligent work, are the preparations for a life begun with such a shadow on it' ». (*BH*, p. 18) Mais ce mélange du conditionnel et du fréquentatif dans le passé, bien marqué par l'ambiguïté du modal « would », signale à quel point le passé résiste aux bonnes résolutions, à quel point il demeure vivace derrière les actes de contrition. On ne peut en réalité racheter vraiment que ce que l'on connaît, et pour Esther, ce droit que le passé exerce sur le présent ne peut se conjurer qu'au moyen d'une croisade pour le bien.

¹ Punter, D. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition*. Volume 1, New York: Longman Publishing, 1996, p. 46.

Lors de moments de faiblesse, Esther agite le trousseau de clés de « Bleak House », et elle se répète à elle-même, sur le mode de l'incantation : « So I said to myself, 'Esther, Esther, Esther! Duty, my dear!' and gave my little basket of housekeeping keys such a shake that they sounded like little bells and rang me hopefully to bed. » (*BH*, p. 85) Après le décès de Miss Barbary, et avant son départ pour Londres, Esther enterre sa poupée, Dolly – la seule à qui elle parlait de sa naissance. Elle fait ainsi le choix de taire la culpabilité dont elle a hérité et dont son abnégation future en est le signe. Esther n'a aucune amertume ni rancœur car elle refuse de rester enfermée dans la culpabilité de sa naissance.

En revanche, Miss Wade, dans *Little Dorrit*, comme l'indique le titre du chapitre 21, est sa propre persécutrice : « The History of a Self-Tormentor ». Miss Wade est orpheline comme Esther : « I was told I was an orphan ». (*LD*, p. 663) Mais Miss Wade ne croit pas à la gentillesse désintéressée. Chaque fois qu'un personnage est bienveillant envers elle, elle n'admet pas la sincérité de son geste : « They made a pretence of treating me with consideration ». (*LD*, p. 665) Elle teste la bienveillance de tous, même s'ils se contentent de déplorer son mauvais caractère et finissent toujours par lui pardonner – ce qui ne fait qu'augmenter sa méfiance : « They were always forgiving me, in their vanity and condescension ». (*LD*, p. 663) Car c'est bien le pardon lui-même auquel Miss Wade n'a pas accès. Elle ne peut pas l'accepter car elle s'est elle-même enfermée dans la culpabilité de sa naissance, et le clivage initial, l'incapacité à faire la différence entre le soi et le non-soi déploie sur le monde entier sa structure paranoïaque.

Par sa susceptibilité et sa méfiance, elle cherche à provoquer le sentiment de sa propre culpabilité chez les personnages qui l'entourent, afin qu'ils confortent le verdict qu'elle pose sur elle-même. Selon Peter Thoms, cela suppose l'idée de stigmates impurs transmis de génération en génération, une sorte de péché originel : « These examples suggest a conception of impurity that is inherent in the human condition and is passed from generation to generation – a sort of original sin¹. » Envisagée sous cet angle, la culpabilité motive à la fois le dévouement d'Esther et le

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 75.

châtiment que Miss Wade s'inflige – il s'agit-là de deux modes différents de la même structure de clivage psychique. Esther fait reposer sa philanthropie sur le refus de laisser le passé envahir sa vie et ainsi étouffe précisément les sentiments que Miss Wade connaît – sans pour autant les détruire. Le prix à payer pour Esther est la destruction de la seule preuve tangible qui la lie à son passé – la ressemblance physique avec sa mère. Son visage variolé lui permet d'expier son héritage coupable en éliminant la preuve tangible qui la relie au péché originel mais pas la honte.

Dans la famille Dedlock, la transmission de la culpabilité est symbolisée par le pas claudiquant et menaçant du fantôme de la famille. Le péché originel de la famille Dedlock, l'orgueil, se transmet de génération en génération tant que celui-ci n'est pas expié : « I will die here where I have walked. And I will walk here, though I am in my grave. I will walk here, until the pride of this house is humbled. And when calamity, or when disgrace is coming to it, let the Dedlocks listen for my step! » (*BH*, p. 97) Sir Leicester est comparé à une araignée formidable qui par les fils qu'elle tisse et qu'elle déploie toujours plus loin emprisonne son monde dans la toile des Dedlock :

Everybody on Sir Leicester Dedlock's side of the question and of his way of thinking would appear to be his cousin more or less. From my Lord Boodle, through the Duke of Foodle, down to Noodle, Sir Leicester, like a glorious spider, stretches his threads of relationship. But while he is stately in the cousinship of the Everybodys, he is a kind and generous man, according to his dignified way, in the cousinship of the Nobodys; and at the present time, in despite of the damp, he stays out the visit of several such cousins at Chesney Wold with the constancy of a martyr. (*BH*, p. 411)

Dans *The Tragedy of Tragedies* (1730) de Henry Fielding, les personnages de « Doodle, Noodle, Foodle » sont des courtisans à la cour du roi Arthur. Nous avons évoqué Henry Fielding, le magistrat, qui fut à l'initiative de la création en 1749 des « Bow Street Runners », précurseurs de la « London Metropolitan Police ». Henry Fielding, le dramaturge, parodie la littérature chevaleresque dans laquelle on reconnaît certains motifs du Gothique : « The play is a parody of the heroic drama that has all the elements of the extravagant genre it mocks, including a superhuman hero (though of miniature size), a captive princess (of enormous size), a heroic

battle (accompanied by thunder and lightning), and two ridiculously convoluted love triangles¹. » Outre l'air benêt que ces patronymes confèrent aux personnages de Dickens, « noodle » signifiant « imbécile », il y a un parallèle entre la cour parodiée de Henry Fielding et la « cour » de Sir Dedlock. Il gouverne comme un chef d'état, « state-ly », sur sa parenté. Sa faiblesse physique fait penser à la petite taille du super-héros de Fielding, « Tom Thumb the Great », dont l'oxymore contenu dans le titre grandiloquent annonce métaphoriquement la chute de Sir Dedlock – et que le lecteur perçoit grâce à l'intertexte dont il reconnaît les codes et les mécanismes.

La généralisation de « Everybodys » et de « Nobodys » implique en fin de compte toute une société embrigadée dans une relation coupable et paralysante unissant rapports familiaux et rapports de pouvoir, sans que la responsabilité soit précisément assignable. C'est ainsi que dans *Little Dorrit* l'omniprésence de la culpabilité dans la société s'exprime sur le plan des relations familiales. Le narrateur utilise l'expression (inventée par l'auteur) : « The Circumlocution Office » pour représenter le siège du pouvoir. Un terme que l'on pourrait décomposer ainsi : « circle », « cum » et « locution », autrement dit : « parler pour ne rien dire » ou « tourner autour du pot » mais aussi exceller dans ce domaine. Le pouvoir est ici aux mains de la famille Barnacle, et brille par son incompétence léthargique. Comme les ramifications des Dedlock, celles des Barnacle comptent des branches plus ou moins éloignées sur lesquelles se trouvent les Gowan. Arthur Clennam se rend au « Circumlocution Office » pour essayer de dénouer l'affaire de dette qui maintient William Dorrit en prison. Lors de ses recherches, il découvre que Gowan père est en fait un membre de la famille des Barnacle :

Pursuing his inquiries, Clennam found that the Gowan family were a very distant ramification of the Barnacles; and that the paternal Gowan, originally attached to a legation abroad, had been pensioned off as a Commissioner of nothing particular somewhere or other, and had died at his post with his drawn salary in his hand, nobly defending it to the last extremity. (*LD*, p. 206)

¹ Fielding, H. *The Tragedy of Tragedies*. Peterborough (Canada): Broadview Press, 2013 (1730), p. 46.

La pension semble être le bien le plus précieux et le seul qu'il ait à transmettre à son fils Henry qui en hérite en devenant « the Commissioner » à son tour : « Her son, Mr Henry Gowan, inheriting from his father, the Commissioner, that very questionable help in life, a very small independence, had been difficult to settle. » (LD, p. 206) La principale préoccupation de cette classe gouvernante se résume à s'assurer une pension qu'elle se transmet de génération en génération tout en excellant dans l'art de « ne pas faire », ce que le double sens de « perceive », qui signifie à la fois « recevoir une somme d'argent » et « concevoir » révèle : « Whatever was required to be done, the Circumlocution Office was beforehand with all the public departments in the art of perceiving – HOW NOT TO DO IT. » (LD, p. 104) Le « Circumlocution Office » enferme les secrets d'un passé qui permettrait de résoudre l'affaire des Dorrit. Mais Arthur Clennam se heurte à ce pouvoir inhibant où il est inconvenant de vouloir savoir : « Look here. Upon my soul you mustn't come into the place saying you want to know, you know,' remonstrated Barnacle junior, turning about and putting up the eyeglass. » (LD, p. 113) Les efforts de Clennam de démêler cet imbroglio inextricable ressemblent à ceux de Richard Carstone dans *Bleak House* concernant l'affaire « Jarndyce and Jarndyce » : la juxtaposition avec glissement de sens de « you know, you know », la contradiction absurde, le double-sens du langage sont ici concentrés dans un raccourci très dickensien, qui illustre parfaitement l'impasse dans laquelle se trouve le personnage.

Selon Lawrence Frank, la célèbre ouverture de *Bleak House* renvoie aux sciences naissantes de la cosmologie, de la géologie et de la paléontologie. Le soleil et le système solaire se seraient formés par condensation à partir d'un nuage de matière nébuleuse – état qu'ils devront un jour recouvrer. Le réchauffement de la planète aurait favorisé la formation de la croûte terrestre ainsi que de l'atmosphère provoquant la réaction chimique nécessaire à la création de la vie sur la terre. L'allusion aux dinosaures dans le texte de Dickens évoque, toujours selon Lawrence Frank, l'impossibilité de soutenir la thèse de la genèse – laissant une « terre de nuages et de doutes » comme unique certitude :

The passage introduces Victoria London not through an allusion to Genesis, but to nineteenth-century cosmology, geology, and palaeontology. The ‘death of the sun’ is not merely hyperbolic, but suggests *Views of the Architecture of the Heavens* (1837) and John Pringle Nichol’s Laplacean argument that our sun and solar system had been condensed out of a diffused cloud of ‘Nebulous matter’ to which, in a departure from Newton and Pierre Simon Laplace (1749-1827), it must some day return. The description of London further acknowledges the extinction of enormous, terrestrial reptiles, the ‘dinosaurs’ of William Buckland (1784-1856) whose existence in the geological past had rendered a literal reading of Genesis difficult, if not impossible, to maintain. Recent cosmological and paleontological speculations had led, in the words of Nichol, to ‘the land of clouds and doubts – the solid ground of fact and observation is rapidly retiring from below us’¹. (*Architecture*, p. 122)

Les personnages de *Bleak House* vont devoir choisir entre un monde régi par la théologie ou par la contingence des lois de la nature : « Inevitably, characters in *Bleak House* must determine whether they find themselves in a teleological universe governed by divine providence or one governed, paradoxically, by natural law and contingency² » – s’obstiner à s’enfermer dans des théories passéistes ou embrasser le Londres victorien prometteur de changements. C’est ainsi que les personnages de *Bleak House* évoluent dans un enchevêtrement de confusions désespérées car la première théorie sclérose leurs progressions.

D’après Peter Thoms, l’affaire « Jarndyce and Jarndyce » représente le pouvoir débilisant du poids du passé : « The burden of the past and of its potentially debilitating influence is powerfully represented by the prolonged Chancery case of Jarndyce and Jarndyce³. » Depuis qu’un certain Tom Jarndyce s’est suicidé parce qu’il ne supportait plus l’attente de l’issue de son procès, il n’y a pas un seul descendant de la toile arachnéenne des Jarndyce qui n’ait pas reçu l’affaire en héritage : « [...] There are not three Jarndyces left upon the earth perhaps, since old Tom Jarndyce in despair blew his brains out at a coffee-house in Chancery Lane;

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 72.

² *Ibid.*

³ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 75.

but Jarndyce and Jarndyce still drags its dreary length before the Court, perennially hopeless ». (*BH*, p. 5) Mais qui, mieux qu'un avocat nommé Mr Tangle, « enchevêtrement », peut parler de l'affaire : « Mr Tangle knows more of Jarndyce and Jarndyce than anybody. He is famous for it—supposed never to have read anything else since he left school. » (*BH*, p. 6) Lorsque celui-ci s'adresse au juge, la prononciation de « My Lord » est ainsi rendue dans le texte : « Mlud » (*BH*, p. 6), que l'on pourrait méprendre à une lettre près pour « mud », et qui montre bien comment Mr Tangle avale les lettres, manque de l'articulation qui serait nécessaire à son entreprise d'éclaircissement. Le brouillard et la boue de l'incipit – allégories de la confusion qui résulte de cette culpabilité héritée – pénètrent une société où les hommes deviennent des automates : « Eighteen of Mr Tangle's learned friends, each armed with a little summary of eighteen hundred sheets, bob up like eighteen hammers in a pianoforte, make eighteen bows, and drop into their eighteen places of obscurity. » (*BH*, p. 6) Tous ces hommes de loi pourraient porter le même nom « Tangle », et il s'agit à l'évidence d'un nom-étiquette générique.

La répétition de « eighteen » les circonscrit dans le passé du dix-huitième siècle. À leur sortie de « The Chancery Court », l'enlèvement s'empare de l'esprit des deux pupilles de l'affaire « Jarndyce and Jarndyce », Ada et Richard. Mr Kenge se souvient tout-à-coup d'une question à poser au juge et les laisse seuls un instant dans le brouillard : « We looked at one another, half laughing at our being like the children in the wood, when a curious little old woman in a squeezed bonnet and carrying a reticule came curtsying and smiling up to us with an air of great ceremony. » (*BH*, p. 34) La contagion passéiste de la Cour les a envahis. Ils sont perdus dans les dédales de la confusion du procès, ne peuvent pas et ne pourront pas s'en extraire. Seule la mort libérera Richard.

Le lendemain matin, tandis qu'ils se promènent en compagnie de Caddy Jellyby, ils rencontrent à nouveau Miss Flite et ensemble la suivent chez elle. Elle est locataire chez Krook qui en sait autant sur l'affaire Jarndyce que s'il travaillait à « The Chancery Court » : « 'He knows as much of the cause as the real salaried Chancellor!' said Richard, quite astonished, to Ada and me ». (*BH*, p. 56) Krook explique qu'il connaissait Tom Jarndyce car celui-ci avait l'habitude de venir chez

lui en attendant l'audience de son procès. C'est d'ailleurs chez lui qu'il s'est suicidé. Krook rapporte aux jeunes gens la mise en garde de Tom Jarndyce :

'He got into a restless habit of strolling about when the cause was on, or expected, talking to the little shopkeepers and telling 'em to keep out of Chancery, whatever they did. 'For,' says he, 'it's being ground to bits in a slow mill; it's being roasted at a slow fire; it's being stung to death by single bees; it's being drowned by drops; it's going mad by grains.' » (*BH*, p. 56)

Conformément aux prédictions de son lointain cousin, l'affaire « Jarndyce and Jarndyce » consume et détruit Richard Carstone. La transmission du procès agit comme une malédiction dès la naissance de Richard : « Jarndyce and Jarndyce was the curtain of Rick's cradle » (*BH*, p. 519), et empoisonne son sang comme la goutte avilit celui des Dedlock : « It is in the subtle poison of such abuses to breed such diseases. His blood is infected, and objects lose their natural aspects in his sight. It is not HIS fault. » (*BH*, p. 519) C'est une conséquence inéluctable de la naissance contre laquelle on ne peut rien : « It is an inescapable consequence of birth¹. » La solution de John Jarndyce pour ne pas que les problèmes du passé s'emparent de soi est de tenir l'affaire à distance – l'oubli comme seul remède, à nouveau. Avant même de rencontrer ses deux pupilles pour la première fois, il les met en garde : « 'I look forward, my dear, to our meeting easily and without constraint on either side. I therefore have to propose that we meet as old friends and take the past for granted. It will be a relief to you possibly, and to me certainly, and so my love to you'. John Jarndyce. » (*BH*, p. 64) Mais peu à peu l'affaire subjugué Richard. Son pouvoir envoûtant s'exerce sur lui et tire sa force de son impuissance à se délivrer des fantômes du passé – une histoire qui ne lui appartient pas mais dont il a hérité, qui le prend au piège et le déstabilise : « An inherited story that entraps and unsettles². » Il attribue ainsi une tout autre signification aux motivations de John Jarndyce. Son état est à rapprocher de celui causé par un trauma. Il a une vision déformée, paranoïaque de la réalité, une difficulté à faire la différence entre le réel

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 75.

² *Ibid.*

et son double, entre le réel et la version déformée qu'il en a construite ou dont il a hérité. Il accuse John Jarndyce de vouloir l'éloigner de l'affaire pour le priver de sa part de l'héritage. John Jarndyce devient à ses yeux l'incarnation de l'affaire elle-même, revêtant du même coup l'habit du père oppresseur, lui qui se voulait bienveillant :

Whereas now I do declare to you that he becomes to me the embodiment of the suit; that in place of its being an abstraction, it is John Jarndyce; that the more I suffer, the more indignant I am with him; that every new delay and every new disappointment is only a new injury from John Jarndyce's hand. (*BH*, p. 584)

Richard perpétue ainsi le différend reçu en héritage : « The 'unfinished contention'¹ ».

Dans la fiction de Dickens, certains personnages naissent ainsi entachés de quelque lourd secret dont la transmission représente une entrave pénible et douloureuse. Le passé sclérose leur progression tandis que le présent sème le doute. D'une manière métonymique, la culpabilité héritée touche une société embrigadée dans une relation coupable et paralysante, sous l'emprise d'un passé qu'elle n'est pas prête à oublier. D'ailleurs, l'oubli comme remède, préconisé par certains personnages, est un échec. Le passé finit toujours par resurgir. Le poids de cette culpabilité provoque la crainte de sa découverte et crée l'isolement, et les personnages n'ont donc pas d'autre choix que de l'affronter – investiguer le passé pour comprendre le présent.

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 75.

Affrontement et détection

« The sociologist "knows" of an urban culture largely immune to anarchic challenge and sudden gusts of violence. The religious man and the moralist "know" of a lost epoch of agreed values. [...] It is against their remembrance of that great summer, and our own symbolic knowledge of it, that we test the present cold¹. »

Il est souvent difficile pour certains personnages d'affronter directement leur culpabilité. Le face-à-face se fait alors par le biais du rêve, voire de la transe, ou du coma. Michael Wawrzycki parle alors de sublimation, une sorte de processus mental inconscient par lequel les personnages se détachent de leur culpabilité : « These characters collapsing into an unintelligible fever represents a sublimation of their oversaturated guilts². » Ces personnages – soit trompés sur la véritable identité de leurs parents comme Arthur Clennam soit ignorants de leur ascendance comme Esther Summerson ou Oliver Twist – subissent le surcroît du poids d'un héritage coupable. L'intensité des sentiments culmine dans une sorte de renoncement physique qui plonge les personnages dans un état comateux : « Culminating in a self-abnegating physical collapse³ ».

Selon Michael Wawrzycki, Dickens utilise les fièvres comateuses pour démontrer jusqu'à quel point la culpabilité peut accabler une personne, jusqu'à lui faire perdre le contrôle conscient d'elle-même : « How guilt can burden a person, and that if not allayed, can even consume and incapacitate one⁴. » Lady Dedlock ne parvient pas à apaiser son sentiment de culpabilité, qui est d'autant plus fort qu'elle n'a pas reçu cette culpabilité en héritage, mais est elle-même à l'origine de la faute. Cela finit par la détruire intérieurement jusqu'à l'effacement physique ultime – la mort. Ces états transitoires illustrent le cheminement des personnages vers la révélation et le rétablissement de la vérité. Ils représentent le processus d'expiation

¹ Steiner, G. *In Bluebeard's Castle, Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1971, p. 6.

² Wawrzycki, M. *Dickens : Brain Fevers and Guilt*, <http://www.verve.name/writing/brainfevers-guilt.html>.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

vers la réconciliation : « In many instances the sufferer undergoes a cleansing of sorts, even a form of expiation for past mistakes¹. »

La corrélation entre les états comateux et la culpabilité se manifeste pour *Oliver Twist*, par deux états d'inconscience étroitement liés. Le premier est consécutif à sa capture par les forces de l'ordre. Oliver est décrit par le narrateur comme étant un pauvre garçon, « a poor boy » (*OT*, pp. 131, 211, 216 et 267), incapable de commettre les actions dont il est accusé. Dans le repaire de Fagin, Oliver est isolé du monde extérieur. Tant qu'il est sous la coupe du hors-la-loi, dans l'ancre gothique du « Rookery », protection néfaste mais néanmoins vitale pour Oliver, sa culpabilité est réprimée, contenue dans le lieu clos du crime. Lorsqu'on lui accorde enfin le droit de quitter ce lieu obscur et mystérieux, dont il n'a pas conscience qu'il est une prison pour lui, la confrontation avec la rue et le vol commis par Charley Bates et « The Artful Dodger », lui renvoient l'image de sa propre culpabilité, car il a quitté l'environnement circonscrit du crime.

S'ensuit la prise de conscience que le refuge où Oliver croyait jouer au voleur, mais où en fait il apprenait à l'être vraiment, n'est pas l'Eden qu'il s'était figuré, et que le masque s'assimile en réalité à l'être, sans distance. Le choc de cette révélation s'exprime par la difficulté qu'il ressent à se tenir debout sur ses jambes – manifestation corporelle d'un déficit psychique : « Oliver, who could hardly stand, made a shift to raise himself on his feet, and was at once lugged along the streets by the jacket-collar, at a rapid pace. » (*OT*, p. 193) Ainsi traîné devant le juge, le traumatisme atteint son paroxysme lorsqu'il est accusé du délit dont les auteurs sont en vérité ses deux jeunes compagnons de fortune. Il perd alors tout contact avec le réel, sombre dans un état d'anxiété tel qu'il n'a plus conscience de son identité. Il n'est plus capable d'articuler son propre nom, signe de la défaillance de son identité.

Après une longue période de fièvre cauchemardesque, Oliver se réveille chez le bienveillant Mr Brownlow. Mais Oliver se méprend sur l'origine de son sentiment de culpabilité. Il s'imagine que loin de Fagin et extrait de son environnement d'orphelin (l'orphelinat, le « workhouse » et Sowerberry) il va

¹ Matus, J. L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 6.

pouvoir se libérer de ce passé coupable qu'il attribue aux mauvaises influences qu'il a pu subir jusque-là.

Extirpé de son nouvel havre – de paix cette fois – Oliver se trouve impliqué dans un cambriolage. L'élévation dans l'échelle du crime s'accompagne d'un accroissement du sentiment de culpabilité qu'Oliver ne peut assumer. Sa blessure par balle ajoute à sa faiblesse physique et il subit un second état comateux. Malgré sa guérison, Oliver reste faible car à nouveau il croit que sa culpabilité est circonscrite au milieu de hors-la-loi auquel il espère échapper – il localise la faute au mauvais endroit, cherche un objet sur lequel projeter et matérialiser une culpabilité intangible, ontologique. Elle est en fait inhérente à l'illégitimité de sa naissance. La culpabilité disparaît lorsque le voile d'ombre qui pèse sur l'identité de ses parents est enfin levé, à la fin du roman. Il recouvre son nom et son rang et trouve une famille auprès de ses bienfaiteurs et de sa tante Miss Maylie. Selon Jacques Lacan, « la famille humaine est une institution¹ ». La filiation participe de la construction d'un individu dans la mesure où elle lui assigne une place dans la hiérarchie des générations au sein de la société. Elle lui permet également de sortir du sentiment de culpabilité. Toujours selon Lacan, en tant qu'institution, la famille joue un rôle primordial de transmission de civilisation et de culture². Ce qui est vrai pour Oliver l'est aussi pour la société victorienne à la recherche de sa propre filiation que les grandes découvertes épistémologiques du dix-neuvième siècle ont ébranlée.

Contrairement à Oliver, qui ignore tout de ses parents, Esther a une marraine – sorte de marâtre héritée de personnages gothiques ou en tous cas de contes effrayants – qui se charge de lui instiller les germes de la culpabilité dès son plus jeune âge. Les mots de Miss Barbary hantent Esther et nourrissent son sentiment de culpabilité. Selon la définition de l'« hantologie » de Derrida³, les mots résonnent de manière spectrale dans l'esprit du personnage, représentent le retour du passé dans le présent à la manière du spectre gothique, également incarnation du secret, et

¹ Lacan, J. *Autres écrits*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1966, p. 24.

² *Ibid.*

³ Derrida, J. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993, p. 18.

brisent la linéarité du temps. Ce trouble lancinant creuse son sillon jusqu'à atteindre sa conscience et devient insupportable. La fièvre l'immobilise pendant plusieurs semaines : « In falling ill, I seemed to have crossed a dark lake and to have left all my experiences, mingled together by the great distance, on the healthy shore. » (BH, p. 514) Esther traverse le lac sombre et trouble de sa culpabilité à bord de l'embarcation malade de la petite vérole. En atteignant la rive opposée, Esther laisse derrière elle les ombres qui l'accablent – la culpabilité de ses parents. L'intemporalité du lac représente la confusion mentale d'Esther pendant sa maladie. Elle réussit l'épreuve de l'eau et parvient à se détacher de cette culpabilité héritée. Au fur et à mesure qu'elle recouvre la vue, le voile, qui obstruait la prise de conscience qu'elle n'est pas responsable de l'illégitimité liée à sa naissance, se lève mais la honte ne disparaîtra qu'à la fin du roman, lorsqu'elle comprend enfin que la culpabilité de ses parents n'est pas la sienne.

Certains personnages de Dickens luttent ainsi contre une culpabilité qui en fait ne leur appartient pas. Comme ils la fuient, elle prend de la force et finit par les submerger jusqu'à les plonger dans une confusion mentale qui agit comme une petite mort. Cet état transitoire aboutit à une renaissance. Même si la transformation a commencé à opérer avant sa maladie, Pip se réveille un autre homme. Les cicatrices que la maladie laisse sur le visage d'Esther en font aussi une autre femme. Une situation contradictoire caractérise ainsi l'attitude de ces personnages. Ils fuient, inconsciemment, la vérité qu'ils recherchent désespérément – celle du savoir interdit que les personnages s'efforcent de garder secret, une vérité refoulée qui est à l'origine de tout. Elle permet de transformer la mort en vie – la mort symbolique de leur culpabilité en vie et en acceptation de qui ils sont.

Le narrateur de « The Lamplighter » présente la quête du savoir interdit comme une folle épopée où farce et absurde se mêlent. Cette nouvelle montre le changement de régime du texte de Dickens qui s'achemine vers la fiction policière. Un lampadaire était réputé être plus efficace que deux policiers : « Before gas lighting streets had only the occasional oil lamp in a window to guide passers-by

[...]. 'One gas light is as good as two policemen' was a common maxim¹. » « The lamplighter », l'éclaireur de réverbères, celui qui éclaire les rues des villes, fait partie d'une tribu antérieure à la Révolution Industrielle, et à la création de la Police Métropolitaine de Londres. Ces hommes sont dits pratiquer des rites ancestraux et transmettent leurs us et coutumes de générations en générations : « Lamplighters are a strange and primitive people; that they rigidly adhere to old ceremonies and customs which have been handed down among them from father to son since the first public lamp was lighted out of doors. » (*TL*, p. 4) Ils sont à l'origine de la véritable civilisation et en assurent la continuité : « The first faint glimmering of true civilisation shone in the first street-light maintained at the public expense. » (*TL*, pp. 4-5) L'allusion à la Genèse, à la création du monde et à la lumière insufflée par Dieu, présente les éclaireurs des rues comme les créateurs d'une nouvelle civilisation sur le mode parodique et exagéré de l'épopée, et tout en émettant l'idée que l'Homme se substitue à la nature ou à Dieu.

Tom Grig devient éclaireur de réverbère au décès de son oncle. Son caractère exceptionnel réside dans le mystère de sa naissance : « His nativity » (*TL*, p. 6) et le vocabulaire choisi auréole cette naissance d'un caractère religieux et solennel. Dans les Évangiles, la nativité renvoie à la naissance de Jésus – le messie, celui qui va sauver le monde. Tandis que Tom allume son premier réverbère, un vieil astrologue et astronome l'interpelle. Selon les prédictions des planètes, sa naissance était annoncée. Tom est l'homme qui doit épouser sa belle et riche nièce. Il était prédit qu'il devait se trouver à tel endroit tel jour à telle heure ; mais surtout que sa naissance devait être un mystère – ce qui est le cas puisqu'il ne sait pas qui est son père (et le narrateur ajoute que sa mère non plus ne le sait pas). Par cette union, il héritera d'une immense fortune grâce à la pierre philosophale que le physicien fou est en train de fabriquer : « Pursuing those discoveries which shall enrich us with the precious metal, and make us masters of the world. » (*TL*, p. 21) Mais le précieux métal de la connaissance explose à chaque fois qu'un homme est sur le

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 2.

point de réussir : « And I am told, gentlemen, by-the-bye, that this same philosopher's stone would have been discovered a hundred times at least, to speak within bounds, if it wasn't for the one unfortunate circumstance that the apparatus always blows up, when it's on the very point of succeeding. » (*TL*, p. 33) La pierre philosophale évoque à la fois l'obsession des hommes pour la découverte des mystères de la création mais aussi que la connaissance ne peut pas être directement accessible. L'explosion de la pierre philosophale, de la connaissance, dissémine les traces du savoir. Dans le texte dickensien, ces traces sont ancrées dans le texte-même et deviennent des fossiles narratifs qu'il s'agit d'excaver.

La fiction de Dickens révèle la régression vers un passé qui détient la clé des mystères. Les traces narratives, ou fossiles narratifs, mettent personnages et lecteurs sur la voie de la redécouverte d'un passé et de la révélation des secrets. Dans *Great Expectations*, les machinations de Monks, l'intérêt particulier que Fagin porte à Oliver, la réaction d'Oliver à la vue du portrait de la jeune femme qu'il ne sait pas être sa mère mais dont le regard le trouble, sont autant d'indices épars qu'il s'agit d'assembler pour reconstituer la pierre de Rosette narrative.

Ce sont aussi un regard et une impression qui émeuvent et secouent Esther, dans *Bleak House*. La narratrice met cependant le lecteur en garde. Elle peut se tromper car sa compréhension des choses n'est pas toujours digne de confiance : « I have a great difficulty in beginning to write my portion of these pages for I am not clever. I always knew that. » (*BH*, p. 15) Elle prétend ne pas avoir une compréhension vive des choses : « I have not by any means a quick understanding. » (*BH*, p. 16) Mais Esther comprend très bien la signification de l'émotion qu'elle ressent un dimanche matin dans une petite église du Lincolnshire. « Shall I ever forget the rapid beating at my heart? » (*BH*, p. 262), est une question rhétorique. Le regard, les yeux fiers et la beauté du visage de Lady Dedlock la ramènent aux jours lointains et solitaires auprès de sa marraine lorsqu'elle n'était qu'une enfant. Esther fait comme si elle ne comprenait pas : « But why her face should be, in a confused way, like a broken glass to me, in which I saw scraps of old remembrances; and why I should be so fluttered and troubled (for I was still), by having casually met her eyes; I could not think. » (*BH*, p. 262) Par les vestiges

des souvenirs qu'elle veut oublier mais que le miroir brisé du passé lui renvoie, Esther rassemble les fossiles des reliques de son enfance et fait un premier lien avec sa marraine : « This made me think, did Lady Dedlock's face accidentally resemble my godmother's? » (*BH*, p. 262) Ce n'est pas un hasard mais seulement la peur d'Esther d'accepter que devant elle ce sont les traits de la petite Esther qui resurgissent du passé et avec eux la culpabilité insidieusement insufflée en elle :

And yet *I – I*, little Esther Summerson, the child who lived a life apart, and on whose birthday there was no rejoicing – seemed to arise before my own eyes, evoked out of the past by some power in this fashionable lady, whom I not only entertained no fancy that I had ever seen, but whom I perfectly well knew I had never seen until that hour. » (*BH*, p. 264)

Le miroir brisé trouve un écho dans les divisions intimes du personnage : le pronom personnel « I » est clivé, séparé en deux par un tiret, et Esther parle d'elle-même à la fois à la première et à la troisième personne. Dans la phrase, « Esther Summerson » est prise entre ce je dédoublé, « I – I » et puis une apposition qui extériorise le sujet « the child who lived a life apart ». Après sa maladie, Esther reconnaît n'avoir aucune amertume à contempler dans le miroir le reflet d'un visage étranger : « I had never been a beauty, and had never thought myself one; but I had been very different from this. It was all gone now. Heaven was so good to me that I could let it go with a few not bitter tears, and could stand there arranging my hair for the night white thankfully. » (*BH*, p. 532) Selon le stade du miroir lacanien : « La reconnaissance par le sujet de son image dans le miroir est un phénomène qui [...] apparaît après six mois¹. » Lacan parle de l'enfant qui a besoin de cette période pour prendre conscience de son image propre comme étant distincte de celle de sa mère. Pendant sa maladie, Esther a effectué ce processus. Le visage que lui renvoie le miroir lui est étranger car elle n'y reconnaît plus les traits de sa mère.

Après sa longue maladie, Esther se reconnaît pour ce qu'elle est – une personne distincte de sa mère. Ce stade lui permet d'identifier ce visage qui est le sien mais qui est différent de son « autre » visage, du fait des stigmates que la

¹ Lacan, J. *Autres écrits*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1966, p. 40.

maladie laisse apparents. Il est désormais différent de celui de sa mère. Cela lui permet de prendre conscience de son existence propre, distincte de celle de sa mère et par conséquent de sa culpabilité. Elle est soulagée et reconnaissante. Le lecteur pourrait imaginer que son soulagement provient du fait que le lien de la ressemblance physique avec sa mère soit brisé. En fait, Esther se protège elle-même, en se protégeant de la culpabilité de sa mère. Elle est soulagée pour elle-même. Ce refus d'identification est le refus de la culpabilité héritée. Ainsi, Esther persiste à s'interroger sur l'identité de cette dame qui a absolument voulu récupérer le mouchoir qu'Esther avait utilisé pour recouvrir le visage du bébé mort dans les bras de Jenny, l'épouse violentée et battue du maçon : « 'Why, who can she be?' said I. » (*BH*, p. 524)

C'est en revanche sans aucune hésitation que Lady Dedlock remonte du mouchoir vers Esther. Sa démarche décidée et rapide s'avance vers Esther : « Her quick advance and outstretched hands. » (*BH*, p. 536) Esther est mise face à ce qu'elle rejette depuis l'enfance et cette confrontation l'immobilise : « I was rendered motionless » (*BH*, p. 536), elle se sent prête à défaillir : « A dread and faintness fell upon me » (*BH*, p. 536), elle tente l'évitement : « I called to Charley » (*BH*, p. 536), mais rien n'arrête Lady Dedlock. Seule dans sa chambre, Esther lit la lettre que sa mère lui a écrite et où elle se confie. Esther la narratrice n'en livre pas tout le contenu. Par cette double narration, un narrateur anonyme alterne avec Esther, Esther écrit à Esther : « My story » (*BH*, p. 541). En étant la narratrice de sa propre histoire, Esther empêche quiconque de se saisir de ses secrets qu'elle choisit ou non de révéler : « In telling her own story, Dickens's claims some authorship over her life and strategically denies others the opportunity of pilfering her secrets and thereby asserting rival ownership¹. » Esther la narratrice n'est pas prête à coucher sur le papier des mots qu'Esther le personnage ne peut toujours pas affronter. Elle brûle la preuve laissée par sa mère – pour éviter de la compromettre ou pour continuer à se mentir à elle-même. La détection des maux est ainsi logée à l'intérieur des personnages mais aussi dans la narration, indice de dissociation.

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 91.

Le point de départ de l'enquête de l'inspecteur Bucket, le crime de Tulkinghorn, envahit tout le texte jusqu'à englober toute une société paralysée par la culpabilité : « The novel's interest is not limited to the investigation of a specific crime (Tulkinghorn's murder) by a specific investigator (the professional, Bucket), but rather broadens to encompass the widespread detection and storytelling of a society crippled by guilt¹. » Lorsque les personnages sont responsables des actes qui ont provoqué leur culpabilité, la détection devient autodestructrice. La volonté de cacher ou de réprimer cette culpabilité logée au plus profond d'eux-mêmes entraînent l'auto-effacement de Nemo et de Lady Dedlock. Captain Hawdon n'est « personne » et Lady Dedlock arrive à une impasse, comme son nom l'indique, une impasse liée au verrouillage de l'identité, au clivage qu'elle ne peut pas dépasser.

Le fil ténu de l'écriture les réunit et les met en danger : « Handwriting is not only a vehicle for self-expression but also a set of personal characteristics that functions as a sign of identity². » L'écriture permet d'identifier les personnages. Captain Hawdon se fait appeler « Nemo », « Personne », pour ne pas être reconnu. Il vit ainsi sous une non-identité pour empêcher tout autre personnage de faire le lien entre lui et Lady Dedlock – une découverte qui compromettrait son honneur. Pour vivre, Nemo est copiste, et inconsciemment, laisse la trace de son identité sur le papier. Tulkinghorn, l'homme de loi des Dedlock, se rend à Chesney Wold à propos de l'affaire « Jarndyce and Jarndyce » par laquelle Lady Dedlock est également concernée. Les documents que Tulkinghorn a apportés sont posés sur la table. Malgré elle, Lady Dedlock réagit : « Who copied that? » (*BH*, p. 14) Elle reconnaît l'écriture de son ancien amant. Sa réaction n'échappe pas à Tulkinghorn : « Mr Tulkinghorn stops short, surprised by my Lady's animation and her unusual tone. » (*BH*, p. 14) Tulkinghorn mène son enquête, retrouve les traces de Nemo grâce à son écriture, l'identifie, obtient la preuve de leur relation passée – par une autre trace écrite, épistolaire – et menace Lady Dedlock de tout révéler à son mari. C'est le début d'une course-poursuite qui mène Lady Dedlock à mourir

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 6.

² *Ibid.*, p. 78.

d'épuisement. La mort est la seule échappatoire à une détection que les personnages se renvoient et à une suspicion qu'ils se portent mutuellement. Le pouvoir réside entre les mains de celui qui tient la plume : « Detection arises both as an oppressive process of self-scrutiny in which characters police themselves and as a perhaps delusory attempt to escape such entrapment by investigating and thus writing others¹. »

Le transfert de la culpabilité sur les autres personnages transforme le sentiment omniprésent de culpabilité en une suspicion générale de sorte que la narration n'est pas l'évolution vers l'affirmation de la vérité mais un évitement : « In the slow construction of the story [...] we find not a statement of truth but an evasion of it² ». La détection devient alors le moyen d'exercer le pouvoir. Jo, Gridley, Nemo, et Lady Dedlock sont pourchassés jusqu'à la mort comme s'il s'agissait d'assouvir quelque soif primitive. La fiction gothique fait du secret la clef de voûte de ses intrigues et c'est la violation du secret qui est cause de tous les malheurs qui s'abattent sur les personnages qui cherchent à les percer. Tulkinghorn perce le secret de Lady Dedlock puis est assassiné. Cependant, le motif du crime n'a pas de lien avec l'histoire de Lady Dedlock et de Captain Hawdon. C'est par pure vengeance que Mademoiselle Hortense tue Tulkinghorn. Mais l'idée qu'il y a un cœur du récit manquant qu'il convient de combler est bien présent, et le secret finit toujours par refaire surface. En se nourrissant des secrets des autres, les personnages fuient leurs propres secrets par crainte d'être eux-mêmes démasqués : « Dickens's characters fear self-exposure – and their own guilt – and turn instead to probing the inner lives of others³. » Tantôt complice du narrateur tantôt ignorant, le lecteur a le sentiment que seule la mort, réelle ou symbolique, mène à la renaissance comme unique moyen d'exorciser la culpabilité. La découverte des secrets demeure cependant la volonté du conteur qui décide ou non d'en faire la révélation. Détection et narration sont ainsi étroitement liées. La détection est la preuve d'une

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 74.

prise de pouvoir – elle est aussi une mise en récit, une « version » du crime ou délit commis, et en tant que telle, elle est bien sûr sujette à des versions contradictoires, à des réécritures, à des ratures, à des effacements : « In Dickens's novel detection is clearly of the world and of the people: it has become the habitual practice of a guilt-ridden society, whose members detect in order to exert control over others and themselves¹. »

Certains personnages de Dickens sont donc confrontés à une culpabilité qui ne leur appartient pas. Le surcroît de cette culpabilité est souvent difficile à surmonter. De manière métaphorique, cette culpabilité héritée est celle de toute une société à la recherche de sa propre filiation. Oliver recouvre son titre et son rang social parce qu'il a rempli les termes du contrat édicté par son père. Il passe avec succès le test moral en prouvant son intégrité et sa bonne moralité. Oliver et sa tante, Rose, sont la preuve que l'illégitimité ne conduit pas forcément à la criminalité : « Oliver has, according to the terms of the will, retroactively passed a moral test, and, together with Rose, has proven illegitimacy does not, as was predicted, determine a criminal character, in a Malthusian visiting of the sins of the fathers on the children². » Cependant, cette réussite est nuancée par le fait que même si Oliver prend possession de sa part d'héritage, il ne peut pas en vivre car il ne reste quasiment plus rien de l'argent. C'est alors d'un héritage non financier dont il s'agit. La société victorienne doit accepter son ascendance pour recouvrer son identité et sortir de la culpabilité. Ni les familles enfin réunies, ni la dissipation des voiles obscurs sur les origines des personnages ne parviennent à chasser l'air vicié et suffocant de Londres : « The vision is getting bleaker and neither the tentative reconstitution of family nor the discovery of origins can alleviate the pollution of the city³. » Dans *Bleak House*, la nouvelle demeure aussi nommée « Bleak House »

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 71.

² Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 295.

³ *Ibid.*, p. 330.

est délocalisée dans le Yorkshire, loin de la noirceur de Londres, pour permettre à Esther et son époux de commencer leur nouvelle vie. Ce procédé de re-nomination, cette façon de donner le même nom à l'héritage se retrouve dans *Great Expectations* : Biddy appelle son fils Pip afin de pouvoir rejouer la partie, de conjurer le destin du premier Pip, de la même manière que la nouvelle maison doit pouvoir réparer l'ancienne. Cette stratégie de réparation constitue à répéter, mais la répétition cette fois n'est pas statique, elle n'est plus de l'ordre du trauma ; elle inclut la différence d'une prise de distance, en même temps que le désir de se réapproprier son héritage.

Chapitre 6

Univers clos

« Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte-à-côte, du dispers  ¹. »

Les ruines gothiques, autrefois synonymes du passé aristocratique de l'Angleterre, se parent à présent de nouvelles significations liées au futur incertain et inquiétant de l'ère victorienne. Elles s'adaptent pour mieux se fondre dans le nouvel environnement industriel : « The Gothic adapts and transmutes to suit the times². » Mais elles constituent en réalité de véritables anomalies anachroniques : « anachronistic anomalies³ », au beau milieu d'un Londres qui ne cesse de croître – la population de Londres passe de moins d'un million en 1800 à 7 millions en 1911⁴. La ville évolue à tout allure et la banlieue – l'extension du centre ville à la

¹ Foucault, M. *Dits et écrits 1984*. « Des espaces autres ». (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n  5, Paris, octobre 1984, Paris, p. 46.

² Mighall, R. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 662.

³ *Ibid.*

⁴ Bodenheimer, R. « London in the Victorian novel ». *The Cambridge Companion to the Literature of London*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 145.

périphérie de la ville – se développe de façon spectaculaire entre 1815 et 1839¹. À l'époque de Dickens, les banlieues sont des zones mobiles et instables. Elles sont l'incarnation d'une partie de l'histoire nationale que les Anglais essaient de reproduire à l'intérieur même de la ville où elles sont peu à peu absorbées par l'urbanité.

Frontières mouvantes

« Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau². »

Avant le dix-neuvième siècle, la banlieue de Londres est le lieu de prédilection des prostituées, des acteurs, des voleurs et des plus démunis : « At least through the middle of the 18th century, the suburbs of London housed the theatre district and the red-light district and were the haunts of prostitutes, actors, sailors, thieves and those of the lower classes without any particular occupation³. » La désertification des campagnes pour la ville par une population en quête de moyens de subsistance et l'expansion géographique du centre-ville inverse cette tendance et fait de Londres le berceau des pratiques les plus viles, en même temps que le pôle d'attraction universel : Londres s'accompagne de toute une série de maux conjugués et jugés interdépendants, la saleté, la violence, la criminalité, le bruit. Durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, les familles les plus fortunées issues des classes moyennes s'installent en banlieue pour fuir l'atmosphère insalubre des villes : « Many middle-class families moved to the suburbs in the second half of the 19th century, looking for peace, quiet, privacy and an alternative to the unhealthy atmosphere of the city⁴. » Elles décident que l'espace au-delà des frontières du centre-ville leur appartient : « Suburban space was much considered 'theirs' by the

¹ Thompson, F.M.L. *The Rise of Suburbia*. New York: Leicester University Press, 1982, p. 2.

² Foucault, M. *Dits et écrits 1984*. « Des espaces autres ». (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, Paris, p. 46.

³ Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 1.

middle class¹. » L'objectif est à la fois de se tenir éloigné des maux de la ville, et de reproduire à une plus petite échelle les conditions de vie de la campagne, conformément aux valeurs de sûreté, de bienséance et de confort de la classe moyenne, un havre loin du chaos urbain, comme par exemple la maison du Dr Manette dans *A Tale of Two Cities* : « The beautiful embodied restfulness, and the ideal suburb was supposed to be, above all things, a haven from urban chaos². » Mais elles rabattent de leurs espérances et le refuge idyllique qu'elles se sont forgé est rapidement rattrapé par la ville qui s'étend à la vitesse du chemin de fer dont la disparition de Stagg's gardens dans *Dombey and Son* en est un bon exemple.

Lorsque la classe moyenne commence à s'installer dans les banlieues de Londres, elle s'imagine, à tort, que le centre-ville est un espace sous contrôle qui peut être maintenu à l'intérieur de limites bien définies. La carte illustrée de Thomas Moule, *Environs of London in 1837*³, montre un centre-ville (partie grisée au nord de la Tamise) entouré d'espaces verts et de zones à faibles densités humaine et urbaine.



¹ Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 2.

² *Ibid.*, p. 9.

³ <http://mapco.net/moule/moule.htm>.

⁴ Annexe 6.

L'essor de la banlieue de Londres est particulièrement important car contrairement aux autres faubourgs du pays, la banlieue de Londres croît de 50% tous les dix ans entre 1861 et 1891 : « In contrast to northern cities, the London suburbs grew fifty per cent per decade between the years 1861 and 1891¹. » En 1851, l'année de la première Exposition Universelle, le Cross's London Guide² affiche cette expansion et montre à quel point le centre-ville a déjà absorbé les plus proches banlieues. Le centre-ville de Londres, tel qu'il était en 1837, est cerclé de rouge sur la carte ci-après. Dans *Our Mutual Friend* (1865), Mr Wilfer et sa famille habitent la région de Holloway, au Nord de Londres, et séparée du centre-ville par des champs et des arbres :

His home was in the Holloway region north of London, and then divided from it by fields and trees. Between Battle Bridge and that part of the Holloway district in which he dwelt, was a tract of suburban Sahara, where tiles and bricks were burnt, bones were boiled, carpets were beat, rubbish was shot, dogs were fought, and dust was heaped by contractors. Skirting the border of this desert, by the way he took, when the light of its kiln-fires made lurid smears on the fog, R. Wilfer sighed and shook his head. (*OMF*, p. 76)

Une sorte de « no man's land » primitif sépare la banlieue du bruit, de la saleté et des maux de la ville en pleine expansion. L'absence de sujet à la voie active évince tout être humain de l'endroit dont le cœur semble battre au rythme des battoirs à tapis. La banlieue nécessite une sorte de zone tampon qui l'isole du centre urbain, une zone qui joue ainsi le rôle de murs médiévaux, de forteresse – ce que l'image du désert représente. La banlieue est une zone de l'entre-deux, un espace transitoire dont l'objectif principal est de tenir le chaos urbain à distance. C'est le cas de la maison de Wilfer mais aussi de celle du Dr Manette dans *A Tale of Two Cities* : « The front windows of the Doctor's lodgings commanded a pleasant little vista of street that had a congenial air of retirement on it. There were few buildings then north of the Oxford-road, and forest-trees flourished, and wild flowers grew, and the hawthorn blossomed, in the now vanished fields. » (*ATTC*, p. 69) La division

¹ Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 3.

² london1851.com.

géographique est soulignée, et ces lieux isolés évoquent la rassurance pastorale « forest-trees », « wild flowers » et la nostalgie « in the now vanished fields ».

Cependant, la frontière n'est pas fiable et le portail de la propriété des Boffin dans *Our Mutual Friend* reste entrouvert.

Pushing the gate, which stood ajar, Wegg looked into an enclosed space where certain tall dark mounds rose high against the sky, and where the pathway to the Bower was indicated, as the moonlight showed, between two lines of broken crockery set in ashes. A white figure advancing along this path, proved to be nothing more ghostly than Mr Boffin, easily attired for the pursuit of knowledge, in an undress garment of short white smock-frock. Having received his literary friend with great cordiality, he conducted him to the interior of the Bower and there presented him to Mrs Boffin: – a stout lady of a rubicund and cheerful aspect, dressed (to Mr Wegg's consternation) in a low evening-dress of sable satin, and a large black velvet hat and feathers. (*OMF*, p. 99)

Selon Lara Baker Wheelan, « *Bower* », la propriété des Boffin, a toutes les caractéristiques de la demeure de la banlieue : « This first view of the Bower evokes the typical suburban features of rustic pathways set in small gardens, backed by hills that might be lovely¹. » Mais les collines sont composées entièrement de détritrus – accumulation d'objets appartenant au passé et dont plus personne ne veut. Les Boffin, eux-mêmes, semblent être des apparitions aux contours flous : « white figures », soulignant la fragilité de toutes formes de limites – et aussi le fait qu'eux-mêmes sont destinés à devenir très rapidement les fantômes d'un passé révolu. Toujours d'après Lara Baker Wheelan, le faubourg idéal est borné de limites stables. Il s'oppose au Gothique par les vertus qu'il préserve dans son enclos pittoresque : « The ideal suburb was intended to be bounded, stable, light (any) and good (for one's moral development), which places it in direct opposition to many characteristics of the Gothic mode². » Le portail ouvert élimine les limites, la stabilité et les bienfaits de la banlieue. Au contraire, l'entrebâillement laisse entrer

¹ Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 103.

² *Ibid.* p. 100.

la menace de l'« autre » et fait de Londres un territoire sauvage et étranger : « Rendering London wild and bleak and foreign¹ ».



Quant aux familles moins aisées, elles créent l'illusion de la banlieue à l'intérieur même de l'enceinte du centre-ville et se retrouvent enclavées. Dans *Great Expectations*, la forteresse de Wemmick est située à Walworth, au sud de la Tamise, dans la banlieue de Southwark. Sur la carte de Thomas Moule, seul le nord de Southwark touche le centre-ville, le reste semble être distinct de Londres. Sur la carte de 1851, soit quatorze ans plus tard à peine, Walworth est complètement absorbé par le centre-ville. *Great Expectations* est publié dix ans plus tard. Dickens recrée des espaces qui, pour ses lecteurs, sont déjà perdus, éminemment éphémères. Ces espaces hors du temps présent sont des passages transitoires entre ce que la classe moyenne fuit – la noirceur et la vilénie de la ville, et ce à quoi elle aspire – les vertus réparatrices de la vie à la campagne dont *Oliver Twist* profite après le

¹ Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 102.

² Annexe 7.

cambrilage avorté chez les Maylies dans la région de Sheppertone, au sud-ouest de Londres. Mais bien qu'il soit en banlieue, loin de Londres, Oliver n'est pas à l'abri du centre-ville qui vient à lui sous les traits de Monks et de Fagin. Banlieue et centre-ville s'entrechoquent, ouvrant la voie à la peur et à la terreur : « a site of terror¹ ».

Selon Michel Foucault, au dix-neuvième siècle, on assiste à un « entrecroisement fatal du temps avec l'espace² ». Avant le dix-septième siècle, l'espace est un ensemble hiérarchisé de lieux. Il s'agit alors d'un « espace de localisation³ ». Les lieux sacrés et les lieux profanes sont bien distincts. Il en est de même pour les lieux protégés ou au contraire ceux ouverts et sans défense ; et aussi pour les lieux urbains et les lieux campagnards. Avec Galilée, « l'étendue se substitue à la localisation⁴ ». L'héliocentrisme abolit la localisation et fait de l'univers un espace ouvert à l'infini : « le lieu d'une chose n'étant plus qu'un point dans son mouvement⁵ ».

Michel Foucault définit les hétéropies comme des « emplacements autres⁶ ». Elles ont le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles⁷ mais où le passé s'accumule⁸ et où le temps est « désacralisé⁹ ». Ce sont des espaces où le temps est découpé et juxtaposé, des « hétérochronies¹⁰ », où « les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel¹¹ ». Michel Foucault précise qu'un des

¹ Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 1.

² Foucault, M. *Dits et écrits 1984*. « Des espaces autres ». (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, p. 46.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*

principes de l'hétérotopie est de toujours supposer un système d'ouverture et de fermeture, qui « à la fois les isole et les rend perméables. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes¹ ». Les hétérotopies ainsi définies par Foucault évoquent le rituel de Wemmick lorsqu'il pénètre dans son château miniature. Selon l'adage : « An Englishman's home is his castle² », la classe moyenne essaie souvent d'imiter ce style architectural en banlieue : « Suburban home often attempted to imitate a castle in miniature³. » Le château devient alors l'emblème de la classe moyenne : « the culture of the established middle-class⁴ », en tant qu'« emplacement autre » où « le temps s'accumule » et où l'objectif est de s'isoler dans une imitation du passé. Mais malgré cette précaution, les limites des hétérotopies sont incontrôlables : « If the space was, indeed, heterotopian, then it was uncontrollable⁵. »

Si la classe moyenne est à l'origine de la construction de la banlieue, elle échoue à la faire prospérer. La banlieue représente alors l'échec de la classe moyenne à établir et à maintenir sa suprématie sur la culture britannique : « A socially heterogeneous space where once-respectable middle-class neighbourhoods could become working-class refuges within ten years, and full-blown slums within forty⁶. » D'une manière plus générale, cela représente la crainte du naufrage de l'Angleterre victorienne elle-même : « The ruin of the suburb represented the possibility of the wreck of Victorian Britain itself⁷. » Autrefois synonyme de beauté à l'état pur – « The suburb was supposed to embody the clean, simple purity of the beautiful⁸ » – la banlieue est censée représenter une retraite sûre pour la classe

¹ Foucault, M. *Dits et écrits 1984*. « Des espaces autres ». (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, p. 52.

² Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁷ *Ibid.* p. 105.

⁸ *Ibid.*, p. 99.

moyenne. Mais ces emplacements « autres » – « otherness¹ » – incarnent le futur inquiétant du progrès et du changement : « an uncertain and frightening future² ». Tel qu'il est porté par le dix-neuvième siècle, il reflète la crainte de l'altérité et de la modernité. Selon William Gilpin, le pittoresque est un art pictural qui représente un paysage rude et sauvage, et les arts de l'industrie sont rejetés³. Lara Baker Wheelan précise que dans la fiction, le pittoresque, censé représenter les dernières traces du passé dans le présent, devient gothique lorsque ce qui doit être vu ne peut plus être vu : « Shifts from what can be seen (and painted) to what cannot be seen, we move into the gothic⁴. » La maîtrise du paysage peint, fixe et stable, ne fonctionne plus car tout va trop vite, l'espace est mélangé et échappe à la représentation. Le Gothique s'organise autour de la crainte de la disparition, de la confusion ou fusion des limites : « The Gothic is pervasively organized around anxieties about boundaries (and boundary transgressions)⁵. » Cet espace « autre » qui gomme les limites et la stabilité devient l'incarnation de cette banlieue menaçante aux frontières mouvantes.

Lors de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la classe moyenne est donc à l'origine de la création de la banlieue pour construire un havre loin du chaos urbain. Conformément à l'adage qui veut que chaque anglais ait son château, celui-ci devient l'emblème de cette classe. Les familles moins aisées, quant à elles, essaient de reproduire l'illusion de la banlieue à l'intérieur même de l'espace qu'elles tentent de fuir. Mais le centre-ville poursuit son expansion et absorbe la banlieue. On assiste alors à une juxtaposition du temps et de l'espace où ce qui est proche devient lointain et inversement. Le Gothique, qu'il soit la réplique du château de la

¹ Wheelan, L. B. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, p. 99.

² *Ibid.*

³ Klingender, F. D. « Le sublime et le pittoresque ». Paris : Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 75, novembre 1988, p. 3.

⁴ Foucault, M. *Dits et écrits 1984*. « Des espaces autres ». (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, octobre 1984, p. 100.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

classe moyenne ou les « Rookeries », est remobilisé autour de la crainte de la disparition d'une époque, de la confusion ou de la fusion des limites et fait de la banlieue un lieu menaçant aux frontières mouvantes. Les repères sont brouillés. La binarité du monde est obsolète, celle qui présente la ville comme synonyme de désordre et de confusion et qui s'oppose à l'harmonie et au bonheur du monde rural et pittoresque. Londres est alors la ville la plus importante d'Europe et rien ne semble arrêter son expansion géographique et industrielle. Les bruits des constructions côtoient ceux des démolitions et résonnent jusque dans les campagnes : « On the edges of the city, the virtually endless noise of hammering and banging carried across the fields¹. » Ce côtoiement entre la modernité et la ruralité se retrouve dans les titres des trois sections de *Hard Times*, « Sowing, Reaping and Garnering » : « This approach tends to break down the stock distinctions between town and country, between industry and agriculture, between science and intuition². » La modernité est présentée comme un être vivant expirant par ses cheminées nasales la noire fumée tel quelque dragon médiéval échappé d'un décor gothique :

A blur of soot and smoke, now confusedly tending this way, now that way, now aspiring to the vault of Heaven, now murkily creeping along the earth, as the wind rose and fell, or changed its quarter: a dense formless jumble, with sheets of cross light in it, that showed nothing but masses of darkness: Coketown in the distance was suggestive of itself, though not a brick of it could be seen. (*HT*, p. 82)

La créature « modernité », traitée sur le mode de la métaphore par Dickens – qui contribue à flouter le réel, à le transposer dans le domaine de l'imaginaire, et à montrer combien ce nouveau paysage urbain n'est pas accessible à une nomination facile – voit mais ne peut être vue. Elle se devine. Elle s'étale insidieusement dans les rues de Coketown aspirant le moindre souffle de vie et ne laissant que la noirceur du chaos derrière elle. La créature se rebelle contre son créateur.

¹ Carey, J. *The Violent Effigy, a Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973, p. 10.

² Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 137-8.

Labyrinthes

« The prison and the labyrinth belong to the same social, moral, and legal cartography; both are traps, with this difference: in the latter one is lost and tries to get out and in the former one tries to avoid getting in¹. »

Dans *Oliver Twist*, Fagin arpente le dédale de rues sales et sinueuses qui mènent au repaire de Sikes et dont il parcourt les détours et les méandres sans aucune difficulté ni inquiétude : « He soon became involved in a maze of the mean and dirty streets which abound in that close and densely-populated quarter. [...] The Jew was evidently too familiar with the ground he traversed to be at all bewildered, either by the darkness of the night, or the intricacies of the way. » (*OT*, p. 393) Les rues tortueuses ont un effet de mimétisme sur Fagin. « Involved » implique qu'il est intrinsèque à ce décor et qu'il est pareillement serpentin et plein de secrets. Il semble ne faire qu'un avec le labyrinthe : « As he glided stealthily along, creeping beneath the shelter of the walls and doorways, the hideous old man seemed like some loathsome reptile, engendered in the slime and darkness through which he moved. » (*OT*, p. 372) La mutation de Fagin fait écho à « became involved » de la citation précédente. Il est ce serpent maléfique que la vase et l'obscurité ont engendré – une sorte de contre-image de la création de l'Homme par Dieu. Comme Caïn, métamorphosé en juif errant pour avoir tué son frère Abel et devenant ainsi le premier meurtrier de l'humanité, Fagin est à la fois ce juif errant dans les bas-fonds de Londres et la créature du limon du « Rookery » : « The reptile Jew slinks through the labyrinth of London's underworld in *Oliver Twist*². » Lorsque Charley Bates et « The Artful Dodger » initient Oliver aux réalités de la rue, leur tentative de vol échoue. Les enfants prennent alors la fuite. Les deux enfants que les rues de Londres ont élevés, prennent le chemin le plus court possible pour rejoindre le repaire de Fagin : « When the general attention was fixed upon Oliver; [...] making immediately for their home by the shortest possible cut ». (*OT*, p. 231) Le narrateur décrit leur itinéraire comme le plus complexe lacs de ruelles étroites : « through a

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 273.

² *Ibid.*, p. 276.

most intricate maze of narrow streets and courts ». (*OT*, p. 232) Les deux enfants de la rue y circulent avec rapidité et simplicité. En revanche, Oliver s'égare, ne sait où aller, se cogne contre les panneaux de signalisation, ce qui provoque l'hilarité de Charley lorsqu'il repense à la scène de la fuite :

'I can't help it,' said Charley, 'I can't help it! To see him splitting away at that pace, and cutting round the corners, and knocking up again' the posts, and starting on again as if he was made of iron as well as them, and me with the wipe in my pocket, singing out arter him – oh, my eye!' The vivid imagination of Master Bates presented the scene before him in too strong colours. As he arrived at this apostrophe, he again rolled upon the doorstep, and laughed louder than before. (*OT*, p. 233)

Il se moque de la lenteur de sa fuite. Contrairement à ses deux comparses, Oliver se perd dans le labyrinthe dont il est prisonnier et dont il ne peut sortir. Cette différence est portée par « splitting away » qui évoque la division des trois fuyards qui prennent des chemins différents mais aussi le fait qu'Oliver ne fait pas partie de ce monde.

Ce même labyrinthe de ruelles boueuses paraît oppressant et inextricable au visiteur qui pénètre dans les entrailles de la ville et se laisse emporter par les flots de la marée humaine : « To reach this place, the visitor has to penetrate through a maze of close, narrow, and muddy streets, thronged by the roughest and poorest of waterside people, and devoted to the traffic they may be supposed to occasion. » (*OT*, p. 1021) Dans la mythologie grecque, le labyrinthe est associé à la ville et assimilé à une prison – celle construite par Dédale à la demande de Minos pour enfermer le Minotaure et garder le secret de son existence. Sa fonction principale est de désorienter le visiteur hostile : « That labyrinth might have been built to confuse hostile strangers in an unwalled city¹. »

Le labyrinthe se substitue à l'enceinte de la ville – l'enceinte, structure médiévale, avait le mérite de circonscrire la ville, de lui donner une unité dont les étrangers étaient exclus, relégués au-delà de la limite ; le labyrinthe évoque une tout autre structure, qui accommode en son sein la difficulté, l'entrave. Dans *Dombey*

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 273.

and Son, le danger auquel Florence doit faire face lorsqu'elle se perd dans les rues de Londres est similaire à celui encouru par les jeunes sacrifiées qui servent de repas au Minotaure : « The mad bull devouring virgins reverberates in a similar danger faced by Florence on London streets in *Dombey and Son*¹. » Dans le mythe du labyrinthe, le Minotaure naît des amours contre nature entre un taureau et la fille du dieu du soleil. Créature monstrueuse au corps humain et à la tête de taureau, il est enfermé dans un palais à la construction inextricable dont les circonvolutions ne permettent pas d'en retrouver l'unique porte. De manière métonymique, la ville représente l'incarcération du Minotaure et la difficulté pour certains personnages de sortir du piège labyrinthique. Sous les traits des forces obscures du Minotaure, de l'animalité et de la mort, le chaos et la confusion font désormais partie des caractéristiques principales de la ville. Cela devient un espace difficile à appréhender et hostile. C'est jour de marché et un taureau fou sème la panique dans ce quartier de Camdem Town : « And at that moment (it was market day) a thundering alarm of 'Mad Bull!' was raised. With a wild confusion before her, of people running up and down, and shouting, and wheels running over them, and boys fighting, and mad bulls coming up, and the nurse in the midst of all these dangers being torn to pieces, Florence screamed and ran ». (*DS*, p. 68) Florence est épuisée, bousculée, abasourdie par le bruit et la confusion de la rue. Lorsqu'elle parvient enfin à trouver l'issue du labyrinthe, elle trouve l'aide qui lui permet de regagner sa maison : « It was full two hours later in the afternoon than when she had started on this strange adventure, when, escaping from the clash and clangour of a narrow street full of carts and waggons, she peeped into a kind of wharf or landing-place. » (*DS*, p. 73) L'aventure (« this strange adventure »), que le lecteur victorien avait pour habitude de situer aux confins de l'empire, se trouve déplacée au cœur même de la ville, et déstabilise les représentations typiques. L'étranger et l'animal colonisent la ville, et proposent donc une vision effrayante d'un espace familier et domestique devenu étranger et hostile.

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 273.

Au début du chapitre, le narrateur localise le quartier : « This euphonious locality was situated in a suburb, known by the inhabitants of Staggs's Gardens by the name of Camberling Town; a designation which the Strangers' Map of London, as printed (with a view to pleasant and commodious reference) on pocket handkerchiefs, condenses, with some show of reason, into Camden Town. » (*DS*, p. 63) Le quartier où Florence se perd n'est plus tout à fait un « Rookery » mais il n'est pas encore réhabilité par la modernité. Le quartier est en cours de transformation, « the clash and clangour » – un espace transitoire entre l'ancien et le nouveau monde.

Dans la fiction de Dickens, le trope du labyrinthe pourrait refléter la difficulté de se libérer du monde du crime qui envahit indifféremment l'ancien et le nouveau monde. Dans *Oliver Twist*, cela se manifeste par le refus de Nancy des nombreuses propositions qui lui sont faites de commencer une nouvelle vie. C'est aussi une vue obstruée par la configuration dédaléenne des rues où chaque nouvelle rue ou nouveau bâtiment représente un obstacle visuel.

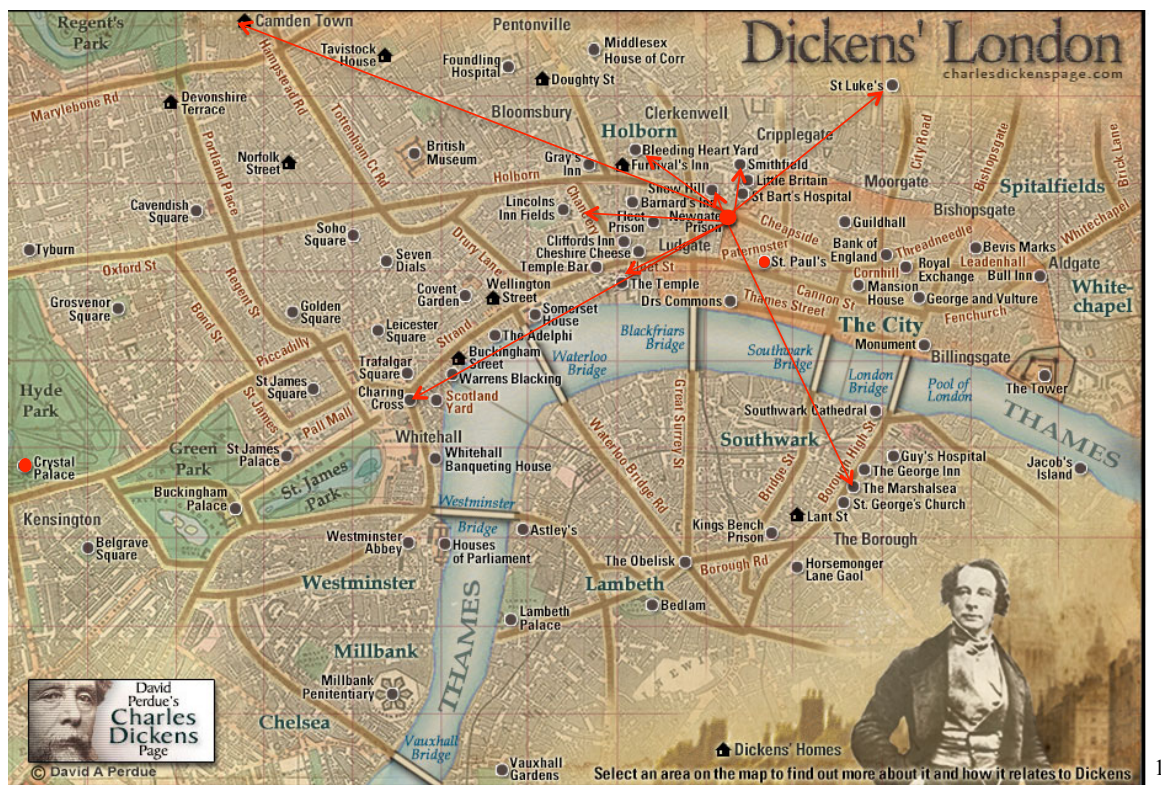
Pour avoir une vue panoramique de la ville, il faudrait pouvoir être au-dessus et embrasser du regard le Londres de Dickens depuis le ciel – ou depuis le haut de St Paul Cathedral dont le dôme élevé sert de point de surveillance dans les années 1820, ainsi que le type de focalisation qui correspond à cette position de surplomb, l'omniscience narrative, le « bird's eye view » :

St Paul's, centerpiece of Wren's city, was a favourite vantage point for medical investigators monitoring urban pollution, as well as tourists, novelists and artists. The panoramas from St Paul's very attempts to control the confusion and contrasts of the modern Babylon, to contain its threatening as well as exciting social diversity and disorienting immensity¹.

Nous verrions alors que la prison de Newgate est au centre des ramifications de la ville. Le musée Charles Dickens et la ville de Londres offrent la possibilité de découvrir à pied les lieux qui ont inspiré Dickens, mêlant vie personnelle et fiction. Certains bâtiments sont encore debout aujourd'hui et rendent apparent le Londres

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 74.

labyrinthique de la fiction de Dickens. Mount Pleasant Post Office inspire la maison des Smallweed dans *Bleak House*. Farringdon Road traverse les bas-quartiers londoniens du dix-neuvième siècle. Oliver Twist, hagard, voit « The Artful Dodger » et Charley Bates faire les poches de Mr Brownlow à Pear Tree Court. Au tournant d'une rue, Smithfield Market, comme figé dans le temps, s'offre à la vue des visiteurs. Saffron Hill, Bleeding Heart Yard, Hatton Garden, autant d'endroits qui apparaissent et disparaissent derrière les méandres londoniens dont Newgate est l'épicentre. La prison aujourd'hui disparue, agit à l'époque victorienne comme un rhizome étirant ses tiges et ses racines au ras du sol emportant avec lui le regard du lecteur dans ce mouvement à l'intérieur de la ville. Les ramifications sont rendues visibles sur la carte ci-dessous où l'on peut voir également St Paul's Cathedral et la prison de Newgate se faire face.



Cela suggère que l'idée d'un point de surveillance, au-dessus de la ville, à l'image du Panopticon de Bentham, et qui permettrait d'avoir une vue panoramique globale est

¹ Annexe 8.

illusoire : « Yet, the panoptic vision of a landscape which could not otherwise be taken in at one glance gave a false illusion of power and spatial order¹. » Le point de vue est à l'image de Fagin, il se faufile et se glisse le long des sinuosités d'une complication inextricable, si bien qu'il est fragmentaire, incomplet : la vision globale est empêchée par les discontinuités du paysage urbain, sa mobilité constante du fait des transformations qui ont lieu en permanence, comme un labyrinthe animé en réalité, à dimensions variables.

Dans *Little Dorrit*, Bleeding Heart Yard représente de manière métaphorique le cœur biologique de la ville en souffrance : « In *Little Dorrit*, the bleeding heart is an oblique metaphor for the heart of the city, for a true heart in pain². » Les artères de la ville partent de Bleeding Heart et irriguent les alentours : « went about and about ». La ville pleure le refoulement de son passé : « the repression of a rural past³ ». Elle regrette aussi un système sclérosant qui empêche toute initiative :

As if the aspiring city had become puffed up in the very ground on which it stood, the ground had so risen about Bleeding Heart Yard that you got into it down a flight of steps which formed no part of the original approach, and got out of it by a low gateway into a maze of shabby streets, which went about and about, tortuously ascending to the level again. At this end of the Yard and over the gateway, was the factory of Daniel Doyce, often heavily beating like a bleeding heart of iron, with the clink of metal upon metal. (*LD*, p. 135)

La forme en -ing de « aspiring » montre que la métamorphose de la ville est en marche perpétuelle. Le processus est dévastateur et « aspire » littéralement Bleeding Heart qui se retrouve dans un enfoncement. Ce passage est à rapprocher de l'endroit où vit la famille Wilfer dans *Our Mutual Friend*, citée plus haut. On descend dans Bleeding Heart comme on descend aux enfers. Les deux mondes, l'ancien et le moderne, se trouvent réunis dans l'oxymore « a bleeding heart of iron », qui inscrit à la fois la force de cette cité industrielle et les douleurs que ces transformations entraînent. Si dans l'extrait précédent le cœur de la population en

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 74.

² *Ibid.*, p. 279.

³ *Ibid.*

souffrance bat au rythme des battoirs à tapis, dans l'usine de Daniel Doyce, le cœur sanguinolent, qui est aussi cruel, est de métal et bat au rythme du bruit du marteau sur le métal. La population de Bleeding Heart est prisonnière de la pauvreté et de la criminalité. Daniel Doyce est prisonnier d'un système sclérosant – outre le tintement, « clink » signifie aussi la prison, « la taule ». Daniel Doyce est impuissant et lui-même victime de ce système. À ce moment du récit, il ne parvient pas à sortir du labyrinthe. Il devra quitter l'Angleterre pour mener son projet à bien. Son usine est située dans une voie sans issue. Passé et futur s'entrechoquent au fond de cette cour et font saigner le cœur de la ville – « The heart of the imperial body¹ ».

Au nord de High Holborn street (dans le prolongement de St Paul Cathedral, Newgate, Holborn Hill) on arrive à St Giles's in the Fields. Selon Effraïm Sicher, St Giles est l'équivalent londonien du labyrinthe de Cnossos : « Another squalid area of crime and prostitution, St Giles's, was London's infamous equivalent of the labyrinth of Knossos². » Le labyrinthe représente la violence incontrôlable et cachée de et par la ville. La cité régie par la loi se révèle être un chaos dionysiaque : « The orderly citadel that contains and controls through rationality and law is disclosed as a Dionysian chaos³. »

Les secrets et les mystères de la ville ne peuvent être révélés sans pénétrer le labyrinthe. Mais le labyrinthe urbain représente un danger : « The urban labyrinth is a place of danger⁴. » Dans *Little Dorrit*, le frère de William Dorrit se perd dans la grande agitation qui entoure la prison de Marshalsea : « His brother Frederick of the dim eye, palsied hand, bent form, and groping mind, submissively shuffled at his side, accepting his patronage as he accepted every incident of the labyrinthian world in which he had got lost ». (*LD*, p. 221) Les pas traînants de Frederick se laissent guider à travers le labyrinthe. La vue faible, la main tremblante de l'homme

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 92.

² *Ibid.*, p. 274.

³ *Ibid.*, p. 276.

⁴ *Ibid.* p. 277.

évoquent sa fragilité mais aussi la peur devant les dangers des méandres qu'il renonce à affronter, le dos courbé. La ville confronte l'esprit à une incapacité, le promeneur est incapable d'interpréter correctement la ville – et le « groping mind » de Frederick rappelle la scène de l'arrivée de David Copperfield à Londres, confronté qu'il est à une scène « beyond description » (*DC*, p. 197), ou encore à la scène du marché de *Oliver Twist*, où la ville est inassimilable, véritable énigme épistémologique, « confounding the senses » (*OT*, p. 420). Little Dorrit et Maggy dépassent l'heure de retour et sont contraintes de passer la nuit à l'extérieur de la prison. Les bruits de la ville effraient Little Dorrit qui réveille Maggy chaque fois qu'elle croit entendre des bruits de pas :

The gate was so familiar, and so like a companion, that they put down Maggy's basket in a corner to serve for a seat, and keeping close together, rested there for some time. While the street was empty and silent, Little Dorrit was not afraid; but when she heard a footstep at a distance, or saw a moving shadow among the street lamps, she was startled, and whispered, 'Maggy, I see some one. Come away!' Maggy would then wake up more or less fretfully, and they would wander about a little, and come back again. (*LD*, p. 174)

Little Dorrit ressent le danger de la ville et ne peut trouver le sommeil. Elle est cette héroïne radcliffienne qui « perdue dans une architecture, sursautait au moindre bruit de pas, au plus léger craquement du plancher, ou lorsque les tentures de sa chambre frémissaient. Son tourment naissait de son interrogation sur la nature du phénomène, et de l'infinité des réponses possibles¹. » L'insécurité la contamine et l'oblige à errer dans les rues. Contrairement au portail qui mène chez les Wilfer, dans *Our Mutual Friend*, celui de la prison de Marshalsea est bien fermé. Le monde clos de la prison protège finalement, et paradoxalement des assauts extérieurs.

Le labyrinthe représente une forme inversée d'emprisonnement : « As an inverted form of imprisonment, the labyrinth is contiguous with quarantine on John Baptist's map at the beginning of *Little Dorrit*, a place of surveillance and inspection where foreigners and criminals alike may be isolated to protect society

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*, Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 341.

from contamination¹. » Efraïm Sicher compare l'enfermement du labyrinthe à une mise en quarantaine, une exclusion volontaire d'une partie de la population pour protéger la société de la contamination de la criminalité. Mais la prison de Marseille ne parvient pas à garder le criminel Rigaud entre ses murs. Les labyrinthes urbains laissent eux aussi échapper la criminalité, ce qui conduit à élargir l'étendue de la surveillance, et floute la limite entre le dedans, protégé, sûr, et le dehors, agressif et violent. Sous la chaleur de Marseille, les cloches sonnent les dangers de la peste dans un monde de liberté illusoire où les criminels comme les citoyens ordinaires sont surveillés et épiés. L'observation et la surveillance deviennent les moyens d'accéder au savoir : « Observation and surveillance are keys to knowledge ('intelligence') and therefore control in the city². »

Le labyrinthe de Londres enferme entre ses murs, faits de dédales de ruelles sinueuses, les mystères d'un passé que certains personnages ont des difficultés à affronter. Il représente la violence incontrôlable et cachée de et par la ville. Ces personnages deviennent les prisonniers d'une société dont les nœuds du fil d'Ariane sèment des obstacles vers la sortie du labyrinthe. La vision fragmentée que le labyrinthe donne à Londres représente celle d'une société victorienne où croyances ancestrales et modernes s'entrecroisent et se juxtaposent. L'opacité visuelle et l'impenétrabilité de la ville labyrinthique reflètent les mystères insondables des intrigues qui naissent au fond des rues tortueuses des romans de Dickens. Selon Efraïm Sicher, l'image d'une ville labyrinthique – ses ruelles enchevêtrées et cachées derrière les grandes artères urbaines, ses quartiers inextricables – est utilisé pour représenter le cheminement qui mène à la résolution du mystère dans la fiction policière : « The labyrinth is generically characteristic of the detective story, *the urban genre*³. » Il cite en exemple la course poursuite nocturne de l'Inspecteur

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 282.

² *Ibid.*, p. 317.

³ *Ibid.*, p. 273.

Bucket à la recherche de Lady Dedlock, dans *Bleak House*, à travers les rues sinueuses et le long de la rivière avec ses noyés.¹

Un monde panoptique

« Des regards qui doivent voir sans être vus². »

Au début du dix-neuvième siècle, on assiste à une mutation dans le traitement social et politique qui est fait de la punition des criminels : le grand spectacle de la punition physique s'efface avec les disparitions du pilori en 1837 et du supplice en 1834³. On entre alors dans « l'âge de la sobriété punitive⁴ » qui conduit, entre autres, à envelopper le condamné dans un « voile de deuil⁵ » pour qu'il ne soit pas vu. La lecture de l'arrêt de condamnation sur l'échafaud énonce un crime qui n'a pas de visage : « Un criminel, dans la mesure même où il est monstrueux, doit être privé de lumière : ne pas voir, ne pas être vu⁶. » La torture est considérée comme appartenant à un autre temps, sa sauvagerie est dénoncée comme « gothique⁷ » et « Les Lumières ne tarderont pas à disqualifier les supplices en leur reprochant leur 'atrocité'⁸ ».

Le châtiment corporel est l'expression du pouvoir de l'autorité : « Il [le supplice] fait [...] du corps du condamné le lieu d'application de la vindicte souveraine, le point d'ancrage pour une manifestation du pouvoir, l'occasion d'affirmer la dissymétrie des forces⁹ ». La cruauté des châtiments a pour but d'être dissuasive et de démontrer que les crimes sont punis dans un double objectif d'exemple et de réparation : « Il [le supplice] fait que le crime, dans la même

¹ Sicher, E. *Rereading the City Rereading Dickens – Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, p. 274.

² Foucault, M. *Surveiller et Punir*. Paris : Collection Tel Gallimard, 1975, p. 201.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*

horreur, se manifeste et s'annule¹. » Le pouvoir s'exprime au travers du corps supplicé sur lequel l'horreur du crime est reproduite aux yeux de tous. Lorsque la punition cesse d'être une scène, elle tend alors « à devenir la part la plus cachée du processus pénal² ». Désormais, le tort que cause le crime, c'est avant tout le désordre social qu'il provoque et l'objectif de la punition n'est plus de réparer le tort mais d'éviter sa répétition, afin de protéger l'ordre social. La prison remplace les châtiments et supplices publics. Elle constitue un « espace entre deux mondes³ », un lieu de transformation des individus, contraints à l'isolement et à une stricte discipline. Le regard devient le lieu de l'exercice du pouvoir : « La prison, lieu d'exécution de la peine, est en même temps lieu d'observation des individus punis⁴. » Ainsi, la disparition du supplice sonne l'avènement d'une société de surveillance où tout est placé sous le regard constant d'un contrôle hiérarchique, le Panopticon – l'analyse de Foucault nous offre un cadre pertinent pour comprendre les enjeux de la mise en place d'une telle structure de surveillance dans la fiction de Dickens.

Dans cet emboîtement spatial des « surveillances hiérarchisées⁵ », chaque « regard serait une pièce dans le fonctionnement global du pouvoir⁶ ». L'architecture qui se développe alors doit permettre un contrôle intérieur, articulé et détaillé, « pour rendre visibles ceux qui s'y trouvent⁷ ». Ce « quadrillage disciplinaire⁸ » s'oppose aux désordres extérieurs tels les maladies, les révoltes, les crimes et le vagabondage⁹. Le Panopticon de Jeremy Bentham reflète cette dimension du pouvoir qui voit tout, tout le temps et où le détenu est vu mais ne voit pas. Michel Foucault le décrit ainsi :

¹ Foucault, M. *Surveiller et Punir*. Paris : Collection Tel Gallimard, 1975, p. 67.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁶ *Ibid.*, p. 202.

⁷ *Ibid.*

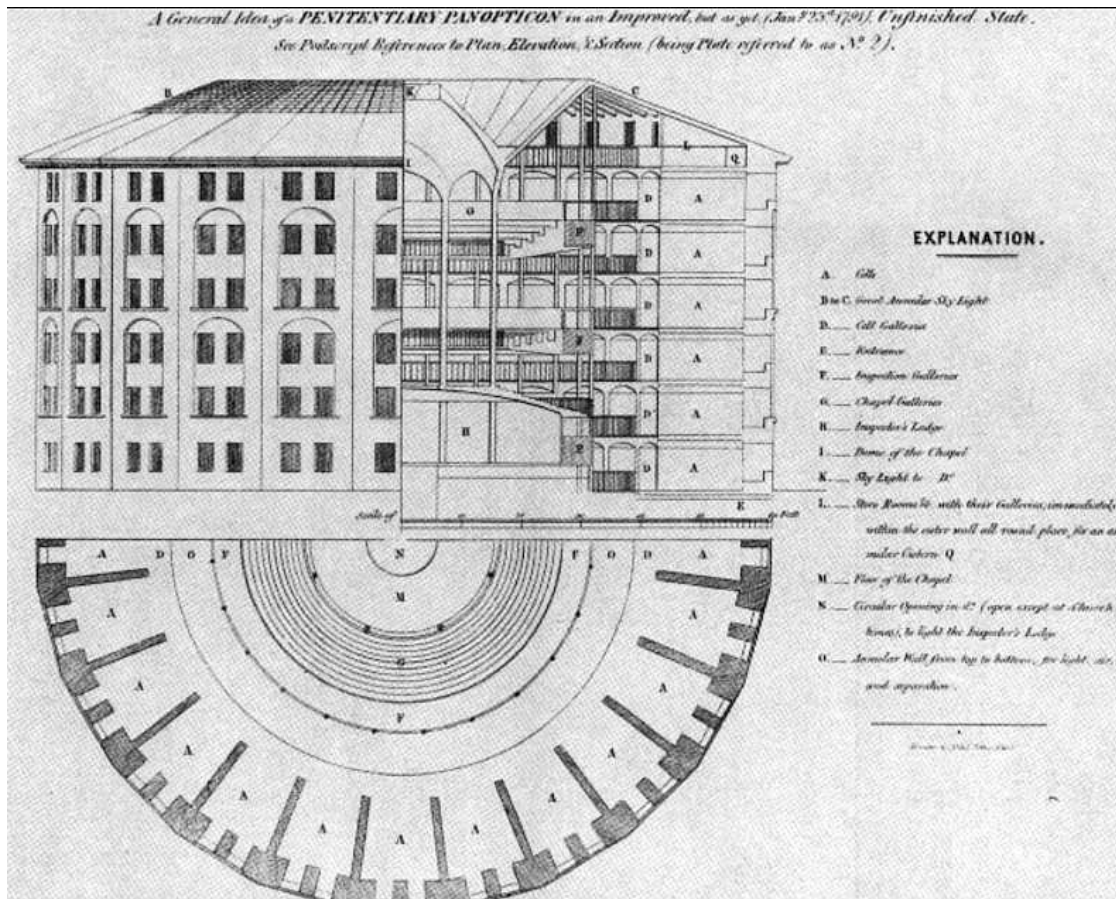
⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁹ *Ibid.*, p. 231.

Le *Panopticon* de Bentham est la figure architecturale de cette composition. On en connaît le principe : à la périphérie un bâtiment en anneau ; au centre, une tour ; celle-ci est percée de larges fenêtres qui ouvrent sur la face intérieure de l'anneau ; le bâtiment périphérique est divisé en cellules, dont chacune traverse toute l'épaisseur du bâtiment ; elles ont deux fenêtres, l'une vers l'intérieur, correspondant aux fenêtres de la tour ; l'autre, donnant sur l'extérieur, permet à la lumière de traverser la cellule de part en part. Il suffit alors de placer un surveillant dans la tour centrale, et dans chaque cellule d'enfermer un fou, un malade, un condamné, un ouvrier ou un écolier. Par l'effet du contre-jour, on peut saisir de la tour, se découpant exactement sur la lumière, les petites silhouettes captives dans les cellules de la périphérie. Autant de cages, autant de petits théâtres, où chaque acteur est seul, parfaitement individualisé et constamment visible. Le dispositif panoptique aménage des unités spatiales qui permettent de voir sans arrêt et de reconnaître aussitôt. En somme, on inverse le principe du cachot ; ou plutôt de ses trois fonctions – enfermer, priver de lumière et cacher – on ne garde que la première et on supprime les deux autres. La pleine lumière et le regard d'un surveillant captent mieux que l'ombre, qui finalement protégeait. La visibilité est un piège¹.

Le Panopticon permet ce que la surveillance depuis le sommet du dôme de St Paul Cathedral ne parvient pas à faire. Il oppose la clarté à l'obscurité des « Rookeries », des parois de verre aux dédales de ruelles, l'unité d'un univers clos à un espace criminel dont rien n'arrête la propagation et la contamination.

¹ Foucault, M. *Surveiller et Punir*. Paris : Collection Tel Gallimard, 1975, pp. 233-4.



Jeremy Bentham Panopticon¹

Le Panopticon tire son pouvoir de la visibilité permanente qui s'abat et fait pression sur le détenu qui se sait, se sent surveillé mais ne voit rien – l'idée même de la surveillance possible remplace ironiquement la nécessité de la surveillance continue, et contribue à une intégration par les prisonniers de la notion de contrainte. De cette relation « fictive² » naît un « assujettissement réel³ ». À travers le principe panoptique, c'est tout un type de société qui se dessine.

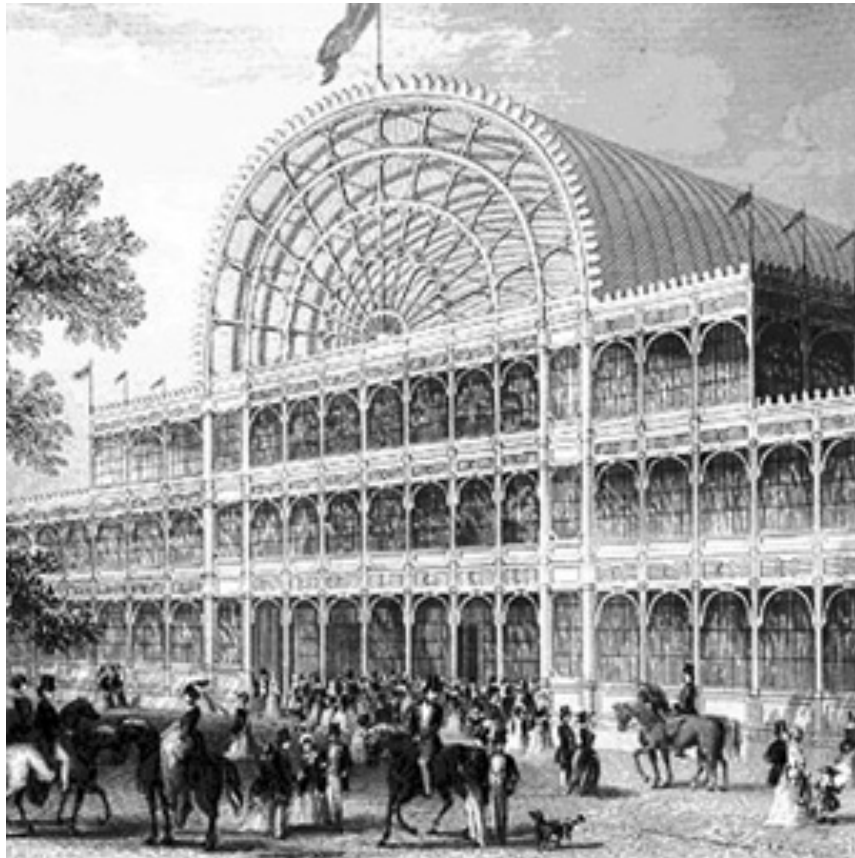
Il est intéressant de voir qu'un des symboles du dix-neuvième siècle et de la Révolution Industrielle soit le « Crystal Palace » de Paxton, un palais d'exposition de fer et de verre situé à Hyde Park, à l'opposé de la prison de Newgate et de ses ramifications (annexe 8). L'architecture et l'objectif rappellent celles du Panopticon de Bentham :

¹ UC Press E-Books Collection, 1982-2004, publishing.cdlib.org.

² Foucault, M. *Surveiller et Punir*. Paris : Collection Tel Gallimard, 1975, p. 236.

³ *Ibid.*

In Crystal Palace, the visitors are the viewer and the viewed, and the result is a controlled collective rather than an isolated and conforming body. The building formed 'a technology of vision which served not to atomise and disperse the crowd but to regulate it, and to do so by rendering it visible to itself, making the crowd itself the ultimate spectacle. [...] Thus Crystal Palace is understood to operate internally only partly like a Panopticon, but its adaptation of the rules of power is as influential. The visual hierarchies and consequent political inequalities of the Panopticon pervade all modern institutional relationships¹.



Crystal Palace 1851

Comme pour contrer la géographie fragmentée des « Rookeries » gothiques, le « Crystal Palace » propose l'unicité de la population londonienne dans la modernité. La transparence du bâtiment conjure en quelque sorte l'opacité du paysage urbain londonien, et constitue une sorte de contre-proposition, une illustration de ce que serait une configuration idéale de l'espace, à l'opposé du chaos des rues de la ville. Cela implique une surveillance permanente et omniprésente.

¹ Purbrick, L. *The Great Exhibition of 1851 New Interdisciplinary Essay*. Manchester: Manchester University Press, 2013, p. 14.

Dans *Dombey and Son*, les appartements privés de Mr Dombey sont accessibles depuis l'entrée. Ils sont composés d'un salon, d'une bibliothèque et d'une sorte de jardin d'hiver en verre : « and a kind of conservatory or little glass breakfast-room beyond, commanding a prospect of the trees before mentioned, and, generally speaking, of a few prowling cats ». (*DS*, p. 25) Tous les matins et tous les soirs, Richards, la nourrice du jeune Paul, vient faire les cent pas dans cette pièce de verre tandis que Mr Dombey déjeune ou dîne : « In the morning, when Mr Dombey was at his breakfast in one or other of the two first-mentioned of them, as well as in the afternoon when he came home to dinner, a bell was rung for Richards to repair to this glass chamber, and there walk to and fro with her young charge. » (*DS*, p. 25) Quelle que soit la pièce où Mr Dombey se trouve, il peut donc observer la nourrice qui s'occupe du jeune Paul, la tenir en permanence sous le joug de son regard potentiellement réprobateur. Richards se sait observée : « Sensible that she was plainly to be seen by him » (*DS*, p. 26), mais elle ne parvient pas à le distinguer clairement : « Mr Dombey in his den remained a very shade. » (*DS*, p. 26) Cette structure rappelle à l'évidence le Panopticon, et témoigne de ce que la maison de Dombey miniaturise la société de surveillance qui s'instaure en Grande-Bretagne. Mais le prisonnier n'est pas forcément celui que l'on croit : « as if he were a lone prisoner in a cell, or a strange apparition that was not to be accosted or understood ». (*DS*, p. 26) La fierté de Mr Dombey l'isole, le rend inabordable, inapprochable. La subordonnée en « as if » actualise son enfermement sur lui-même, ce qui l'empêche d'être un père pour Florence et un époux pour Edith, sa deuxième épouse. Dans son article, « The fixed eye and the rolling eye : surveillance and discipline in 'Hard Times' », Cynthia Northcutt Malone souligne la prédominance de la surveillance dans la fiction de Dickens, notamment dans *Hard Times*. Elle présente l'œuvre comme un système hiérarchisé de regards scrutateurs multiples qui parviennent à imposer la discipline et l'obéissance : « *Hard Times* represents a system of disciplinary scrutiny, a hierarchical system of multiple gazes that enforce docility and obedience¹. » Cela rapproche les nouvelles villes

¹ Northcutt, Malone C. « The fixed eye and the rolling eye: surveillance and discipline in 'Hard Times' ».

industrielles du Panopticon et du « Crystal Palace », mais souligne le fait que le regard circule, et que chacun se tient en réalité sous la surveillance de tous. Selon elle, le motif du cirque reflète le fonctionnement de la société d'une manière plus générale. Les représentations donnent à voir des êtres en spectacle sous le regard scrutateur des autres, qui sont autant de spectateurs : « In the circus, where bodies are most obviously made into spectacle, the disciplinary function of observation is most clearly registered¹. » La fonction disciplinaire de l'observation se manifeste dans la punition au travers de l'humiliation et du ridicule si le spectateur n'approuve pas la représentation². La disparition du père de Sissy Jupe agit alors comme un avertissement pour les êtres qui ne parviendraient pas à accomplir ce qui est attendu par les regards scrutateurs et normatifs : « The disappearance of Signor Jupe serves as a warning to disobedient bodies, as a lesson held up before the eyes of all the other bodies in the novel³. » Au faîte du Panopticon *Hard Times*, se trouve Thomas Gradgrind. Le système d'école qu'il défend conduit à l'uniformisation de tous les habitants de Coketown :

'NOW, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, sir!' (*HT*, p. 1)

Ce passage fait référence à la théorie de Darwin sur l'ascendance animale de l'espèce humaine. Il pense alors que ce qui fonctionne avec les animaux est aussi valable pour les Hommes. La fonction normative de la surveillance s'exerce dès l'enfance, dans le monde clos de la salle de classe, lieu de toutes les transformations et les modélisations : « The scene was a plain, bare, monotonous vault of a schoolroom. » (*HT*, p. 1) Ce modèle d'école prôné par Gradgrind dans *Hard Times*

Studies in the Novel. Baltimore: John Hopkins University Press, Vol. 21, Spring 1989, p. 15.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

correspond à celui que Bentham envisageait de réaliser et que Dickens érige dans son œuvre de fiction : « Here Bentham's plan for the chrestomathic school is finally realized; these schools like 'factories, Panopticon style, turning out finished products under the eyes of monitors,' were never built, but Dickens fictively erects a Chrestomathia in Coketown¹. » Personne dans la classe ne peut échapper à l'œil scrutateur du maître d'école : « The emphasis was helped by the speaker's square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellarage in two dark caves, overshadowed by the wall. » (*HT*, p. 1) De manière métonymique, la tête du maître d'école représente l'institution qui surveille. Son front est décrit comme étant le mur carré de la bâtisse avec en son centre ses yeux. Si lui peut tout voir, le contraire n'est pas forcément vrai car les yeux sont en partie dissimulés par le mur et enfoncés dans deux cavités. Des textes choisis pour l'enseignement remplacent la Bible. Comme pour Senior Jupe, les performances des élèves sont évalués, et eux-mêmes moqués et humiliés s'ils ne maîtrisent pas les enseignements du maître d'école, M'Choakumchild, dont le patronyme difficilement prononçable pourrait signifier « l'étouffeur d'enfants ». Alors que sa fonction même est précisément de participer au développement des enfants, il agit comme un frein. Cela conduit Sissy à imaginer qu'elle est trop stupide pour apprendre :

'I find (Mr M'Choakumchild said) that in a given time a hundred thousand persons went to sea on long voyages, and only five hundred of them were drowned or burnt to death. What is the percentage? And I said, Miss;' here Sissy fairly sobbed as confessing with extreme contrition to her greatest error; 'I said it was nothing.' 'Nothing, Sissy?' 'Nothing, Miss – to the relations and friends of the people who were killed. I shall never learn,' said Sissy. (*HT*, p. 43)

Sissy échoue à effectuer le calcul demandé car elle retient l'horreur de la situation évoqué par le problème mathématique.

¹ Northcutt, Malone C. « The fixed eye and the rolling eye: surveillance and discipline in 'Hard Times' ». *Studies in the Novel*. Baltimore: John Hopkins University Press, Vol. 21, Spring 1989, p. 17.

Lorsque la punition cesse d'être une scène, la prison remplace les châtiments et les supplices publics. Par l'isolement qui la caractérise, la prison est un espace transitoire de transformation des individus où le regard devient le lieu de l'exercice du pouvoir. Dans l'Angleterre victorienne, le Panopticon de Bentham ainsi que le « Crystal Palace » deviennent les emblèmes d'une société sous surveillance. « Voir sans être vus » devient la maxime à la fois du criminel et de l'enquêteur – l'entreprise s'avère néanmoins illusoire, et la verticalité qu'implique ce système devient une verticalité à double sens : le regard circule, la surveillance est multiple, et la société bien ordonnée qu'implique le panoptique devient en réalité une concentration de processus de surveillance généralisée, à laquelle personne n'échappe.

Troisième Partie

Passation de pouvoirs

Le passage du Gothique vers la fiction policière reflète un autre état transitoire, qui lui est cependant étroitement lié, celui que le système judiciaire anglais, alors en pleine mutation, connaît à la même période. L'histoire de cette transformation porte en elle la même crainte, observée précédemment concernant le Gothique, de la disparition d'un ancien système, de sa confusion et de sa fusion avec la modernité des institutions judiciaires. Pendant des siècles, les deux tribunaux du système judiciaire anglais, « The Common Law » et « The Court of Chancery », se disputent les limites de l'application de la loi. (Nous garderons l'appellation anglaise de « The Court of Chancery », car en France même si le terme de « Chancellerie » existe, on parle pour décrire au plus près la réalité de « chancery » de « La Cour de Justice ». Quant à la « Haute Cour de Justice » créée sous la Troisième République, elle désigne, en France, un tribunal pénal particulier pour juger le Président de la République.)

Une telle indécision dans la ligne de démarcation entre ces deux juridictions finit par se régler dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle lorsque les deux systèmes fusionnent au sein de « The High Court of Chancery » en 1873, après la mort de Dickens. Sœurs ennemies, forcées de s'entendre, elles sont unies par la règle du précédent qui, élément important dans le cadre de notre analyse, rend possible le recours à l'histoire pour rendre justice au présent. Comme Darwin l'a fait en ce qui concerne sa théorie sur les origines de l'Homme, l'Angleterre victorienne cherche à donner à la loi une légitimité scientifique¹ en démontrant que ce qui en apparence est arbitraire ou irrationnel répond en réalité à une logique scientifique unificatrice, héritée de l'histoire du droit. Dickens est témoin de cette transformation même si elle culmine trois ans après sa disparition. La loi de 1873, « The Judicature Act », officialise l'unification du système judiciaire anglais en une seule institution et donne la prééminence aux règles de l'Équité² de « The Court of Chancery ».

Dans la fiction de Dickens, la fusion entre le système légal moyenâgeux reposant sur la tradition orale et le système basé sur la trace écrite rappelle les

¹ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 207.

² *Ibid.*, p. 424.

éléments centraux d'une autre rencontre – celle du Gothique et du Policier. Les narrateurs de Dickens reprochent à l'ancien système judiciaire son enfermement dans le culte omniprésent du « précédent », ce qui prive la loi de toute liberté décisionnaire en matière de justice et la maintient dans l'obscurité – cloisonnement et obscurité, deux motifs du Gothique. Dans *Great Expectations* les fentes de la « bouche aux lettres » de Wemmick se resserrent à l'approche du bureau de Jaggers jusqu' à n'être qu'une enveloppe vide scellée par le sceau du mutisme légal : « By degrees, Wemmick got dryer and harder as we went along, and his mouth tightened into a post-office again. » (*GE*, p. 193) La fiction de Dickens met donc en scène de manière assez constante un affrontement entre ces forces antagonistes qui résultent en une passation des pouvoirs entre les hommes de loi et les inspecteurs de police, les premiers étant traités comme s'ils appartenaient à l'intertexte gothique, et les seconds incarnant la modernité de la fiction policière.

Chapitre 7

Des hommes de loi ...

« Dickens's knowledge was not derived from the printed page, but from what he saw and heard¹. »

Dans son article, « Dickens and the Law »², W. B. Gould compte trente-quatre hommes de loi dans toute la fiction de Dickens. Les plus célèbres comme Jagers dans *Great Expectations*, Tulkinghorn et Vohles dans *Bleak House*, Uriah Heep dans *David Copperfield*, Sally et Sampson Brass dans *The Old Curiosity Shop* ou encore Stryver dans *A Tale of Two Cities* sont secondés par des personnages non moins célèbres comme John Wemmick dans *Great Expectations*, William Guppy dans *Bleak House* ou encore Micawber dans *David Copperfield*. La pléthore de personnalités légales englobe toutes les fonctions et tous les degrés du monde légal :

The proliferation of legal personalities does not end with the lawyers themselves, although lawyers of every degree and status are represented. There are law clerks (many of those), magistrates, judges, notaries, law

¹ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 405.

² Gould, W. B. « Dickens and The Law ». *New Zealand: Auckland University Law Review*, 1967-70, pp. 78-88.

writers and copying clerks, court clerks and ushers, jurymen, a bailiff and bailiff's men, a law student, and, of course, clients¹.

Nous montrerons à quel point le monde de la loi s'impose fortement dans la fiction de Dickens, un monde qui fait d'ailleurs partie intégrante de sa vie. Un sentiment paradoxal d'attrait mêlé d'indignation anime l'homme mais aussi l'auteur. Dans une lettre de 1846, il écrit :

I am (nominally, God knows) a Law Student, and have a certain number of "terms to keep" before I can be called to the Bar; and it would be well for me to be called, as there are many little pickings to be got-pretty easily within my reach-which *can* only be bestowed on Barristers².

Le monde juridique aurait probablement constitué une carrière alternative pour Dickens, s'il ne s'était pas affirmé en tant qu'auteur. Grâce à ses talents d'observateur, il utilise sa propre expérience de la loi dans l'écriture de ses romans pour illustrer le passage d'un monde légal gothique vers un éclaircissement rationnel incarné par la figure nouvelle de l'enquêteur.

Dickens et la loi

« Dickens's practical experience of the law was decidedly unpleasant³. »

La première rencontre de Dickens avec la loi est brutale et humiliante pour le jeune garçon de dix ans. Son père est emprisonné à Marshalsea, la prison pour dettes où sont enfermées les personnes qui ne sont pas en mesure de payer leurs dettes mais d'où ils ne peuvent pas sortir car ils ne sont pas autorisés à travailler, paradoxe qui révèle l'absurdité du système. La prison est le personnage principal dans *Little Dorrit*, et comme la famille Dickens, la famille Dorrit ne quitte la prison que grâce à un héritage providentiel : c'est sans doute le texte qui témoigne au plus près de l'expérience du jeune enfant et aux humiliations répétées qu'il a dû endurer. On peut citer l'épisode où le jeune Charles est conduit devant l'officier priseur afin

¹ Gould, W. B. « Dickens and The Law ». New Zealand: Auckland University Law Review, 1967-70, p. 78.

² *Ibid.*, p. 86.

³ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 405.

de faire estimer les vêtements qu'il porte. En effet, conformément à la loi de 1813, « The Insolvent Debtors Act »¹, l'officier doit s'assurer que l'ensemble des biens de John Dickens n'excède pas £20 en valeur estimée – preuve d'insolvabilité nécessaire à son incarcération. C'est ainsi que l'enfant doit être évalué et mesuré, que l'on doit établir, littéralement, combien il vaut, combien il coûte : le monde légal prend possession de lui jusque dans son intimité et sa dignité², et l'approche biographique semble devoir être mobilisée pour Dickens, tant les textes sont ici largement empreints de ce qui s'apparente à un trauma.

On sait toute l'importance que cet événement fondateur prend dans l'œuvre de Dickens, toutes les nombreuses métamorphoses fictives dont il est à l'origine. À partir de ce moment-là, la justice fera partie de la vie de Dickens, qui ne quittera jamais longtemps les prétoires, et sera tour à tour demandeur ou défenseur.

En 1858, par exemple, les différends qui l'opposent à ses éditeurs conduisent Dickens à abandonner la direction du magazine hebdomadaire *Household Words*. Les éditeurs reprochent ensuite à Dickens de continuer à publier sous le nom du journal alors qu'il n'en fait plus partie. À l'issue du procès, *Household Words* est vendu aux enchères ; Dickens rachète les droits et devient seul propriétaire :

In 1858, as a result of other disputes with his publishers, Dickens decided to bring to an end his editorship of *Household Words*, a weekly periodical conducted by him and published by Bradbury & Evans under a partnership agreement which included Forster and W. H. Wills as partners. On 22 December 1858 Dickens advertised by circular that "on Saturday 28th May 1859 Mr Charles Dickens will cease to conduct *Household Words*, that periodical will be discontinued, and its partnership of proprietors dissolved."³ Bradbury & Evans objected to his attempting to deal with a partnership asset in this way, and brought a suit against him for *inter alia* an injunction to prevent repetition of the advertisement. Sir John Romilly, Master of the Rolls, on the undertaking of Dickens to insert "by him" after the word "discontinued" in the advertisement, made no order at all, and reserved costs until the partnership property had been disposed of. At an auction on 16 May 1859, Dickens bought all rights to *Household Words* for £3,500³.

¹ Gould, W. B. « Dickens and The Law ». New Zealand: Auckland University Law Review, 1967-70, p. 79.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 84.

Des années plus tôt, en 1844, excédé par un nouvel acte de plagiat sur « A Christmas Carol » et *Martin Chuzzlewit*, il intente un procès aux auteurs des contrefaçons :

Dickens was obliged to go to law himself on several occasions, the principal cause being the piracy of his writings, a practice which had been going on ever since *Pickwick*, and was building up, if anything, in volume. In 1844, stung more than usual by the audacity of the *Christmas Carol* and *Martin Chuzzlewit* pirates, he finally took Talfourd's advice and commenced a Chancery suit against them. Talfourd, who represented Dickens, spent much time and labour in preparing the case, sitting up till three in the morning of the day of the hearing preparing his speech¹.

Depuis *The Pickwick Papers*, les œuvres de Dickens sont l'objet de reproductions frauduleuses. Bien que Dickens ait gain de cause, les frais de justice lui incombent, ce qui ne fait qu'augmenter son ressentiment à l'égard de la justice. Il écrit à Forster :

My feelings about the law is the feeling common, I suppose, to three-fourths of the reflecting part of the community in our happiest of possible countries; and that is, that it is better to suffer a great wrong than to have recourse to the much greater wrong of the law. I shall not easily forget the expense and anxiety, and horrible injustice of the *Carol* case, wherein, in asserting the plainest right on earth I was really treated as if I were the robber instead of the robbed².

D'après Dickens, les trois quarts de la population pensent comme lui – la justice apporte plus de torts qu'elle n'en résout. On trouve de nombreux échos de cette opinion dans sa fiction.

Dans *David Copperfield*, par exemple, le personnage de Steerforth accuse la justice de maintenir volontairement ces mêmes trois quarts de la population dans l'ignorance de ce qui se décide entre les murs des « Doctors' Commons » : « [...] which three-fourths of the world know nothing about ». (*DC*, p. 865) Les fortifications réelles ou symboliques qui ceignent la justice rendent son enceinte aussi impénétrable que le « Circumlocution Office » dans *Little Dorrit*.

¹ Gould, W. B. « Dickens and The Law ». New Zealand: Auckland University Law Review, 1967-70, p. 83.

² *Ibid.*

L'information ne circule pas entre l'intérieur et l'extérieur du système judiciaire. De plus, celui-ci obéit à un code de langage lié à la classe sociale – ceux qui maîtrisent le langage ont bien plus de chances que les autres de se mouvoir aisément dans un système linguistique dont Dickens insiste sur le fait qu'il est précisément comme un instrument d'oppression sociale ou de distinction, destiné à favoriser et que Compeyson maîtrise à la perfection dans *Great Expectations*. Au chapitre 42, Magwitch raconte son histoire à Pip et Herbert. Il explique aux deux amis l'injustice qu'il a subie uniquement parce que Compeyson présentait mieux, qu'il avait l'apparence d'un « gentleman » et surtout parce qu'il parlait le même langage que les juges et les avocats : « When the prosecution opened and the evidence was put short, aforehand, I noticed how heavy it all bore on me, and how light on him. » (*GE*, p. 320)

On note cependant une grande ambivalence dans le rapport de Dickens à la loi. En dépit du sentiment de honte qu'il éprouve enfant, et peut-être à des fins de réparation, il entame dès l'âge de quinze ans une carrière semi-professionnelle dans le droit : « At fifteen he entered the office of one Molloy, an attorney, in New Square, Lincoln's Inn, and, later, the office of Edward Blackmore, an attorney of Gray's Inn. Here he remained until November, 1828, receiving a salary of fifteen shillings a week¹. » Il débute par des tâches subalternes – « He was one of the office lads² » – au cours desquelles il est confronté à de nombreuses situations sordides, aggravées par le système judiciaire lui-même : « His experience, though short, must have been crowded. He saw the seamy side of the law, the Fleet Prison, Newgate, and the Marshalsea³. » Puis il travaille comme clerc assistant avant de s'installer à son compte, à peine âgé de dix-huit ans :

He rented an office in Doctor's Commons and set up as a shorthand-writer taking transcripts for counsel involved in the various cases, and despite his age (he was still only eighteen), was considered very able. His reporting

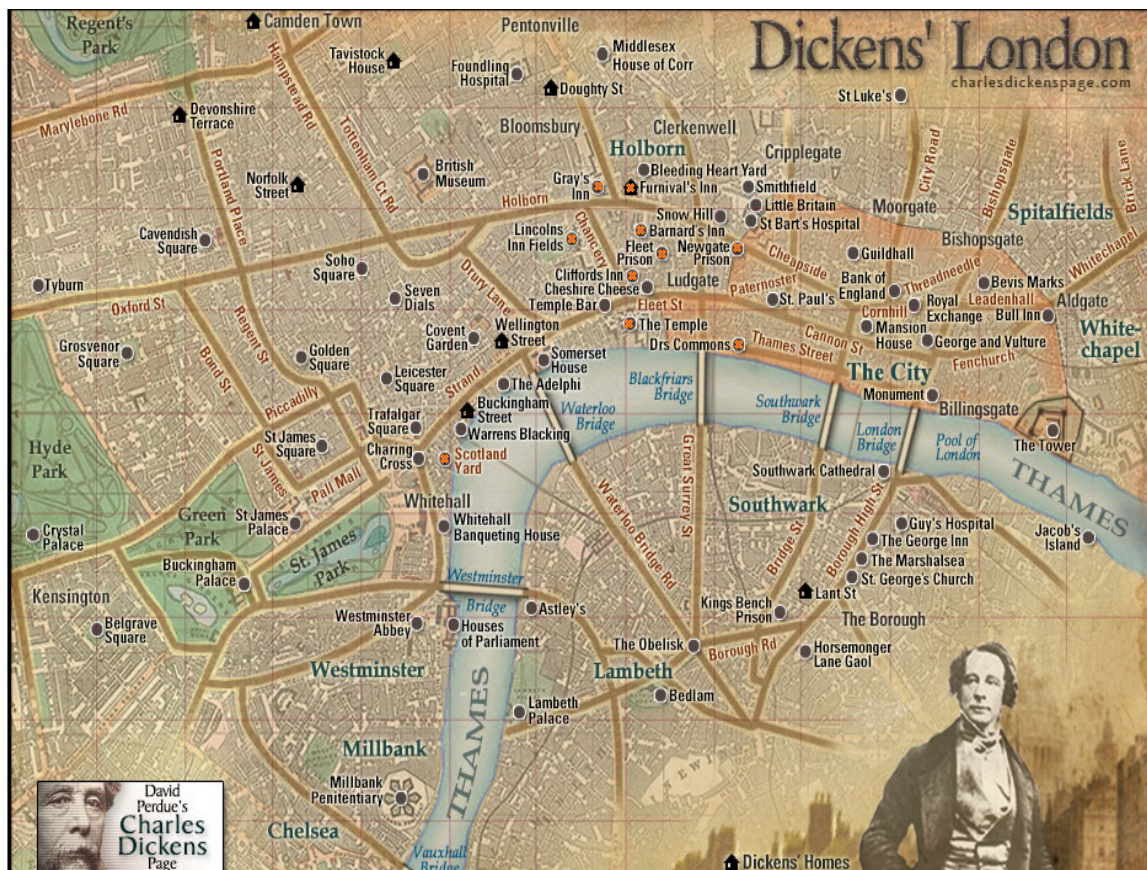
¹ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 403.

² Gould, W. B. « Dickens and The Law ». *New Zealand: Auckland University Law Review*, 1967-70, p. 80.

³ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 405.

extended on occasions to other courts as well: he reported a number of cases in the Police Courts and in the Court of Chancery, at that time presided over by Lord Chancellor Lyndhurst, who was recognisably the model for the Lord Chancellor in *Bleak House*¹.

Dickens loue un bureau dans ce qu'on appelle alors « The Doctors' Commons », cours ecclésiastiques spécialisées dans le droit canon et le droit civil dont les fonctions des « Proctors » se concentrent sur les lois testamentaires, de divorce et de l'amirauté : « Probate, Divorce and Admiralty² » et sont ainsi définies par Steerforth dans *David Copperfield* : « It's a place that has an ancient monopoly in suits about people's wills and people's marriages, and disputes among ships and boats. » (*DC*, p. 864).



https://charlesdickenspage.com/dickens_london_map.html

¹ Gould, W. B. « Dickens and The Law ». New Zealand: Auckland University Law Review, 1967-70, p. 82.

² *Ibid.*, p. 81.

Situées près de la Cathédrale St Paul, les « Doctors' Commons » sont dissoutes en 1858, soit cinq ans après l'écriture de *Bleak House*, et démolies en 1867¹. Dans la fiction de Dickens, la concentration de la loi dans le centre ville de Londres, visible sur la carte, est représentée par celle des intrigues de Dickens dans ces mêmes lieux. David Copperfield est stagiaire chez un notaire des « Doctors' Commons ». La scène d'ouverture de *Bleak House* débute à « The Court of Chancery », dans le quartier de « Lincoln's Inn Fields », par le procès de « Jarndyce and Jarndyce ». Tulkinghorn dans *Bleak House* ainsi que Betsy Trotwood dans *David Copperfield*, y ont leurs appartements. Toujours dans le même secteur, Krook dans *Bleak House* a son magasin, Miss Flite et Nemo y vivent et la famille Jellyby ainsi que le couple Snagsby résident à proximité. Dans *The Mystery of Edwin Drood*, Rosa Bud fuit Jasper et s'installe temporairement à Furnival's Inn. Pip et Herbert Pocket partagent le même logement à Barnard's Inn mais c'est dans leur appartement de « The Temple » qu'Abel Magwitch vient se révéler auprès de Pip. Oliver Twist, accompagné de Mr Brownlow, rencontre Fagin à la prison de Newgate et assiste à sa pendaison. Dans *Great Expectations*, Wemmick et Pip visitent la prison. Et bien loin de cette fortification légale, sur les rives de la Tamise à Whitehall, se trouve le siège de la police de Londres « Scotland Yard ». L'antagonisme entre les deux systèmes, l'un appartenant au passé, l'autre au présent et au futur se constate géographiquement avant d'être inscrit dans le texte.

Grâce à la sténographie qu'il a apprise en parallèle de son travail, Dickens prend en notes les différents cas à l'étude pour le compte des avocats qui plaident aux « Doctors' Commons », mais aussi pour d'autres tribunaux, comme le tribunal de Police et « The Court of Chancery »². Dickens n'étudie pas le droit, il le pratique : il tire ses connaissances de ses observations et de ses notes qu'il saura mettre à profit lors de l'élaboration de ses livres : « His experiences in court must have been of great assistance when it came to describing court procedure in his

¹ Michaelgallagherwrites.com.

² Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 405.

books¹. » Pendant ses jeunes années passées dans le milieu juridique, Dickens côtoient des hommes de lois et certains deviennent ses amis : « For a long time during the formative years of his life he was therefore surrounded by lawyers and legal talk². » L'influence exercée par l'expérience du monde légal sur l'esprit du jeune homme mais aussi du futur écrivain est réelle : le système de la justice nourrit l'imaginaire de l'auteur en même temps qu'il aiguise son esprit critique et son désir de réforme. Dans ses récits, les narrateurs de Dickens dénoncent la désuétude d'une loi héritée d'une société qui n'existe plus³, et la satire est féroce : des éléments d'enquête, nourris par l'expérience, se mêlent à un imaginaire des convolutions gothiques, et le tableau pluriel et ramifié du système judiciaire constitue un exemple crucial du mélange du Policier et du Gothique, ou plutôt une permanence du Gothique dans un récit qui relève également de l'enquête. La loi, qui statue sur le présent et se réclame de l'objectivité, révèle un archaïsme à l'anachronisme inquiétant.

Ainsi, Steerforth, dans *David Copperfield*, dénonce le caractère suranné et l'obsolescence de cette institution moyenâgeuse en convoquant les motifs du Gothique. Il évoque la créature d'épouvante gothique en qualifiant « The Doctors' Commons » de monstres « monsters » (*DC*, p. 865) et en l'animant par le biais d'une métonymie ce qui la rend encore plus terrifiante : « a lazy old nook near St. Paul's Churchyard ». (*DC*, p. 865) Selon Elizabeth Durot-Boucé « Les romans gothiques traduisent bien le malaise d'une époque à la recherche de son identité⁴. » Dans la fiction de Dickens, ce malaise prend la forme de l'archaïsme dû à la persistance de l'existence de telles institutions.

¹ Gould, W. B. « Dickens and The Law ». New Zealand: Auckland University Law Review, 1967-70, p. 84.

² *Ibid.*, p. 87.

³ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 405.

⁴ *Ibid.*, p. 236.



Doctors' Commons in the early 19th Century¹

L'image de l'enfoncement, « nook », est reprise dans *Sketches by Boz* où le narrateur de « Doctors' Commons évoque le regard courroucé de la population – représentée par la façade de vieilles briques rouges – sur une petite cour ombragée :

Crossing a quiet and shady court-yard, paved with stone, and frowned upon by old red brick houses, on the doors of which were painted the names of sundry learned civilians, we paused before a small, green-baized, brass-headed-nailed door, which yielding to our gentle push, at once admitted us into an old quaint-looking apartment, with sunken windows, and black carved wainscoting, at the upper end of which, seated on a raised platform, of semicircular shape, were about a dozen solemn-looking gentlemen, in crimson gowns and wigs. (*SBB*, p. 84)

Son architecture austère, ses portes matelassées, ses arches, et ses fenêtres à meneaux décrivent un décor gothique où les « proctors », dont les toges sont en parfaite harmonie avec la couleur des murs, paraissent suffisants et stupides : « [...] after a careful scrutiny of this gentleman's countenance, we had come to the

¹ Pyne, W. H. Combe, W. Ackermann, R. Rowlandson, T. Pugin, A. *Microcosm of London; or London in Miniature*. London: London Methuen, 1904, p. 224.

conclusion that it bespoke nothing but conceit and silliness » (*SBB*, p. 86) Dans le roman gothique, « Le rationnel s'oppose constamment à l'irrationnel¹ », et c'est ici une véritable folie que de maintenir des institutions dont le fonctionnement appartient au passé. « La folie, par son aspect invisible et insaisissable, demeure floue et obscure² », autre motif du Gothique, la déraison de la folie envahit le système judiciaire. Dans *Bleak House*, « The Court of Chancery » est comparée à un asile dont les juges sont les fous qui l'occupent. Ils accablent chaque coin et recoin du pays sous le poids de leurs décisions obsolètes : « This is the Court of Chancery, which has its decaying houses and its blighted lands in every shire, which has its worn-out lunatic in every madhouse. » (*BH*, p. 4)



3

Les auteurs de *Microcosm of London* décrivent la Cour comme relevant du style Gothique : « This hall, which is a fine Gothic structure, is sixty-two feet long by thirty-two feet wide. It was built in the time of Henry VII, about the year 1506: the

¹ Durot-Boucé, E. *Le lierre et la chauve-souris, réveils gothiques, émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 236.

² Roirand, J. *La folie, Chapitre VI, La folie au XIXe siècle : du romantisme au symbolisme*. Rennes : Presse Universitaire de Rennes, 2016, p. 101.

³ Pyne, W. H. Combe, W. Ackermann, R. Rowlandson, T. Pugin, A. *Microcosm of London; or London in Miniature*. London: London Methuen, 1904, p. 193.

lantern was added anno 1602¹. » Il s'agit d'une bâtisse d'un autre temps dont les juges rompus appliquent un système affaibli.

L'archaïsme du système judiciaire maintient ceux qui souhaiteraient s'échapper des mailles du filet légal dans un schéma similaire d'enfermement. Molly, dans *Great Expectations*, est la gouvernante de Jaggers. Alors qu'elle est accusée du meurtre de la maîtresse de son compagnon, Magwitch, Jaggers la sauve de la condamnation pour mieux l'écrouer dans sa propre demeure :

She was a woman of about forty, I supposed – but I may have thought her younger than she was. Rather tall, of a lithe nimble figure, extremely pale, with large faded eyes, and a quantity of streaming hair. I cannot say whether any diseased affection of the heart caused her lips to be parted as if she were panting, and her face to bear a curious expression of suddenness and flutter [...] The last wrist was much disfigured – deeply scarred and scarred across and across. (*GE*, pp. 195 ; 197)

Elle arbore les stigmates de l'emprisonnement et paraît aussi essoufflée que le système judiciaire. Les menottes ne sont pas de métal mais incrustées dans la chair de ses poignets. Elle ne peut se défaire de ce qu'elle est (la compagne de Magwitch) et qu'elle porte en son nom – « moll » désignant la compagne d'un hors-la-loi : « woman companion of a gangster² ». La justice l'extrait de son milieu mais reproduit le schéma carcéral auquel Molly aurait souhaité échapper. Elle semble libre mais ne l'est pas, et évolue dans un système fermé sur lui-même – comme un oiseau en cage, une métaphore qui court dans l'œuvre de Dickens :

'I call them the Wards in Jarndyce. They are caged up with all the others. With 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!' (*BH*, p. 691)

L'accumulation de substantifs traduit la juxtaposition et la promiscuité, imite stylistiquement les prisons bondées, tandis que cette liste incohérente témoigne du

¹ Pyne, W. H. Combe, W. Ackermann, R. Rowlandson, T. Pugin, A. *Microcosm of London; or London in Miniature*. London: London Methuen, 1904, p. 194.

² Hornby, A. S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 1974, p. 545.

caractère anarchique de l'enfermement, de l'absence totale de logique dans le fonctionnement de la justice. Dans *Surveiller et Punir*, Michel Foucault évoque la disparition du spectacle des supplices en 1834¹ et la tendance de la punition à devenir la part la plus cachée du processus pénal² :

La prison, la réclusion, les travaux forcés, le bagne, l'interdiction de séjour, la déportation – qui ont occupé une place si importante dans les systèmes pénaux modernes – sont bien des peines “physiques” : à la différence de l'amende, ils portent, et directement, sur le corps³.

Le personnage de Molly n'apparaît jamais à l'extérieur du domicile de Jagers, ce qui fait de la punition de Molly, la part la plus cachée du processus pénal que Jagers lui inflige. Dans *The Pickwick Papers*, les barreaux d'acier de la réclusion – réelle et psychique – sont comparés aux dents de quelque monstre vampirique qui aspire le sang et la vie d'un malheureux prisonnier :

He was a tall, gaunt, cadaverous man, in an old greatcoat and slippers, with sunken cheeks, and a restless, eager eye. His lips were bloodless, and his bones sharp and thin. God help him! The iron teeth of confinement and privation had been slowly filing him down for twenty years. (*PP*, p. 564)

La prison devient un bâtiment agressif, où l'image typique de la lime s'inverse : loin de pouvoir limer les barreaux qui l'emprisonnent, le prisonnier lui-même est élimé par la prison, et le bâtiment, comme dans les romans gothiques les plus canoniques, s'animalise. La torture psychique remplace le supplice physique mais demeure « le reste des barbaries d'un autre âge : marque d'une sauvagerie qu'on dénonce comme 'Gothique'⁴ ».

Une constante de la représentation de la loi dans la fiction de Dickens est qu'elle est sclérosée par les liens qui la relient à son passé moyenâgeux et qu'elle ne cherche pas à briser. Cet épuisement se traduit par un discours décousu parfois à peine compréhensible :

¹ Foucault, M. *Surveiller et Punir*. Paris : Collection Tel Gallimard, 1975, p. 17.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

Old Square, Lincoln's Inn

Madam,

Jarndyce and Jarndyce

Our clt Mr Jarndyce being abt to rece into his house, under an Order of the Ct of Chy, a Ward of the Ct in this cause, for whom he wishes to secure an elgble compn, directs us to inform you that he will be glad of your serces in the afsd capacity.

We have arrngd for your being forded, carriage free, pr eight o'clock coach from Reading, on Monday morning next, to White Horse Cellar, Piccadilly, London, where one of our clks will be in waiting to convey you to our offe as above.

We are, Madam, Your obedt Servts,

Kenge and Carboy
(*BH*, p. 24)

Il faut plusieurs lectures pour comprendre le message. L'effacement de certaines lettres rend les phrases imprononçables et traduit le délitement du système légal, ainsi que le caractère totalement incompréhensible des décisions de justice. Les abréviations, qui sont censées faire gagner du temps, font en réalité barrage au sens, et cette forme technique retarde l'accès au signifié. La Cour de la Chancellerie est réduite à des initiales et des finales ; elle est pareille aux juges réduits par métonymie à des peaux de mouton et des perruques – des enveloppes vides, interchangeables : « wigs » « sheepskin » (*BH*, p. 691). La loi est vide de sens et obstrue la communication – et il n'est bien entendu pas indifférent que l'adresse soit « Old Court », un vestige de temps révolus. Cela ne semble pas gêner Esther à qui cette missive annonce qu'elle a été choisie pour être la dame de compagnie d'une jeune pupille. Elle est transportée de joie mais se méprend cependant sur l'instigateur de cette décision :

Oh, never, never, never shall I forget the emotion this letter caused in the house! It was so tender in them to care so much for me, it was so gracious in that father who had not forgotten me to have made my orphan way so smooth and easy and to have inclined so many youthful natures towards me, that I could hardly bear it. (*BH*, p. 691)

Le contraste est ironique et renforce par l'écart la déshumanisation de la justice : l'émotion contenue dans la réaction d'Esther, les intensifieurs, les exclamations, le vocabulaire de l'affect qui caractérisent son langage viennent souligner par comparaison la sécheresse de l'avis légal, qui ne relève assurément pas de la tendresse que croit y lire Esther. Cela témoigne également de la toute-puissance du système légal, et de la démunition des justiciables, pour lesquels la loi est toujours une sorte de totem, un discours incontestable.

Dans son article *The Language of Dickens*, George Leslie Brook souligne que le langage est la marque de la condition sociale mais aussi du métier du locuteur. Il relève notamment l'uniformité des discours des hommes de lois dickensiens, les idiosyncrasies qui les caractérisent¹. Cette uniformisation des discours légaux révèle le processus en cours aux dix-huitième et dix-neuvième siècles et qui aboutira à la fusion des deux systèmes, « The Common Law » et « The Court of Chancery ». Dickens exagère pour la satiriser cette ressemblance, si bien que chaque occurrence se lit comme une variation sur le même thème, « offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu² », lecteur qui est désormais capable d'anticiper la nature de ce discours sclérosé et mécanique :

'Not of Jarndyce and Jarndyce?' said Mr Kenge, looking over his glasses at me and softly turning the case about and about as if he were petting something. 'Not of one of the greatest Chancery suits known? Not of Jarndyce and Jarndyce – the – a – in itself a monument of Chancery practice. In which (I would say) every difficulty, every contingency, every masterly fiction, every form of procedure known in that court, is represented over and over again? It is a cause that could not exist out of this free and great country. I should say that the aggregate of costs in Jarndyce and Jarndyce, Mrs Rachael' – I was afraid he addressed himself to her because I appeared inattentive' – amounts at the present hour to from SIXTY to SEVENTY THOUSAND POUNDS!' said Mr Kenge, leaning back in his chair. (*BH*, p. 18)

La prolixité de Conversation Kenge, qui s'étonne qu'Esther n'ait jamais entendu parler de l'affaire « Jarndyce & Jarndyce », reflète la volonté du locuteur de garder

¹ Brook, G. L. *The Language of Dickens*. Manchester: The John Rylands Library, 1970, p. 39.

² Eco, U. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993, p. 35.

la parole et ainsi de donner l'impression de maîtriser le sujet tandis qu'il réfléchit à ce qu'il va pouvoir dire ensuite. Ses longues phrases compliquées souvent interrompues par des mots qui n'apportent rien au sens, comme « the – a » et qui n'ont aucune légitimité grammaticale et syntaxique, trahissent un discours qui ne veut rien dire. Cela le rapproche du « Circumlocution Office » dans *Little Dorrit* dont la principale fonction est de « parler pour ne rien dire » tout en faisant grande impression sur son auditoire. Cela renvoie également au principal reproche qui est fait à « The Court of Chancery », plus particulièrement au fâcheux penchant de Lord Eldon pour la procrastination et dont il sera question plus loin. Chaque nouvel élément introduit par l'anaphore de « every » se superpose au précédent comme autant de précédents judiciaires évoqués presque au hasard jusqu'à trouver celui qui correspondra à l'affaire jugée.

Le monde légal abonde dans la fiction de Dickens : « There are intimate views of legal offices. There are close studies of nearly every court in London. There are comments on the laws, and on the procedures, and there are histories of cases and of their participants. And, at the farther end of the Law, there are commissions of inquiry into punishment, and prison¹. » De telles précisions dans les détails des procédures et dans la connaissance des institutions exigent une expérience du monde légal vécue de l'intérieur. Par l'intermédiaire de ses narrateurs, Dickens utilise ses expériences personnelle et professionnelle comme matières premières pour ses œuvres de fiction et du même fait dénonce ce qui lui paraît être un système judiciaire obsolète.

¹ Gould, W. B. « Dickens and The Law ». New Zealand: Auckland University Law Review, 1967-70, p. 78.

« The *High Court of Chancery* »

« 'But take this smiling country as it stands. Think of the laws appertaining to real property; to the bequest and devise of real property; to the mortgage and redemption of real property; to leasehold, freehold, and copyhold estate; think, said Mr Snitchey, with such great emotion that he actually smacked his lips, 'of the complicated laws relating to title and proof of title, with all the contradictory precedents and numerous acts of parliament connected with them; think of the infinite number of ingenious and interminable chancery suits, to which this pleasant prospect may give rise; and acknowledge, Dr Jeddler, that there is a green spot in the scheme about us!' » (*BL*, pp. 19-20)

C'est ainsi que le juriste de « The Battle of Life » définit le système légal anglais – un système confus et d'une grande complexité où même les juristes ont du mal à s'y retrouver. Le narrateur de « The Battle of Life » reste imprécis sur l'époque de la narration : « Once upon a time, it matters little when, and in stalwart England, it matters little where, a fierce battle was fought. » (*BL*, p. 1) Cette bataille féroce est celle que se livrent, depuis des siècles, les deux cours concurrentes – « The Court of Common Law » et « The Court of Chancery » – avant de fusionner au sein de « The High Court of Chancery » en 1873 et 1875 par application du « Judicature Act » – peu après la mort de Dickens. Cette bataille suscite l'étonnement de la population par son aspect démesuré, à un tel point que cela ressemble à une fable, une blague dira le Docteur Jeddler : « a joke » (*BL*, p 14).

Le dix-neuvième siècle est une période de transition marquée par les réformes du système juridique. Lorsque *Bleak House* est publié en 1853, les tribunaux de « Common Law » ont déjà fait l'objet de réformes en 1852, réformes qui seront poursuivies en 1854 et en 1860¹. La dissolution de « The Court of Chancery » est un processus qui met près d'un siècle à aboutir : « Thus, the implementation of the Judicature System was the culmination of nearly a century of adjustments to the court system to make it more efficient and access less costly². » Autrement dit, lorsque les narrateurs de Dickens dénoncent le marasme, l'inefficacité d'un système légal lourd, lent, corrompu et coûteux, ils prennent en

¹ *The Common Law Procedure Acts of 1852, 1854 and 1860 or the Trial of Issues of Fact*. Manchester: V. & R. Stevenson & Sons, 1860, 370 p.

² Burns, Fiona R. « The Court of Chancery in the 19th century: a Paradox of Decline and Expansion ». Sidney: the University of Sidney Law School, 2001, p. 204.

marche le train des réformes parti bien des années avant la naissance de Dickens, et les lecteurs sont déjà familiers des anomalies dont Dickens fait la satire et particulièrement réceptifs à cette cause qui est presque déjà une cause nationale : « Dickens, therefore, did not kill the Chancery snake, but only jumped on it after it was dead¹. »

Afin de comprendre les convolutions des intrigues dickensiennes en matière de loi, il semble important de préciser un peu l'état des choses et de s'efforcer de comprendre comment les choses fonctionnaient. Jusqu'au onzième siècle, en cas de litiges, c'est la coutume locale qui s'applique. Elle se transmet oralement de générations en générations – c'est le droit coutumier. À partir de Guillaume le Conquérant (1066), des juges itinérants, missionnés par les rois, sont chargés d'uniformiser la loi sur l'ensemble du territoire – c'est « The Common Law ». En fonction des situations individuelles qui se présentent, les juges sont amenés à prendre des décisions qui servent de base de références aux litiges ultérieurs – c'est la règle du précédent. Le droit issu de « The Common Law » est créé par les juges et reste oral, il s'agit de la règle générale qui s'applique à tous les cas :

The common law of England in the Middle Ages, whether administered in the royal courts or the county courts, was an unwritten system of law that was thought to be totally comprehensive; it governed all situations, and it was the duty of the courts to "discover" the law and to apply it to each particular case².

Au cours du quatorzième siècle, tandis que le parlement devient une institution législative, la « loi commune et uniforme à tout le pays » donne l'exclusivité à la jurisprudence. « The Common Law » devient trop stricte et trop rigide, elle est figée dans des règles difficiles à modifier. Les juges sont prisonniers des décisions qu'ils ont déjà prises et qui servent de précédents. Seul le parlement peut changer la loi : « The result was that common-law judges were becoming trapped by their own precedents and in time became unable to change the law without trespassing upon

¹ Gest, J. M. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register* (1898-1907). Vol. 53, No. 7, Published by The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, p. 425.

² Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 545.

the legislative prerogative of Parliament¹. » Cependant, « The Common Law » n'apporte pas de solutions à certains litiges. Par exemple, le droit commun permet d'octroyer des dommages-intérêts à une partie lésée par l'inexécution d'un contrat. Si le plaignant ne souhaite pas de réparation monétaire, mais préfère que l'autre partie soit forcée à exécuter son contrat il doit faire une action que l'on appelle en Équité – « Equity »². Les juges commencent alors à saisir le roi par l'intermédiaire de son chancelier pour lui demander de statuer en Équité : « As the common-law courts became unable to grant new types of remedies to deal with new types of problems, litigants turned to the king, and the king sent them to the Lord Chancellor, the head of the royal secretariat, for special aid³. » Le système juridique de l'Équité naît ainsi de la volonté de pallier les insuffisances de « The Common Law » : « As these special petitions were regularly accepted and decided, the chancery developed into a law court, and the system of justice administered there became known as equity⁴. » « The Court of Chancery » est un tribunal présidé par un « Lord Chancellor » qui devient juge par la même occasion. Ce système légal s'appelle « Equity ». On distingue alors « equitable remedies⁵ » – les solutions apportées par le tribunal de l'Équité, des « legal remedies⁶ » – celles accordées par les tribunaux de « The Common Law ». Les premiers chanceliers sont issus du clergé et pratiquent le droit canon⁷ même si avec le temps un concept de plus en plus laïque se développe. L'Équité traditionnelle y joue un rôle important. Elle repose sur la loi naturelle constituée d'un ensemble de règles fondées sur la justice naturelle qui devient la base du droit naturel : « First, equity traditionalists believed that natural law still remained an important source of influence and justification for

¹ Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 545.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 548.

a decision¹. » Le système de l'Équité repose sur la fonction aristotélicienne de l'Équité ainsi définie. Aristote tenait la justice naturelle pour acquise et n'élaborait pas de distinction entre la justice naturelle et la justice légale : « Il y a justice lorsque chacun accomplit sa tâche non uniquement pour son propre bien mais dans l'intérêt de la communauté². » La justice traite ainsi du rapport de l'homme avec ses semblables autant que du rapport de l'homme avec lui-même. Elle tient compte du cas particulier contrairement au système de « The Common Law » qui applique la règle générale à tous les cas :

Secondly, the Aristotelian function of equity was to ameliorate the harshness of the common law. The generality of the common law meant that its insensitive application could lead to injustice in a particular case. In equity, relief was framed in the light of the particular circumstances of the case³.

Chaque cas est étudié en fonction de ses propres particularités :

There was no abstracting methodology, no doctrine of strict binding precedent, and, accordingly, no commitment to the values of continuity, consistency, uniformity and predictability, which support and justify that doctrine at common law. Rules were not abstracted from previous cases in Chancery, and justice between the parties could therefore be done in consonance with the Chancellor's conscience without fear of distorting any rule or introducing a new and dangerous precedent⁴.

Les deux systèmes coexistent paisiblement jusqu'aux premières années du règne d'Henri VIII, sous la chancellerie du Cardinal Wolsey. Le roi lui accorde les pleins pouvoirs : « As Lord Chancellor, archbishop of York, cardinal, and papal legate, he was exalted over all men in England except only the king himself and the pope⁵. » Le quasi monopole du pouvoir agit sur son égo et l'éloigne de la

¹ Burns, Fiona R. « The Court of Chancery in the 19th century: a Paradox of Decline and Expansion ». Sidney: the University of Sidney Law School, 2001, p. 200.

² Saint-Amaud, J. « Les définitions aristotéliciennes de la justice : leurs rapports à la notion d'égalité ». Montréal : Société de philosophie du Québec, 1986, p. 159.

³ Burns, Fiona R. « The Court of Chancery in the 19th century: a Paradox of Decline and Expansion ». Sidney: the University of Sidney Law School, 2001, p. 200.

⁴ *Ibid.*, p. 201.

⁵ Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 545.

population : « The power went to Wolsey's head, and he alienated people¹. » La réprobation générale qui le vise rejaillit sur sa Cour et sur ses décisions équitables, « equitable remedies ». En 1529, Henry VIII veut divorcer de sa première épouse, Catherine d'Aragon. Le cardinal échoue à lui faire obtenir le divorce de la part de l'Église catholique. Il est limogé et meurt peu après. Sir Thomas More lui succède et devient le premier laïque à occuper les fonctions de chancelier². Pendant le règne de James I, les deux tribunaux se disputent la prééminence sur le système légal anglais. En 1616, le roi tranche et donne la primauté au système de l'Équité :

The rule was that where the results of an equity order and a common-law order were in disagreement, the equity rule and decree would prevail. Otherwise, equity would have been unable to perform its function of seeing justice done in the individual case³.

Pendant le règne mouvementé de Charles I, qui décide de gouverner sans l'ingérence du parlement, puis d'Oliver Cromwell, qui écarte du pouvoir le roi, le clergé et l'aristocratie, « The Court of Chancery » est la cible des opposants qui demandent son abolition. Cependant, le système de l'Équité continue de fonctionner sous la république de Cromwell. Avec la Restauration, l'empire commercial de l'Angleterre se développe à pas de géant. Le chancelier de l'Échiquier (aujourd'hui ministre des finances), « The Lord Treasurer », vole la vedette au Lord Chancelier (aujourd'hui ministre de la justice) auprès du roi. Le Chancelier occupe alors une fonction moins importante politiquement que par le passé, ce qui lui laisse plus de temps à consacrer à la justice⁴. Ainsi, jusqu'à la moitié du dix-neuvième siècle – elle sera dissoute en 1873 et 1875 – « The Court of Chancery » connaît une succession de chanceliers érudits et professionnels qui vont systématiquement transcrire leurs décisions et leurs opinions : « Thus, the period extending from the

¹ Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 549.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 550.

⁴ *Ibid.*

Restoration into the middle of the nineteenth century produced a series of scholarly and legally adept chancellors whose opinions were systematically reported¹. »

Au cours du dix-neuvième siècle, l'écart entre les deux tribunaux se resserre. « The Court of Chancery » devient moins discrétionnaire, c'est-à-dire qu'elle accorde moins d'importance au cas particulier et s'en remet davantage à des principes fixes et immuables : « Judges increasingly eschewed discretion in favour of the application of fixed precedent, even if the result appeared harsh². » Cette transformation a cependant déjà commencé au seizième siècle sous Lord Nottingham qui cherche à objectiver la « conscience » de l'Équité³. Surnommé le père de l'Équité, « The Father of Equity⁴ », Lord Nottingham exprime concrètement le concept de la « conscience » de l'Équité tel qu'il l'envisage – un système défini par des règles institutionnelles établies par des décisions passées qui servent de jurisprudence et qui s'appliquent à tout le monde de manière égale⁵. Bien qu'encore rudimentaire, la jurisprudence de l'Équité se développe durant tout le dix-huitième siècle jusqu'à la Chancellerie de Lord Eldon (1801-06 & 1807-27) qui scelle le destin de « The Court of Chancery » :

Partly, if not chiefly, this decline was due to the purely fortuitous nature of Lord Eldon's disposition. Eldon's unwillingness to come to a final decision, his tendency to procrastinate endlessly, had, during his twenty-five year tenure of the Great Seal, combined with the growth of business in the Courts generally, to bring the work of Chancery almost to a grinding halt⁶.

Les problèmes que « The Court of Chancery » rencontre alors sont en fait dus à un système légal façonné au Moyen-Âge et incapable de s'adapter aux développements économiques, sociaux et industriels de l'Angleterre. Malgré la nomination de vice-

¹ Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 550.

² Burns, Fiona R. « The Court of Chancery in the 19th century: a Paradox of Decline and Expansion ». Sidney: the University of Sidney Law School, 2001, p. 201.

³ *Ibid.*, p. 206.

⁴ Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 550.

⁵ Burns, Fiona R. « The Court of Chancery in the 19th century: a Paradox of Decline and Expansion ». Sidney: the University of Sidney Law School, 2001, p. 206.

⁶ *Ibid.*, p. 199.

chanceliers pour aider à traiter un nombre grandissant de dossiers, des procédures de plus en plus longues suscitent des plaintes auprès de la Chambre de Communes et déclenchent des enquêtes des commissions parlementaires¹. Lord Eldon, surnommé « Lord Endless » par Bentham², est critiqué pour sa tendance à la procrastination, surtout lorsqu'il s'agit de trouver la jurisprudence la mieux adaptée. Il renforce l'importance de la jurisprudence et rejette l'Équité traditionnelle au profit d'un système assujéti à la règle du précédent³ :

The doctrines of this Court ought to be as well settled and made as uniform almost as those of the common law, laying down fixed principles [...] Nothing would inflict on me greater pain, in quitting this place, than the recollection that I had done any thing to justify the reproach that the equity of this Court varies like the Chancellor's foot⁴.

Les derniers mots de Lord Eldon, « The Chancellor's foot » sont une référence à une déclaration de John Selden, sous Charles I, où il critique la subjectivité de la « conscience de l'Équité », à géométrie variable :

Equity is a roguish thing; for [in] law we have a measure [we can] know what to trust to. Equity is according to the conscience of him that is chancellor, and as that is larger or narrower, so is equity. 'Tis all one as if they should make the standard for the measure we call a foot to be the chancellor's foot; what an uncertain measure this would be⁵.

Sans doute Lord Eldon recherche-t-il la plus grande impartialité possible. Mais son refus de faire évoluer la fonction de Lord Chancelier, convaincu qu'il est qu'il n'a pas le pouvoir de changer les choses, ainsi que les coûts supplémentaires provoqués par son penchant pour la procrastination, entraînent une léthargie qui est fatale au système de l'Équité.

¹ Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 199.

² *Ibid.*, p. 200.

³ Burns, Fiona R. « The Court of Chancery in the 19th century: a Paradox of Decline and Expansion ». Sidney: the University of Sidney Law School, 2001, p. 201.

⁴ *Ibid.*

⁵ Bryson, W. H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond: University of Richmond Scholarship Repository, 1987, p. 550.

En 1853, c'est bien entendu *Bleak House* qui, parmi l'ensemble de la production de Dickens, immortalise de manière la plus éclatante la stagnation de « The Court of Chancery » – le Lord Chancelier y est largement inspiré de Lord Eldon. On retrouve dans la fiction de Dickens les reproches qui sont adressés à « The Court of Chancery ». La procédure y est tellement longue que plus personne ne sait quelles sont les causes à l'origine du procès : « This scarecrow of a suit has, in course of time, become so complicated, that no man alive knows what it means. » (*BH*, p. 5) La narratrice, Esther, dénonce le surnombre des avocats sans qu'aucun d'entre eux ne soit capable de comprendre ni de résoudre l'affaire : « But I counted twenty-three gentlemen in wigs, who said they were 'in it'; and none of them appeared to understand it much better than I. » (*BH*, p. 297) Le moindre document engendre des frais exorbitants si bien que le procès se réduit à une question de coûts onéreux :

It's about nothing but costs now. We are always appearing, and disappearing, and swearing, and interrogating, and filing, and cross-filing, and arguing, and sealing, and motioning, and referring, and reporting, and revolving about the Lord Chancellor and all his satellites, and equitably waltzing ourselves off to dusty death, about costs. That's the great question. All the rest, by some extraordinary means, has melted away. (*BH*, p. 83)

Au terme du procès, la procédure a absorbé tout l'héritage, et l'absurdité du système est soulignée par le fait qu'il n'entretient désormais plus que lui-même.

Dans son article « Abus et injustice de la « Court of Chancery » dans *Bleak House* de Charles Dickens », Anne Chassagnol souligne que le roman a eu une telle influence que le terme de « Bleak House » est presque devenu un nom commun dans le vocabulaire juridique : « L'expression '*Bleak House*' est utilisée pour décrire les lenteurs administratives de telle ou telle juridiction ou pour couvrir des réalités juridiques nouvelles non cartographiées par la loi¹. » Le terme « Bleak House » est entré dans le la terminologie juridique pour désigner « des domaines pour lesquels il reste à légiférer comme [...] l'euthanasie [...] ou encore dans le contexte des

¹ Chassagnol, A. « Abus et injustice de la « Court of Chancery » dans *Bleak House* de Charles Dickens ». Paris : Université Paris 8, Janvier 2010, p. 131.

mères porteuses. Plus généralement, les expressions « Bleak House » ou « Bleak houses of the Law » servent de mise en garde [...] pour prévenir d'éventuels dérapages administratifs¹ ».

Le dix-neuvième siècle assiste à la fusion de « The Common Law » – loi de droit commun datant du moyen-âge, non codifiée et sous l'autorité du roi – et de « The Court of Chancery » – créée vers la moitié du seizième siècle pour pallier les manques de « The Common Law », elle est codifiée et soumise sous l'autorité d'un juge. Un siècle et demi après son écriture, *Bleak House*, de Charles Dickens, est donc devenu une sorte de précédent fictif dans l'histoire réelle du droit, et cet emprunt et cet hommage dépassent même le cadre de la Grande-Bretagne, puisque par exemple, des juristes américains ont parlé en 2003 de « the American Bleak House at Guantanamo »².

Les hommes de loi dickensiens

« 'I hate,' said Eugene, putting his legs up on the opposite seat, 'I hate my profession.' » (*OMF*, p. 62)

Les deux représentants légaux de *Our Mutual Friend*, Mortimer Lightwood et Eugene Wrayburn, n'ont pas choisi d'être avocats mais cela leur a été imposé par la tradition familiale :

'It was forced upon me,' said the gloomy Eugene, 'because it was understood that we wanted a barrister in the family. We have got a precious one.'

'It was forced upon me,' said Mortimer, 'because it was understood that we wanted a solicitor in the family. And we have got a precious one.' (*OMF*, p. 62)

Le narrateur réunit doublement les deux tribunaux rivaux : d'une part, la construction identique des deux phrases, l'emploi du même vocabulaire souligne la parenté de fonctionnement entre les deux institutions, d'autre part, Lightwood est un

¹ Chassagnol, A. « Abus et injustice de la « Court of Chancery » dans *Bleak House* de Charles Dickens ». Paris : Université Paris 8, Janvier 2010, p. 131.

² *Ibid.* p. 132.

personnage hybride, un avocat à la fois auprès de « The Court of Chancery » et de « The Common Law » : « 'Let me see,' said Mortimer, as they went along; 'I have been, Eugene, upon the honourable roll of solicitors of the High Court of Chancery, and attorneys at Common Law, five years. » (*OMF*, p. 61) Pareillement à « The Common Law » mais aussi à « The Court of Chancery » depuis Lord Eldon, les deux amis, tels deux métonymies, sont prisonniers d'une « règle du précédent », celle qui veut qu'il y ait un avocat dans la famille. Nous pouvons souligner que *Our Mutual Friend* est publié pour la première fois en 1865, seulement sept ans avant « The Judicature Act ». Les deux personnages de Dickens personnifient la fusion des deux tribunaux dans l'espace commun des bureaux qu'ils partagent : « Law Chambers » (*OMF*, p. 62). Le choix de « Chambers » renvoie peut-être aux chambres du parlement et plus particulièrement à la chambre des Lords dont les deux divisions feront partie dès 1873. Comme un couple nouvellement marié, les deux partenaires s'équipent d'objets domestiques : « Mortimer Lightwood and Eugene Wrayburn furnish their chambers with tea pots, sherry glasses, a cooking stove, and other accoutrements of genteel domesticity [...] become an integral part of their legal partnership¹. » Mais cette cohabitation oisive est stérile de sens et fertile d'ennui avec pour seul credo l'intention, puisqu'elle se substitue à l'action :

'I mean to pay him, Eugene, for my part,' said Mortimer, in a slightly injured tone.

'Ah! I mean to pay him too,' retorted Eugene. 'But then I mean so much that I – that I don't mean.'

'Don't mean?'

'So much that I only mean and shall always only mean and nothing more, my dear Mortimer. It's the same thing.' (*OMF*, p. 336)

Eugene et Mortimer discutent de l'argent qu'ils doivent au tapissier. Les deux occurrences « mean » de la première réplique de Wrayburn s'annulent. Seul le signifié importe et rien d'autre : « nothing more ». Le signifiant est vide de sens, relégué au stade de pure intention. Discutant de la cuisine qu'ils ont faite installer et

¹ Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 205.

dans laquelle ils ne cuisineront jamais, Eugene précise : « 'How often have I pointed out to you that its moral influence is the important thing'? » (*OMF*, p. 336) Le narrateur ne semble pas tant stigmatiser la réunification des deux systèmes judiciaires que la règle du précédent. Les deux tribunaux sont contenus dans ce fonctionnement suranné qui tire son origine du moyen-âge. Comme un mariage arrangé, les deux parties sont forcées de vivre ensemble. Comme un vieux couple épuisé par des querelles séculaires, leurs discussions stériles ponctuent des errances et des caprices qui alourdissent le coût des procès toujours plus lourd : « Anyhow, your vagaries have increased the bill. » (*OMF*, p. 336) Les deux amis portent en leurs noms la lumière censée guider la loi : « *Light*(wood) » et « (W)*ray*(burn) ». Mais le monde légal s'autodétruit : le bois « wood » brûle « burn ». Wrayburn met alors des mots sur les maux qui sclérosent le système judiciaire : « 'There would be no Precedents to hammer at, except the plain-sailing Precedent of keeping the light up'. » (*OMF*, p. 192) Il imagine un monde sans précédent où la seule obligation de la loi serait de protéger mais aussi de prévenir les risques en maintenant le faisceau lumineux de la loi toujours en alerte.

Les hommes de loi dickensiens sont célibataires et comme asexués. En fait, ils sont la loi, toute la loi, et rien que la loi, et Jagers en l'exemple le plus extrême de cette réduction stricte à la fonction. Son corps tout entier porte les stigmates de la loi qu'il incarne absolument – et Dickens a ici recours à la physiognomonie, très en vogue alors, notamment comme adjuvant à la loi, et qui établit un lien direct entre l'apparence physique et les qualités morales :

I had known him the moment I saw him looking over the settle, and now that I stood confronting him with his hand upon my shoulder, I checked off again in detail his large head, his dark complexion, his deep-set eyes, his bushy black eyebrows, his large watch-chain, his strong black dots of beard and whisker, and even the smell of scented soap on his great hand. (*GE*, p. 127)

Lors de cette deuxième rencontre avec le pénaliste Jagers, Pip reconnaît l'homme qu'il a croisé pour la première fois dans l'escalier qui mène à la chambre de Mrs Havisham. Il l'observe en détail et remarque qu'il a une grosse tête, « his large head », emblème du pouvoir de la loi. Son teint brun, « his dark complexion »,

évoque sa connaissance de l'aspect sombre de l'humanité. Les clients de Jagers sont accusés d'actes criminels et vivent dans les bas-fonds de Londres. Son imposante montre à gousset renvoie à sa manière méthodique de traiter les affaires dont il a la charge – il s'en tient aux faits et rien qu'aux faits ; il ne se laisse pas divertir par des données superflues comme les émotions. On reconnaît dans cette description le parallèle avec le système judiciaire anglais qui refuse de sortir du cadre de la règle immuable du précédent et ne s'en tient qu'aux faits antérieurs. Mais Jagers a beau se laver les mains après chaque contact ou communication avec ses clients, l'odeur prégnante du savon ne peut dissimuler ce qu'il représente – le tribunal de « The Court of Chancery ». Dans le Nouveau Testament, Ponce Pilate refuse de se prononcer contre la condamnation de Jésus. Pour montrer qu'il n'a aucune responsabilité dans cette décision du peuple, il se lave les mains : « Pilate, voyant qu'il ne gagnait rien, mais que le tumulte augmentait, prit de l'eau, se lava les mains en présence de la foule, et dit : Je suis innocent du sang de ce juste. Cela vous regarde¹. » De manière similaire, Jagers – la loi – se lave de toute responsabilité, mais l'odeur du savon demeure pourtant, et la trace signale son implication.

Tulkinghorn, quant à lui, dans *Bleak House*, s'occupe de droit privé et plus particulièrement des intérêts du couple Dedlock. Comme il est laïque, il ne peut pas plaider au tribunal des « Doctors' Commons ». On peut donc imaginer qu'il représente l'autre branche du système judiciaire anglais, le tribunal de « The Common Law », même si dans la fiction, le lecteur sait qu'il intervient aussi auprès de « The Court of Chancery », notamment dans l'affaire « Jarndyce & Jarndyce ». Cette impression est renforcée par la présentation du personnage que le narrateur fait au lecteur :

The old gentleman is rusty to look at, but is reputed to have made good thrift out of aristocratic marriage settlements and aristocratic wills, and to be very rich. He is surrounded by a mysterious halo of family confidences, of which he is known to be the silent depository. There are noble mausoleums rooted

¹ *Nouveau Testament*, Mat.

for centuries in retired glades of parks among the growing timber and the fern, which perhaps hold fewer noble secrets than walk abroad among men, shut up in the breast of Mr Tulkinghorn. (*BH*, p. 11)

Ici encore, l'homme est une métonymie de l'institution qu'il incarne, et « institution » pourrait être substitué à « gentleman » – un qualificatif comme « rusty » ne s'applique généralement pas à une personne. La vieille institution est rouillée et a bâti sa renommée sur les affaires privées des aristocrates. C'est un lieu à la fois commercial et sacré, où sont déposées les secrets familiaux. L'institution en est le gardien silencieux et immatériel, puisqu'il n'y a pas de trace écrite – « The Common Law » repose sur une procédure orale. Mais un entrepôt, par définition, ne garde les marchandises que pour un temps limité. La rouille et l'ancienneté de la bâtisse en font un édifice fragile. L'intrusion de l'écrit va briser la loi du silence – d'abord sous la forme de l'écriture de Captain Hawdon que Lady Dedlock reconnaît, puis par le biais des courriers épistolaires des deux amants dont le vieil homme se saisit. C'est l'apparition de l'écrit dans un domaine où règne l'oralité qui va enclencher la démarche de Tulkinghorn et le conduire à enquêter sur le passé de Lady Dedlock. Tulkinghorn oscille entre deux mondes pour son propre intérêt et non pour le compte de ses clients :

From the verdant undulations and the spreading oaks of the Dedlock property, Mr Tulkinghorn transfers himself to the stale heat and dust of London. His manner of coming and going between the two places is one of his impenetrabilities. He walks into Chesney Wold as if it were next door to his chambers and returns to his chambers as if he had never been out of Lincoln's Inn Fields. (*BH*, p. 497)

De manière presque irréaliste et un peu comme une créature amphibienne ou préhistorique, il quitte le monde aristocratique de Chesney Wold pour les « Rookeries » de Londres, « the stale heat and dust of London », comme s'il franchissait le seuil d'une porte voisine. Il côtoie la bassesse de Londres en quête de la preuve qu'il recherche pour compromettre Lady Dedlock – un antécédent néfaste qui ne justifie aucun acte dans le présent. L'intention de Tulkinghorn est confuse pour le lecteur. Pourquoi Tulkinghorn cherche-t-il à compromettre Lady Dedlock? Quel intérêt y trouve-t-il puisqu'il agit pour son compte personnel et à l'insu de Sir

Leicester qui serait le principal concerné dans cette affaire? Sans doute s'agit-il d'éprouver cette sensation de pouvoir irréprouvable qu'il peut exercer à l'envi et de manière arbitraire sur sa cliente, exactement de la même manière que la loi représente un abus de pouvoir sur la population. Mais ce que son pouvoir convoitait lui échappe – Lady Dedlock fuit. Le vent qui souffle de la campagne londonienne couvre l'appartement de poussière et aveugle Tulkinghorn qui ne sait pas interpréter le bras tendu de l'Allégorie romaine :

From the ceiling, foreshortened Allegory, in the person of one impossible Roman upside down, points with the arm of Samson (out of joint, and an odd one) obtrusively toward the window. Why should Mr Tulkinghorn, for such no reason, look out of window? Is the hand not always pointing there? So he does not look out of window. (*BH*, p. 191)

Dans *Bleak House*, l'Allégorie est systématiquement associée au personnage de Tulkinghorn. L'intention de l'Allégorie est vidée de son contenu sémantique : le segment presque agrammatical « for such no reason » est particulièrement adéquat, mélange d'antiphrase et d'emphase. L'Allégorie essaie de prévenir Tulkinghorn du danger qu'il encourt mais elle n'est pas comprise. S'il regardait par la fenêtre il verrait sa future meurtrière arriver. Comme Samson à qui Dalila a coupé les cheveux et qu'elle a ainsi privé de sa force, l'Allégorie est raccourcie, mutilée de son pouvoir si précieux, évoqué par Wrayburn dans *Our Mutual Friend*, de protéger et de prévenir les dangers. Dans *Little Dorrit*, autre Allégorie romaine, celle de l'Allégorie du silence, signifiée par la majuscule sur « Allegory » :

Mr Chivery, by some artful exercise of his power of clearing the Lodge, had contrived to rid it of all sauntering Collegians; so that Clennam, coming out of the prison, should find him on duty alone.
'(Private) I ask your pardon, sir,' said Mr Chivery in a secret manner; 'but which way might you be going?'
'I am going over the Bridge.' He saw in Mr Chivery, with some astonishment, quite an Allegory of Silence, as he stood with his key on his lips. (*LD*, pp. 255-6)

John Chivery laisse entrer ou sortir les visiteurs qui se rendent à la prison de Marshalsea. Il en possède les clefs. La présence de « Lodge » et de « Collegians »

dans la même phrase renvoie à la loge des « Doctors' Commons », aussi appelés « The College of Civilians ». J. Saunders dans le volume V de *London* explique que la fonction de la Loge est d'arrêter les étrangers : « [...] The most noticeable being the board affixed to the wall by the "Lodge," calling on strangers to "stop"¹. » Les clefs de la prison sur les lèvres, en lieu et place du doigt que l'Allégorie romaine pose sur les siennes, font de John Chivery le gardien silencieux des secrets de la prison. Par analogie, cela renvoie au silence pesant du système de la justice qui sclérose toute communication.

Les allégories sont des valeurs humaines personnifiées sur le revers des monnaies romaines. La tradition romaine transforme ces qualités en personnages et en compte trente-quatre, dont, l'Équité :



sacra-moneta.org

On reconnaît sur cette illustration la description de l'Allégorie romaine dans *Bleak House* : « in Roman helmet and celestial linen ». (*BH*, p. 144) L'Équité symbolise l'impartialité et la justesse de l'application de la loi. Elle est représentée debout ou assise et tient une balance dans la main². L'Allégorie s'exhibe (*BH*, p. 114) sur le plafond de l'appartement de Tulkinghorn, la tête en bas (*BH*, p. 191), prête à bondir sur Tulkinghorn (*BH*, p. 114). Elle est le témoin muet et interloqué de l'assassinat

¹ Saunders, J. *London, Doctors' Commons*. Volume 5, London: Charles Knight & Co. Ludgate Street, 1841, p. 1.

² sacra-moneta.org.

de l'homme, « a paralysed dumb witness » (*BH*, p. 564), sur lequel elle a obstinément pointé son doigt en lieu et place de la balance, symbole de la justice. La boucle est bouclée et le sort de l'homme de loi est scellé : l'image de l'asticot est interprétée de manière littérale, « lawyers lie like maggots in nuts » (*BH*, p. 114), et Tulkinghorn est réduit en poussière (*BH*, p. 263).

Les hommes de loi dickensiens sont partie intégrante d'un monde disparu dont ils portent les stigmates gothiques. Selon la formule de Maurice Levy, l'architecture gothique « oppresse, accable, étouffe, elle n'est pas à la mesure de l'homme¹ ». Elle engendre dans « l'âme une terreur primitive et spontanée² ». L'angoisse et l'inquiétude que l'architecture gothique inspire se déplace et s'empare des hommes de loi dickensiens qui deviennent ces monstres gothiques aux yeux rouges avides du sang de leurs victimes. Les yeux rouges d'Uriah Heep, dans *David Copperfield*, ne quittent pas leur proie : « [...] keeping his red eyes dutifully on his master. » (*DC*, p. 586) Son index reptilien laisse une traînée sur la page du livre légal qu'il parcourt : « [...] his lank forefinger followed up every line as he read, and made clammy tracks along the page (or so I fully believed) like a snail. » (*DC*, p. 595) Il apprend la loi dans *Tidd's Practice*, (*DC*, p. 595), ouvrage spécialisé dans « The Common Law³ ». Tandis que son index adhère, au sens propre comme au sens figuré, à l'ancien monde, celui de l'Inspecteur Bucket semble lui murmurer des informations à l'oreille : « Mr Bucket and his fat forefinger are much in consultation together under existing circumstances. [...] He puts it to his ears, and it whispers information. » (*BH*, p. 754) Uriah Heep, ou encore Volves, dans *Bleak House*, régressent vers l'état animal. Ils représentent la crainte de l'atavisme associée au Gothique. Bumble, dans *Oliver Twist*, le résume en quelques mots : « The law is a ass – a idiot. » (*OT*, p. 1010)

¹ Levy, M. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Evolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, p. 271.

² *Ibid.*, p. 269.

³ Tidd, W. *The Practice of the Courts of King's Bench and Common Pleas in Personal Actions*. Great Britain: J. Cooke, 1817.

Les hommes de loi dickensiens sont des métonymies de l'institution qu'ils incarnent. Certains personnages sont la stigmatisation de la Cour de « The Common Law » tandis que d'autres sont celle de « The Court of Chancery ». D'autres, encore, comme Wrayburn et Lightwood, représentent la réunification des deux systèmes judiciaires. Ils permettent aux narrateurs des différentes œuvres de Dickens de dénoncer un système vieillissant, où la loi représente un abus de pouvoir sur la population et s'entête à s'enfermer dans la règle du précédent. Elle fonctionne en vase clos et de ce fait revêt les atours gothiques que certains personnages portent sur eux et en eux. Dans *Bleak House*, les conditions suspectes de la mort de Tulkinghorn, dont le corps est découvert gisant dans une mare de sang, enclenchent l'enquête de l'inspecteur Bucket de la Police de Londres, « The Metropolitan Police Force ». La passation des pouvoirs, des hommes de lois aux détectives, s'effectue sous le regard scrutateur de l'Allégorie abîmée. Cet acte quasi solennel par lequel l'ancien système judiciaire, forcé, se retire, témoigne d'une mutation de genre à l'intérieur de la fiction de Dickens, emblématique à la fois du renouveau sociétal victorien et de l'émergence de la nouvelle police.

Chapitre 8

... aux détectives dickensiens

« He [the detective] is a guide we would like to trust¹. »

Parallèlement à la création de « The Metropolitan Police » par Robert Peel en 1829, puis surtout du service d'investigation de Scotland Yard « The Detective Department » en 1842, un nouveau personnage de fiction apparaît – le détective. La figure du détective incarne l'image de ce nouveau pouvoir légal et s'oppose à un système statique et sclérosé dont l'homme de loi est le représentant désuet. La fiction de Dickens témoigne du transfert des pouvoirs des hommes de loi aux détectives et reflète la transformation qui agit sur l'Angleterre victorienne au même titre que n'importe quelle autre invention de la Révolution Industrielle : « Then this force 'marks' the country in the same way as do other new constructive energies². » Cette nouvelle incarnation de la loi s'oppose à une justice qui s'opère dans le huis clos de l'accumulation des précédents. Grâce à la fiction, le détective se défait du

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 94.

² Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 243.

voile de mystère et de la mauvaise réputation qui le caractérisent au début de la création de ce corps, et Dickens participe de cette transformation d'abord au travers de ses textes journalistiques puis de ses romans. Il fait de son détective un personnage qui appartient à la fois à la réalité, qu'il a pu personnellement observée, et à la fiction en le dotant d'attributs hors du commun dont l'observation qui lui permet le retour aux origines en rétablissant une chaîne causale.

Transformation

« This change in the ontological status of the force of the law (and the narratives of its institutional practices) is nowhere better reflected than the displacement of Tulkinghorn by Inspector Bucket in *Bleak House*¹. »

Dans l'œuvre de Dickens, et selon Yan B. Gordon, le transfert du personnage de Tulkinghorn vers celui de Bucket, illustre le mieux le passage de l'ancien système judiciaire des hommes de loi à celui, émergeant, de la Police d'Investigation, « The Detective Department ». Dans un article intitulé, « Dickens and Narratives of "Legitimacy" », Yan B. Gordon schématise sous forme de tableau la transformation des hommes de loi en détectives² :

Attorney	Detective
1. Obedient to precedent 2. Faithful to representation 3. Physically static 4. Dependent upon familial systems or models 5. Bound to inscription 6. Uses passive voice to enforce detachment 7. "Maze" of documents and procedures	1. Precedent as one component among many 2. Privileges non-representational 3. Physically ambulatory 4. Embraces <i>ad hoc</i> relationships 5. Orally/Aurally sensitive 6. Active voice engages connections 7. "Maze" of potentially related people

¹ Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 240.

² *Ibid.*, p. 251.

Il s'agira dans cette partie de mettre en regard les caractéristiques des hommes de loi avec celles des détectives, telles qu'elles sont présentées ci-dessus et dont certaines ont déjà été évoquées précédemment. On s'intéressera particulièrement aux personnages de Tulkinghorn et de Bucket, crédité par les critiques comme étant le premier détective de la fiction policière : « Dickens created Mr. Bucket, who has been described as the first fictional detective¹. »

Avant le meurtre de Tulkinghorn, Bucket et l'homme de loi semblent travailler de concert. Au chapitre 43, « Springing a Mine », l'inspecteur Bucket s'entretient avec Sir Leicester pour lui faire part des suspicions que Tulkinghorn avait concernant Lady Dedlock, et qu'il lui avait confiée de son vivant : « Sir Leicester Dedlock, Baronet, it becomes my duty to tell you that the deceased Mr Tulkinghorn long entertained mistrusts and suspicions of Lady Dedlock. » (*BH*, p. 616) Ce partenariat est confirmé par les révélations qui suivent et qu'il ne peut tenir que de la bouche même de Tulkinghorn car seuls étaient présents Tulkinghorn, Sir Leicester et Lady Dedlock :

But I know from his lips that he long ago suspected Lady Dedlock of having discovered, through the sight of some handwriting – in this very house, and when you yourself, Sir Leicester Dedlock, were present – the existence, in great poverty, of a certain person who had been her lover before you courted her and who ought to have been her husband. (*BH*, p. 616)

Il n'y a pas d'intermédiaire, « from his lips » indique une entrevue en tête à tête. Bucket assemble les pièces du puzzle, remonte le fil de l'histoire du meurtre jusqu'à l'origine de la trace originelle, celle qui a tout déclenché : « the sight of some handwriting ». Il convoque les verbes de perception comme médias de la diffusion des informations qu'il a apprises : la parole et l'ouïe lors du face à face avec Tulkinghorn, la vue et l'ouïe pour ce qui le concerne. Il s'agit de la cinquième caractéristique évoquée par Yan B. Gordon lorsqu'il oppose les hommes de loi aux détectives. C'est l'écrit qui enclenche l'enquête de Tulkinghorn tandis que la circulation de l'information est verbale et auditive pour Bucket. Il effectue une mise

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 176.

en relation des informations qu'il a entendues et il rend compte de ses conclusions oralement.

L'enquêteur admet avoir surveillé Lady Dedlock à la demande de Tulkinghorn qui la soupçonnait d'être allée dans l'appartement de l'homme décédé et de s'être rendue sur la tombe misérable de l'homme – seule, en secret, et vêtue de la robe de sa domestique :

I know from my own inquiries and through my eyes and ears that Lady Dedlock did make such visit in the dress of her own maid, for the deceased Mr Tulkinghorn employed me to reckon up her ladyship—if you'll excuse my making use of the term we commonly employ—and I reckoned her up, so far, completely. (*BH*, p. 616)

L'exiguïté de la petite bibliothèque légale de l'homme de loi, comme emboîtée à l'intérieur d'une plus grande, celle de la famille des Dedlock – « the little library within the larger one » (*BH*, p. 606) – symbolise l'enfermement du système légal anglais du dix-neuvième siècle dans une dépendance contraignante de précédents chronologiques qui s'ajoutent les uns aux autres tels des couches superposées sans lien entre elles : « dependent upon faithfully tracing up precedents through chronological layers of inscriptive enclosure¹. » Yan B. Gordon parle alors d'anti-musée :

One consequence [...] is the transformation of Dickens's novel into a kind of anti-museum opposite to the recovery of precedent which had maintained closed arenas of accumulation, like Krook's rag-and-bone shop, Tulkinghorn's old-fashioned demeanour, or the first *Bleak House*, with its *démodé* curios and knickknacks in hidden corners, tucked away from view².

Le musée est un lieu où sont conservées des œuvres d'art ou des pièces historiques de valeur en vue de leur présentation au public. C'est le regard des visiteurs qui les fait vivre. La bibliothèque de Tulkinghorn, où sont réunies des archives légales, est à l'abri des regards, et c'est en cela qu'elle est un « anti-musée ». Au lieu d'assurer la

¹ Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 242.

² *Ibid.*

transmission des traces du passé, elle alimente l'oubli car seul Tulkinghorn la consulte et sa mort constituera la clôture de cette institution qui enferme le passé. Derrida, dans *Mal d'archive, une impression freudienne*, définit le mot « archive » comme venant du mot grec « acheion » : la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, où on dépose les documents officiels¹. L'homme légal, l'archonte ou encore le magistrat, font une reconstitution après-coup du passé. Les hommes de loi dickensiens ne sont pas en mesure de faire cette reconstitution car la trace originelle se perd dans un méandre de documents et de procédures, et ils ne parviennent pas à faire le lien entre les strates superposées des précédents argileux. Les archives, pareillement au phénomène de sédimentation en géologie, sont ces alluvions, ces « restes de signification témoignant à rebours, dans un constant après-coup d'une activité toujours renouvelée² », imprimés sur l'argile du temps. Quoi de plus naturel alors que d'organiser des fouilles pour retrouver la trace originelle du passé ? La fouille signe la disparition de l'archiviste, l'homme de loi, le magistrat : « L'instant quasiment extatique dont rêve Freud, quand le succès même d'une fouille doit encore signer l'effacement de l'archiviste : l'origine alors parle d'elle-même³. » La fouille d'investigation devient la tâche de l'enquêteur.

Bucket s'oppose également au monde statique de Tulkinghorn grâce à l'aisance avec laquelle il va et vient dans les appartements de Tulkinghorn chez les Dedlock, « which is at present a sort of home to him, where he comes and goes as he likes at all hours ». (*BH*, p. 606) Il ne frappe pas ; il ne sonne pas : « No knocking or ringing for Mr Bucket. He has caused himself to be provided with a key and can pass in at his pleasure. » (*BH*, p. 606) Cette liberté de mouvement lui permet d'être à la fois hors et dans les secrets de la loi : « And indeed, the ease with which Bucket's skeleton key allows him access to Tulkinghorn's law chambers (at which time he discovers the murder) gives the Inspector a kind of dual identity,

¹ Derrida, J. *Mal d'archives, une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995, pp. 3-4.

² Foucault, M. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, pp. 170-1.

³ Derrida, J. *Mal d'archives, une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995, p. 144.

both inside and outside the secrets of the law¹. » Son passe-partout s'adapte à tous types de serrures. Cela lui permettra de découvrir le pot-aux-roses – l'expression anglaise « skeleton key » en rappelle une autre « skeleton in the closet » – ou pot-aux-roses. L'immixtion du détective dans la sphère privée de la famille Dedlock apparaît comme la profanation de l'intimité sacrée du foyer victorien – et c'est bien désormais cela que le détective sera en droit de faire, pénétrer la sphère privée, la rendre comptable auprès de la sphère publique.

Remarquons qu'en 1853, la même année de la parution de *Bleak House*, un nouveau mot est attesté dans le dictionnaire pour la première fois : « secretive »². La mission de l'enquêteur, qui est d'exhumer les secrets, se pose en rupture de la pensée de l'époque : le détective est celui que l'intimité n'arrête pas, celui qui sait faire effraction dans les secrets intimes, et s'en servir pour dévoiler, pour démasquer.

La perspicacité et la vélocité de Bucket qui va droit au but – « The velocity and certainty of Mr Bucket's interpretation » (*BH*, p. 646) – s'opposent à la taciturnité de Tulkinghorn et à la lenteur du système juridique qu'il incarne. L'absence de lignes séparatrices entre le peuple et la loi se dresse contre l'univers bien cloisonné de Tulkinghorn, car le temps et l'espace n'ont aucune prise sur Bucket : « Time and place cannot bind Mr Bucket. Like man in the abstract, he is here to-day and gone to-morrow – but, very unlike man indeed, he is here again the next day. » (*BH*, p. 604) La rapidité de Bucket est décrite comme étant presque surnaturelle, comme s'il n'était pas contraint par les coordonnées habituelles du temps et de l'espace, sorte de super-héros anachronique moderne : l'écart entre « here » et « gone » semble témoigner d'un déplacement à très grande vitesse, impossible à contenir, et du fait que Bucket peut littéralement être partout à la fois, même quand on ne l'attend pas.

Lors de la course nocturne pour retrouver Lady Dedlock, Bucket, alors accompagné d'Esther, se rend soudainement compte qu'il n'est pas sur les traces de

¹ Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 242.

² Kurtz, J. P. *Dictionnaire étymologique, lexicologique et historique*. Tome Troisième, Paris, 1920, 508 p.

la bonne personne. La femme qu'il poursuit porte la robe de Lady Dedlock mais n'est pas la mère disparue d'Esther. Esther se rappelle alors le sens de l'orientation qui lui permet de retrouver avec une facilité déconcertante le chemin de Londres : « The steadiness and confidence with which he had directed our journey back I could not account for. Never wavering, he never even stopped to make an inquiry until we were within a few miles of London. » (*BH*, p. 676) L'un des mots-clés de cette citation est sans doute « unwavering » : tandis que Tulkinghorn et les autres hommes de loi se perdent en tours et détours infinis, Bucket va droit au but, il ne tergiverse pas, il ne flâne pas, il ne se perd ni dans le labyrinthe de la ville, ni dans celui de l'enquête.

Le déplacement de l'inspecteur Bucket dans la ville lors de cette course poursuite nocturne reproduit métaphoriquement le transfert opéré entre les deux professions – des hommes de loi vers les détectives. Tulkinghorn se complaît dans l'obscurité ; Bucket est attiré par la lumière et ne manque jamais de s'arrêter devant quelque point lumineux :

He had gone into every late or early public-house where there was a light (they were not a few at that time, the road being then much frequented by drovers) and had got down to talk to the turnpike-keepers. I had heard him ordering drink, and chinking money, and making himself agreeable and merry everywhere. (*BH*, p. 654)

Cette attirance pour la lumière, celle de la résolution, de la vérité, s'oppose à l'obscurantisme qui caractérise la loi, à la noirceur du Gothique. Bucket, premier détective de fiction, revêt tous les atours de cette nouvelle profession et ceux dont on espère qu'ils seront ceux de la nouvelle police d'investigation de Londres. Esther témoigne de son habileté physique à se mouvoir avec diligence, à s'adapter à tous les auditoires et à être particulièrement attentif à ce qui se dit et à ce qu'il entend. Bucket oppose à l'immobilisme du monde de Tulkinghorn, la vitesse de la course poursuite au beau milieu de la ville. Loin de rester enfermé dans des bureaux aux murs épais qui le séparent du fracas du monde, il parcourt la ville en tous sens, il en fait littéralement partie, il prend place en son milieu.

Selon la formule de Giles Deleuze, le milieu « c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse¹ ». La philosophie de Deleuze permet d'évoquer une autre métaphore que le labyrinthe, à savoir celle du rhizome, plus dynamique, et qui ne conduit à aucune impasse, à aucune coupure. Tandis que « The Court of Chancery » égarait les différentes parties dans le labyrinthe de ses précédents, et que les hommes de loi contribuaient à l'épaississement perpétuel de ce labyrinthe, Bucket libère les forces, il fonctionne non plus de manière verticale, en empilant les éléments de manière statique, mais de manière horizontale, en connectant les éléments contigus (le principe de connexion et d'hétérogénéité est l'un des principes fondamentaux du rhizome selon l'analyse que Deleuze en fait dans l'introduction de *Mille Plateaux*), en empruntant les lignes de fuite qui se présentent à lui, et font progresser l'enquête. Les rues de Londres deviennent un rhizome, sans début ni fin, sans frontière où tout « peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être². Sous les traits de Bucket, le genre du policier incarne ainsi une société qui « prend de la vitesse » contre une société statique, dont relève le Gothique. Il incarne aussi une forme de littérature où chaque histoire doit être différente, doit contenir une résolution nouvelle, où la répétition du modèle doit se nourrir d'intrigues qui sont chaque fois différentes, imprévues. Sur ce plan aussi la fiction de Dickens est hybride – elle reprend une structure qui lui est propre, mais elle propose aussi de nouvelles incarnations inédites.

Rapide, Bucket a pour autre caractéristique de ne pas appartenir au monde de l'écrit – et se démarque en cela de Tulkinghorn lié aux précédents écrits³. Il refuse les retours en arrière que l'écrit implique : « He is no great scribe, rather handling his pen like the pocket-staff he carries about with him always convenient to his grasp, and discourages correspondence with himself in others as being too artless and direct a way of doing delicate business. » (*BH*, p. 606)

¹ Deleuze, G. Guattari, F. *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p. 37.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 242.

Il préfère le mouvement vers l'avant, la célérité de la parole au mouvement régressif de l'écrit. Il possède un vaste réseau d'informateurs dans un monde où tous sont égaux face à la circulation de l'information, circulation dont la maladie est la synecdoque : « Bucket maintains a vast network of informants, in a world where even the unwashed subalterns, like Jo the Crossing-Sweeper, are equal to the rich as carriers of information (for which disease, the smallpox which is so upwardly mobile in *Bleak House*, may be a synecdoche)¹. » Nous retrouvons ici une autre caractéristique du rhizome, la mise en réseau, le fait que chaque élément est connecté à chaque autre et peut être relié par divers biais, sans que la communication ne soit rompue – ce que Deleuze appelle « le principe de rupture a-signifiante ». Bucket ne peut perdre aucune trace, car il y a toujours le moyen de la retrouver autrement, par le biais de ce réseau d'informateurs que Conan Doyle par exemple utilisera dans les histoires de Sherlock Holmes, et les garçons des rues, les « Baker Street Irregulars » sont ici les descendants littéraires de Jo et du réseau urbain de Bucket. La rapidité de la circulation du discours atteint son paroxysme vers la fin du roman lorsque Bucket télégraphie l'avis de recherche de Lady Dedlock aux quatre coins du pays (*BH*, pp. 651-2), éliminant toutes notions de temps et d'espace – et surtout les méandres administratifs et procéduraux de l'ancien système judiciaire².

Le nouveau département d'investigation de la police de Londres, « The Detective Department » est par ailleurs différent car il se caractérise par une grande innovation dans les méthodes d'enquête, comme par exemple le portrait robot ou les filatures. Sa nouveauté le rend exceptionnel. L'inspecteur Bucket incarne toutes ces nouveautés, il en devient le symbole. Il semble bénéficier par exemple de sens hypertrophiés, d'une justesse de perception particulièrement remarquable, et d'une capacité inégalée d'interprétation de ces perceptions.

Il reproduit à l'identique l'accent français de la domestique, Mademoiselle Hortense (*BH*, p. 625). Au chapitre 49, il se joint aux chants d'anniversaire de

¹ Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 241.

² *Ibid.*, p. 253.

Mrs Bagnet sans aucune discordance. Il perçoit le premier les prémices de l'accident vasculaire cérébral de Sir Leicester : « Something frozen and fixed is upon his manner, over and above its usual shell of haughtiness, and Mr Bucket soon detects an unusual slowness in his speech, with now and then a curious trouble in beginning, which occasions him to utter inarticulate sounds. » (*BH*, p. 617) L'ancien monde s'est figé. Mais les difficultés d'élocution de Sir Leicester n'entravent en rien la rapidité de compréhension et d'interprétation de Bucket : la conjonction du présent simple et du verbe employé, « to detect », témoigne de ce que la détection se dégage des statismes du passé et reprend tout au présent, accélérant le cours des choses – « soon ». Le matin de la disparition de Lady Dedlock, Sir Leicester est incapable de prononcer le moindre son. Bucket arrête la main de Sir Leicester qui veut écrire et prononce les phrases à sa place – ici encore en bon ancêtre de Sherlock qui laisse rarement à un autre que lui le privilège de la narration :

With the quickness of thought, he follows Sir Leicester Dedlock's look towards a little box upon a table.

"Bring it here, Sir Leicester Dedlock, Baronet? Certainly. Open it with one of these here keys? Certainly. The littlest key? *To* be sure. Take the notes out? So I will. Count 'em? That's soon done. Twenty and thirty's fifty, and twenty's seventy, and fifty's one twenty, and forty's one sixty. Take 'em for expenses? That I'll do, and render an account of course. Don't spare money? No I won't." (*BH*, p. 646)

On note ici encore la vitesse d'exécution qui caractérise Bucket : le champ lexical de la rapidité est dominant, mais encore l'emploi du présent simple qui dynamise la phrase, de nombreuses ellipses grammaticales, celle du sujet notamment, l'accumulation de questions courtes et de réponses plus courtes encore

On note aussi qu'à partir de quelques bribes, de quelques traces, il reconstitue un dialogue pour reconstruire du sens. Carlo Ginzburg établit une relation entre l'amateur d'art et le détective, un rapport entre la méthode des indices de Morelli et celle qu'Arthur Conan Doyle attribuait à Sherlock Holmes : « L'amateur d'art est comparable au détective qui découvre l'auteur du délit (du tableau) en se fondant

sur des indices qui échappent à la plupart des gens¹. » Peter Thoms confirme que le travail du détective professionnel consiste effectivement à retrouver la trame narrative du délit en reconstituant les espaces manquant entre les quelques éléments stables – le détective est aussi narrateur des cas qu'il résout : « What professional detectives 'have to' do is piece together 'a coherent narrative'². » Il a le pouvoir oraculaire de transformer le mystère en signification, puisque par son discours, il rend visible, il reconstitue l'histoire du crime, histoire dont le criminel a pris soin d'effacer toutes les traces possibles – sans y parvenir toutefois tout à fait : « They are the ones entitled to explain what happened³. »

C'est ce que fait Bucket au chapitre 54. Ce pouvoir lui confère la confiance des personnages, une confiance qu'il acquiert grâce à sa force de persuasion et à son talent d'ordonner et de mettre en relation preuves et indices pour arriver à une explication, à la solution : « What then seemed like a trick ending, where readers learn what the detective had been thinking all along and thereby discover the murderer, appeared here (*Bleak House*) for the first time⁴ ». Le détective devient ce personnage de fiction à la parole d'oracle, celui qui va divulguer la solution à la fin du roman et qui fait que le lecteur ne s'intéresse plus au crime lui-même mais à sa solution : « With this new twist, readers became fascinated, not by the crime itself but by it's solution⁵. »

La vérité se pourchasse et se construit grâce à des connections et des mises en relations : « The meaningful relationships which these figures pursue and assemble⁶ ». À la récupération et à la reprise de précédents, « recovery⁷ », la nouvelle figure du détective préfère la découverte d'indices, « discovery⁸ », que le

¹ Ginzburg, C. « SIGNES, TRACES, PISTES Racines d'un paradigme de l'indice ». Paris : Gallimard | *Le Débat* 1980/6 - n° 6, p. 5.

² Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 253.

⁷ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 171.

⁸ *Ibid.*

détective transforme en preuves pour confondre son suspect. À la résolution de l'intrigue qui arrive à point nommé, un peu comme par hasard, la voix du détective oppose sa ratiocination encore balbutiante dans *Bleak House* mais qui deviendra une norme de la fiction policière :

The detective formula relies upon *logic*, or the appearance of logic, for the solution to the mystery, and perhaps no requirement of the formula is more rigorous. The detectives, beginning with Dupin and Sherlock Holmes, are masters of deduction who make startling and extensive conclusions from what appears to be slim evidence. The relationship in the detective story between clue and solution is supposed to be absolute; most of the 'rules' purport to insure that the reader is not cheated, that the reader has at least the illusion of a chance to come to the conclusion before the detective does. Of course, unless the story is unsatisfying, the detective always reaches the solution first and then elucidates it to the admiring audience (and the readers). In the detective story, the author simultaneously presents and conceals a puzzle; the solution is found and explained by an authority figure who is not involved in the action except in that way¹.

Dans *Bleak House*, la passation des pouvoirs entre Tulkinghorn l'homme de loi et Bucket le détective se fait de manière explicite et solennelle : « 'Mr Bucket is a detective officer, Snagsby,' says the lawyer in explanation. » (*BH*, p. 324) Lors de la découverte du corps de Nemo, Tulkinghorn s'adresse à Snagsby mais aussi au lecteur. Il présente ce nouveau personnage du roman, mais aussi par extension ce personnage d'un genre littéraire nouveau que le lectorat ne connaît pas encore. L'appellation est maladroite, incomplète : « a detective officer », un mélange de « detective » et de « police officer ». Tulkinghorn non plus n'est pas familier de cette nouvelle profession. Quelques pages plus loin, le locuteur n'est plus Tulkinghorn, et Bucket n'est plus l'objet du récit. Bucket s'empare de la narration, il relègue Tulkinghorn au rand d'auditeur, et se présente lui-même cérémonieusement, comme s'il s'agissait là d'un spectacle, d'une performance, d'un événement remarquable se déroulant sous leurs yeux : « 'Ladies and gentlemen,' said Mr Bucket, 'you'll excuse anything that may appear to be disagreeable in this, for my

¹ Mussel, K. *Women's Gothic and Romantic Fiction*. London: Greenwood Press, 1981, p. 48.

name's Inspector Bucket of the Detective, and I have a duty to perform'. » (*BH*, p. 368)

La passation des pouvoirs entre l'homme de loi Tulkinghorn et l'inspecteur Bucket en reflète une autre bien réelle. Jusqu'en 1842, « The London Metropolitan Police » a pour fonction de prévenir le crime dans le présent. Après la création du « Detective Department » de Scotland Yard à l'initiative de Mayne, les nouveaux inspecteurs enquêtent pour remonter jusqu'à l'origine du crime, ce que la police de Londres créée en 1829 ne faisait pas. Cette passation est aussi l'emblème de la transformation d'une société révolue et sclérosante incarnée par l'homme de loi aux atours gothiques. Le personnage du détective supplante l'homme de loi et cherche à expliquer le présent en recherchant la source du mal dans le passé. Ce seul personnage porte en lui les symptômes des découvertes du dix-neuvième siècle et entraîne dans la vitesse du sillage de son tourbillon métamorphosant tout une société vers l'avant à la recherche de la compréhension de ses origines.

Profession « Inspecteur de Police »

« This 'honourable profession' was shrouded in mystery and what people did know of it, they despised, the prevailing mental image being not a law-enforcer, but more a law-breaker: the eighteenth-century thief-taker, the criminal turncoat¹. »

Pour parvenir à l'avènement du personnage de Bucket en tant que premier inspecteur de la fiction policière, le chemin est long et sinueux. La profession doit d'abord se défaire du voile mystérieux qui l'entoure et détruire la représentation mentale que l'opinion publique a d'elle – celle de brigands.

La mauvaise réputation de la profession tire son origine de ce qui se produit en France. En 1799, Joseph Fouché accède au ministère de la Police Générale sous Napoléon et bâtit sa renommée sur sa cruauté, ce qui lui valut le surnom du « mitrailleur de Lyon » : « [...] eventually being dubbed the 'Executioner of Lyons',

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 14.

as he oversaw so many executions that the victim's blood blocked the city's gutters¹ ». Joseph Fouché est convaincu qu'on ne peut pas faire une bonne police avec « des enfants de chœur² ». Il recrute d'anciens bagnards plus ou moins repentis, dont la figure la plus illustre est Vidocq. Son évasion de la Préfecture de Police est organisée par la police elle-même. Il devient indicateur pour la police. Sous Fouché, la figure du policier douteux, dont on ne sait de quel côté il est vraiment, se dessine. Ses méthodes ont mauvaise presse en Angleterre. Sa police est considérée comme un ramassis d'espions gouvernementaux tous plus ou moins louches : « Fouché's police force was regarded as nothing but a nest of paid governmental spies³. »

Avant la création de la Police Métropolitaine de Londres, le mot « police » n'existe pas dans la langue anglaise. Un visiteur français à Londres s'en étonne : « 'Good Lord' he cried, 'how can one expect order among these people, who have no such word as Police in their Language⁴.' » À l'origine, le mot « police » provient du mot grec « politeia » et concerne l'administration d'une ville⁵. C'est sous la Révolution Française que son acception change en France, et commence à représenter un groupe d'hommes chargés du maintien de l'ordre : « During the French Revolution 'police' in France began to mean the men who were charged with maintaining 'public order, liberty, property, individual safety'⁶ ». Rien de tout cela n'existe donc alors en Angleterre. Compte-tenu de la réputation de la Police de Fouché, cette absence dans le vocabulaire est d'ailleurs considérée comme une qualité : « This lack was considered a virtue⁷ », et la police de Fouché ne fait pas envie aux Anglais. C'est ici la fiction qui va contribuer à changer les choses : Vidocq, l'inspecteur au passé trouble, va devenir un personnage de fiction en commençant par écrire ses mémoires, et cet entrelacement entre réalité et romance

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Tulard, J. *Joseph Fouché*. 1998.

³ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 75.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

marque le début d'une longue et fructueuses fréquentation entre la détection et la littérature.

La publication des *Mémoires* (1828) de l'inspecteur français, Eugène Vidocq (1775-1857), participe du changement de l'opinion publique anglaise sur l'image de l'inspecteur de police. Alors qu'il est en prison, Vidocq est d'abord un espion et un indicateur pour la police. En 1811, le gouvernement français en fait un inspecteur, et en 1812, il devient le chef de la nouvelle « Brigade de Sûreté », poste qu'il occupera jusqu'en 1827, avec trente hommes sous ses ordres¹. Ses *Mémoires* deviennent un best-seller outre-manche. De brigand, il devient un hors-la-loi sympathique, puis l'incarnation d'une nouvelle figure, celle de l'inspecteur, appartenant à la fois aux mondes réel et fictif, tant ses mémoires et leur réception contribuent à romancer le personnage. Cependant ce qu'il décrit est encore très éloigné de ce qui relèvera de la détection vingt ans plus tard : « What he described barely resembled what was later to be known as detection (and it would be another twenty years before the world itself was invented)². » Vidocq met surtout l'accent sur ses méthodes d'espionnage durant la Révolution française : « Mostly in the *Memoirs* he disguises himself and hangs about in low haunts in order to overhear criminals plotting, or just bribes someone to tell him about a planned crime, which he then foils³. »

La parution de la traduction de ses *Mémoires* en Angleterre touche et fascine un lectorat conquis par le personnage de Vidocq, par ses frasques, son excentricité, et ses méthodes peu orthodoxes – par son ambiguïté aussi, puisqu'il n'hésite pas à emprunter les méthodes des criminels eux-mêmes.

L'année de la création de la Police de Londres, « The Metropolitan Police », par Robert Peel en 1829, deux théâtres de Londres, The Surrey et The Coburg, font une adaptation théâtrale des mémoires de l'espion-policier français, *The French*

¹ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 14.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

*Police Spy*¹, dont le titre a cette année-là une résonance particulière pour les Londoniens pré-victoriens de ce début de siècle. D'abord entourée du halo mystérieux du réseau d'espions de la police de Fouché², au cours du dix-neuvième siècle la profession enflamme les imaginations à la fois des éditeurs et du public : « Detectives had the good fortune to engage in a vocation that captured the imagination of both publishers and readers³. » Selon James Morton, le personnage de Vidocq aurait inspiré des auteurs comme Wilkie Collins, Melville, Balzac ou encore Alexandre Dumas⁴. Les plus célèbres enquêteurs de la fiction policière, l'inspecteur Dupin de Poe, le journaliste Saint-Hilaire de Gérard Dôle, Monsieur LeCoq de Gaboriou, Arsène Lupin de Maurice Leblanc, Sherlock Holmes de Conan Doyle doivent beaucoup au personnage de Vidocq, mais son ambivalence est soulignée par le fait que les auteurs s'inspirent également de lui pour leurs personnages de criminels. Ainsi Dickens lui-même célèbre l'ambivalence de Vidocq, et au-delà du personnage lui-même, de la figure naissante du détective en s'inspirant de cette figure pour créer le personnage de Magwitch : « There is more than a hint of him in Magwitch in Dickens's *Great Expectations*⁵. » Comme Vidocq, Magwitch est un ancien hors-la-loi et recourt aussi au travestissement pour fuir, méthode utilisée par Vidocq lors des filatures. Le personnage de Vidocq est alors un personnage parfait pour la fiction parce qu'il est trouble et ambivalent.

La création de « Scotland Yard » en 1842 légitime cette branche distinctive du service des forces de police en tant que véritable profession reconnue du grand public anglais. Dès lors l'intérêt du lectorat victorien s'oriente vers la détection elle-même au dépens du crime : « More significantly, with the creation of a detective unit at Scotland Yard in 1842, crime investigation in particular, attracted growing

¹ Morton, J. « The First Detective: The Life and Revolutionary Times of Vidocq: Criminal, Spy and Private Eye ». New York: The Overlook Press, 2011, p. 88.

² Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 73.

³ Emsley, C. Shpayer-Makov, H. « Police Detectives in History, 1750-1950 ». Milton Keynes (UK): The Open-University & Haifa (Israël): University of Haifa, 2006, p. 105.

⁴ Morton, J. « The First Detective: The Life and Revolutionary Times of Vidocq: Criminal, Spy and Private Eye ». New York: The Overlook Press, 2011, p. 88.

⁵ *Ibid.*

public attention, and the detective replaced the criminal as the focus of literary interest¹. »

Certains écrivains savent se saisir de cette nouvelle manne que l'intérêt pour ce nouveau genre naissant représente ; le personnage de l'inspecteur fait ainsi de plus en plus son apparition dans la fiction anglaise même s'il lui faudra attendre encore quelques temps pour occuper le rôle principal. Ses péripéties sont racontées par des auteurs qui n'ont aucune expérience en matière de détection, mais ceux-ci font comme s'il s'agissait de récits autobiographiques narrés à la première personne du singulier : « So obvious was the attraction of detectives' life stories to certain perceptive writers during the mid-nineteenth century, that although they themselves had no detective experience, they nonetheless wrote fictional recollections in growing numbers as if written by real-life detectives². » L'exemple le plus illustre de cet engouement demeure *Recollections of a Police-Officer*, dont la publication par le *Chambers's Journal* débute en 1849³, soit un an avant la parution des articles de Dickens sur la police dans son magazine *Household Words* dont la publication débute en 1850. *Recollections of a Police-Officer* paraît pendant quatre ans, entre 1849 et 1853⁴. L'auteur de chaque histoire est anonyme. En 1856, un livre est publié qui rassemble tous les récits et le nom de l'auteur apparaît comme étant « Waters », le personnage principal qui parle à la première personne du singulier. Il s'agit en fait du pseudonyme du journaliste William Russell : « The name of the author appeared as 'Waters', the pseudonym for journalist William Russell⁵. » *The Recollections* sort d'abord aux Etats-Unis en 1852 et sur la première de couverture, Waters se présente clairement comme un inspecteur de la police de Londres : « *Recollections of a Policeman* by Thomas Waters, An Inspector of the London Detective Corps⁶. »

¹ Emsley, C. Shpayer-Makov, H. « Police Detectives in History, 1750-1950 ». Milton Keynes (UK): The Open-University & Haifa (Israël): University of Haifa, 2006, p. 105.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*

⁴ Worthington, H. « The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction ». New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 161.

⁵ Emsley, C. Shpayer-Makov, H. « Police Detectives in History, 1750-1950 ». Milton Keynes (UK): The Open-University & Haifa (Israël): University of Haifa, 2006, p. 109.

⁶ Waters, T. *Recollections of a Policeman*. New York: Cornish, Lamport & CO., Publishers, 1852.

Dans la préface de l'ouvrage, Waters explique que la popularité de ses histoires a rendu nécessaire la réalisation d'un livre qui les regroupe, mettant pour la première fois au premier plan, l'inspecteur de police :

Some of the tales included in this volume have already appeared in some of our American Magazines, and proved exceedingly popular. It is believed they deserve a more permanent form, that this collection will gratify those familiar with their merits, and interest and instruct those whose attention is now for the first time directed to them¹.

Il définit l'inspecteur de police comme étant une particularité anglaise car il diffère de l'informateur, incarné par Vidocq, ou des anciens « Bow Street Runners » de Henri Fielding en 1792² – inefficaces et incompetents chez Dickens : « The police, in the guise of Bow Street Runners, have only a comedy role, and detect nothing in *Martin Chuzzlewit* (1843-44)³. » Il s'agit d'un genre de nouveau héros intègre prêt à risquer sa vie pour empêcher le crime et débusquer le criminel :

The Detective Policeman is in some respects peculiar to England – one of the developments of the last twenty-five years. He differs as much from the informer and spy of the Continent of Europe as the modern Protective Policeman does from the old fashioned Watchman. In point of fact, he is a preventive as much as a detective. His occupation is as honourable as it is dangerous. Its difficulties and danger give it an odor of the romantic⁴.

Il garantit que la réalité est plus étrange, plus bizarre, plus outrée que tout ce que la fiction est capable d'inventer, une maxime que Sherlock Holmes reprendra à son compte : « Truth is stranger than fiction⁵ ». Quatre plus tard, dans la préface de l'édition de 1856, Waters s'adresse cette fois au lectorat anglais. Il évoque ses prétendues expériences en tant qu'inspecteur de police et explique ce qu'elles décrivent :

¹ Waters, T. *Recollections of a Policeman*. New York: Cornish, Lamport & CO., Publishers, 1852, « preface ».

² Tobias, J. J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, p. 39.

³ Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 177.

⁴ Waters, T. *The Recollections of a Policeman*. New York: Cornish, Lamport & Co., Publishers, 1852, « Preface ».

⁵ *Ibid.*

They describe incidents more or less interesting and instructive of the domestic warfare constantly waging between the agents and breakers of the law, in which the stratagems and disguises resorted to, by detective officers, are, in my opinion, and in the opinion of thousands of others, as legitimate, ay, and *quite* as honourable *ruses de guerre*, notwithstanding the lofty rebuke lately administered by a dignified judge to late Inspector Field, for presuming to speak of his 'honour'; as a military ambuscade, or the cautious creeping of an undistinguishable rifleman within easy shooting distance of an unsuspecting enemy¹.

Il compare les inspecteurs à des soldats, à des combattants contre le crime. Il prend position au côté de l'Inspecteur Field, dont les inspecteurs de Dickens sont largement inspirés. Il défend les stratagèmes des officiers de police pour parvenir à leurs fins en arguant que la frontière entre les hors-la-loi et les inspecteurs est mouvante et ténue. Les récits de Russell s'adressent à un lectorat appartenant à la classe moyenne et décrivent un monde qui lui est familier : « *The Recollections of 'Waters'* were grounded firmly in middle-class culture. Characters, hero, plot, and crime were all located in the same social sector as the intended readers of the narratives². » Ils servent de mise en garde contre les conséquences du crime et ont une fonction morale, mais ce sont avant tout des œuvres de fiction, qui se concentrent sur le personnage de l'inspecteur, nouveau-venu dans le monde littéraire, et dont les caractéristiques inédites permettent de créer un nouveau genre. Cependant, dans sa préface, Waters/Russell distingue nettement ses récits de ceux des *Newgate Calendars* et assure s'adresser à tous publics : « Nothing will be found in these brief memoranda of a varied experience to in the slightest degree aliment a 'Jack Sheppard' vocation, nor one line that can raise a blush on the most sensitive cheek³. » Son personnage, mi réel mi fictif, se pose en rupture avec l'image que les Victoriens se font de la fonction mais aussi avec ce qu'ils ont eu l'habitude de lire. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, de véritables détectives se mettent à écrire leurs mémoires. Cependant peu sont publiés avant que Sherlock Holmes ne fasse son apparition sur la scène de la fiction dans les années 1880, et ne génère en

¹ Waters, T. *The Recollections of a Policeman*. London: J. & C. Brown & Co., 1856, Preface.

² Worthington, H. « The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction ». New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 160.

³ *Ibid.*

retour nombre de récits autobiographiques de détectives bien réels : « Gradually, though, men who served as detectives in the police force in Britain also began to write their memoirs, although few saw print before Sherlock Holmes made his appearance in the latter 1880s¹. »

Ce sujet passionne Dickens, et entre 1850 et 1853, Dickens écrit cinq articles dans *Household Words* sur la police², mais deux traitent véritablement de la détection : « Three "Detective" Anecdotes » (September 1850) et « A Detective Police Party » (July & August 1850). *Household Words* vise également un lectorat de la classe moyenne à qui la classe criminelle et celle dont sont issus les officiers de police sont inconnues : « Dickens's detective subjects are not the social equals of the reader, but their inferiors in matters of class³. » Selon Heather Worthington, il est impossible d'affirmer que Dickens ait eu connaissance de l'existence de *The Recollections* mais néanmoins raisonnable de l'envisager car le recueil de Russell est très populaire : « It seems reasonable to suppose that Dickens would also have come across *Chambers's* in his voracious reading, and that *the Recollections* may in part have inspired him to write his own detective narratives⁴. » Par ailleurs, le secrétaire de presse de *Household Words*, William Henry Wills, était assistant rédacteur pour le *Chambers's Journal* avant de travailler pour Dickens. Wills est marié à Janet Chambers, sœur des deux frères fondateurs du magazine, William et Robert⁵.

Le portrait que Dickens fait de la police se veut rassurant. Une présence constante en tous lieux et des informations qui ne peuvent échapper à l'officier de police permettent de contenir le crime et de faire en sorte qu'il ne concerne pas toute la société. En localisant le crime, en permettant à des représentants de l'ordre de nommer les coupables, la police remplit une fonction de rassurance, et débarrasse

¹ Emsley, C. Shpayer-Makov, H. « Police Detectives in History, 1750-1950 ». Milton Keynes (UK): The Open-University & Haifa (Israël): University of Haifa, 2006, p. 109.

² Worthington, H. « The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction ». New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 164.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ *Ibid.* p. 164.

⁵ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 72.

progressivement la population du sentiment de culpabilité général qui la ronge : « The threat of crime is contained and the criminals are disciplined by the omnipresent, omniscient detectives they describe¹. » On peut désormais mettre un nom sur le mal que l'on situe clairement dans le passé. Les inspecteurs sont au service de la population :

Dickens's depiction of the police detectives of the metropolis reinforces the concept of the police, and implicitly the detectives, as public servants, working for the social groups that comprised the audience of *Household Words* against what had come to be regarded as the criminal class².

Dickens ne cherche pas à créer un héros de fiction dans ces articles. Il s'agit d'une description factuelle du quotidien de ces professionnels entièrement dédiés à la détection et à l'arrestation de criminels qui menacent l'ordre de la société – un genre de journalisme d'investigation d'avant-garde : « An early, if not the first, example of a factual journalistic inquiry into the lives of individual professionals and their work³. » Il s'intéresse aux inspecteurs comme à leurs méthodes d'investigation qu'il qualifie de scientifiques, et s'inscrit ainsi dans l'esprit de l'époque. En 1850, le secrétaire de presse de *Household Words*, William Wills, fait un éloge de la nouvelle police et intitule son article « La science moderne de l'arrestation », « The Modern Science of Thief-Taking⁴ ». Wills reconnaît un certain nombre de qualités au voleur, comme par exemple l'ingéniosité, la connaissance de la nature humaine, le courage, le sang-froid, la dextérité, la célérité, la capacité à se fondre dans le paysage, l'impassibilité et l'observation. Cette énumération de qualités ne cache pas l'admiration de Wills pour ce qu'il qualifie l'art d'être voleur, mais qui n'est rien comparé à l'art de l'enquêteur qui possède ces mêmes qualités, mais en compte également d'autres comme la patience, le professionnalisme, l'intégrité. Par l'intermédiaire de son secrétaire de presse, Dickens fait de l'art de l'enquêteur une science qui vient en rupture avec le Gothique :

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 161.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ Wills, W. H. (Dickens's deputy editor) *Household Words*, 13 July 1850, p. 368.

If thieving be an Art (and who denies that its more subtle and delicate branches deserve to be ranked as one of the Fine Arts?), thief-taking is a Science. All the thief's ingenuity; all his knowledge of human nature; all his courage; all his coolness; all his imperturbable powers of face; all his nice discrimination in reading the countenances of other people; all his manual and digital dexterity; all his fertility in expedients, and promptitude in acting upon them; all his Protean cleverness of disguise and capability of counterfeiting every sort and condition of distress; together with a great deal more patience, and the additional qualification, integrity, are demanded for the higher branches of thief-taking¹.

L'officier de police est élevé au-dessus du commun des mortels comme si ses qualités se substituaient aux pouvoirs surnaturels du genre Gothique. Seul un ordre supérieur, tel que la police, est capable d'arrêter les voleurs et de les punir : « For the detection and punishment of such impostors a superior order of police is requisite². » Les pouvoirs de la police ne se limitent pas à contrecarrer les machinations des hors-la-loi. Elle s'intéresse également aux mystères familiaux et aux enquêtes, lesquels requièrent les talents supérieurs des détectives : « They have not only to counteract the machinations of every sort of rascal whose only means of existence is avowed rascality, but to clear up family mysteries, the investigation of which demands the utmost delicacy and tact³. » Le 27 juillet 1850, Dickens écrit lui-même une suite à l'article de Wills, « A Detective Police Party » : « In pursuance of the intention mentioned at the close of a former paper on « The Modern Science of Thief-Taking », we now proceed to endeavour to convey to our readers some faint idea of the extraordinary dexterity, patience, and ingenuity, exercised by the Detective Police. » (*DPP*, p. 409)

L'ajout par Dickens de l'adjectif « extraordinary » devant les substantifs que Will avait utilisés dans son premier article révèle l'admiration que Dickens porte à cette profession. Il veut faire connaître les qualités et compétences exceptionnelles de ces hommes auprès du public qu'ils servent et qui selon lui ignore véritablement qui ils sont. Il veut participer à la transformation de l'image de la police :

¹ Wills, W. H. (Dickens's deputy editor) *Household Words*, 13 July 1850, p. 368.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

The Detective Force organised since the establishment of the existing Police, is so well chosen and trained, proceeds so systematically and quietly, does its business in such a workman-like manner, and is always so calmly and steadily engaged in the service of the public, that the public really do not know enough of it, to know a tithe of its usefulness. (*DPP*, p. 409)

L'itération de l'adverbe « so » élève la profession au plus degré d'admiration. Il n'y a rien d'équivalent. Rien n'est laissé au hasard, les officiers sont choisis et entraînés et sont méthodiques dans un monde devenu rationnel. L'admiration que Dickens voue à cette nouvelle profession se dote dans sa fiction d'un halo mystérieux qui l'élève au-dessus de la réalité ordinaire et parfois factuelle. Il crée une sorte de mythologie de l'inspecteur, en faisant de lui un avatar de surhomme, doté de capacités hors-norme, et notamment d'un sens visuel extrêmement développé : « He created a mythology of police detection, endowing his detectives with an aura of supranatural power, centred on their acutely observant eyes, that disguised the mundane methodologies they in reality used¹. »

Nous avons donc vu qu'avant de pouvoir devenir l'objet de la reconnaissance admirative des Victoriens, et le sujet de fictions glorifiantes, la profession d'inspecteur de police doit d'abord se défaire du voile mystérieux qui l'entoure et d'une mauvaise réputation lancée depuis la France. La police de Fouché introduit la figure d'un inspecteur douteux, mi policier mi malfrat, dont l'Angleterre ne veut pas. La fiction réhabilite une profession que Scotland Yard légitimera en 1842. Dickens participe activement de cette transformation, d'abord au travers de ses textes journalistiques puis de ses romans.

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 161.

L'œil de l'enquêteur : « They have all good eyes. » (*DPP*, p. 409)

À la brise gothique qui envahit les rues de la ville, l'enquêteur substitue sa propre omniscience qui lui permet de tout voir et de tout savoir : « An omniscient detection and surveillance which leaves no corner unexposed is the law's blood¹. » Cette omniscience est vécue comme le fondement de la loi, et le caractère surhumain de cette « ultra-perception » est très bien patiemment construit dans les romans de Dickens. Les enquêteurs, dans la fiction de Dickens, ont nécessairement de bons yeux, de très bons yeux, à l'image de Bucket. Dans *Bleak House*, Guppy, de « Kenge and Carboy », ne parvient pas à faire le lien entre le portrait de Lady Dedlock et Esther. Il est décrit par le narrateur comme n'ayant pas d'yeux : « Mr Guppy has no eyes for either of these magnates » (*BH*, p. 93) En revanche, les yeux de Bucket sont omniscients : « the knowing eyes of Mr Bucket. » (*BH*, p. 771) Un seul œil lui suffit pour étudier toutes les personnes présentes autour de lui : « Mr Bucket compares the faces with one eye shut up, while Mr Bagnet smokes in stolid satisfaction. » (*BH*, p. 572) Une omniscience qui est bienveillante : « Whatever the subject of the conversation, he keeps a tender eye upon him. » (*BH*, p. 574) Cette description de Bucket est inspirée d'un inspecteur réel que Dickens a rencontré, l'inspecteur Field, devenu Wield dans « A Detective Police Party », que Dickens avait suivi lors de patrouilles nocturnes : « Inspector Wield is a middle-aged man of a portly presence, with a large, moist, knowing eye, a husky voice, and a habit of emphasising his conversation by the aid of a corpulent forefinger, which is constantly in juxtaposition with his eyes or nose. » (*DP*, p. 1) La même formule est appliquée aux deux hommes : le même raccourci attribue à l'œil la capacité à connaître, et transforme cet organe en outil infaillible, par définition donc.

On y reconnaît également dans cette description de Wield l'index de Bucket, un autre attribut emprunté au détective réel. Confié à Bucket, l'index, comme sous l'effet d'une baguette magique, le transforme en une sorte de super-héros. En effet,

¹ Gordon, Jan B. « Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy' ». *Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction*. Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, p. 243.

l'inspecteur est présenté comme ayant des qualités hors-normes grâce auxquelles il tire son sens de la déduction incomparable : « The ultimate source of Bucket's power over others, and over circumstances, is his intelligence. He is superhumanly quick on the uptake. A look, or a gesture, or a word, and all be enough for him¹. » Cependant, l'observation est la principale de ses qualités. Elle est la clé de la réussite de l'enquêteur : « The observant inspecting eye is the key to the detective's success². » Il semble bénéficier d'un champ visuel très élargi embrassant simultanément l'assemblée du regard : « Here IS a man, much to the astonishment of the little company, looking in at the parlour-door. He is a sharp-eyed man – a quick keen man – and he takes in everybody's look at him, all at once, individually and collectively, in a manner that stamps him a remarkable man. » (*BH*, p. 712)

On le voit, le champ lexical de la vision prédomine dans cette description : Bucket est capable de pénétrer du regard comme le montre la préposition « in », mais il est aussi capable d'une vision panoramique et englobante. Les capitales sur le verbe « to be » insistent sur le caractère surhumain du personnage, quand l'assemblée, surprise de l'intrusion de cet inconnu, penche pour l'animal ou le surnaturel – un félin à la vue perçante, ou quelque créature se nourrissant du regard d'autrui. Cela renvoie à l'impression que Dickens avait lui-même ressentie lorsque les inspecteurs étaient venus dans les bureaux de *Household Words* : « We have the whole Detective Force from Scotland Yard with one exception. They sit down in a semi-circle (the two Inspectors at the two ends) at a little distance from the round table, facing the editorial sofa. Every man of them, in a glance, immediately takes an inventory of the furniture and an accurate sketch of the editorial presence. » (*DPP*, p. 2)

Les « bons yeux³ » de l'enquêteur lui sont profitables pour espionner, et il s'agit là d'une constante dans l'œuvre de Dickens. Dans *Martin Chuzzlewit*, rien n'échappe à la surveillance de Nadgett qui semble n'être constitué que d'organes

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 10.

² Worthington, H. « The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction ». New York: Palgrave Macmillan, 2005, p. 166.

³ *Ibid.*

visuels, dans un chapitre intitulé *Secret Service* : « Indeed Mr Nadgett's eyes were seldom fixed on any other objects than the ground, the clock, or the fire; but every button on his coat might have been an eye, he saw so much. » (*MC*, p. 540) Si tout dans l'homme de loi respirait le Gothique, l'œil est la synecdoque de l'enquêteur. Cependant, il demeure un personnage hybride, mi réel mi fantastique comme s'il n'avait pas complètement quitté le Gothique les yeux semblent proliférer sur tout son corps, les boutons du manteau s'animent pour attribuer à ce personnage une vision superlative, celles d'une créature merveilleuse et vaguement inquiétante – ses yeux « réels », eux, évitent le regard d'autrui, en semblant ne se fixer que sur des éléments statiques et neutres, le sol, le feu, l'horloge.

Nadgett ne fait pas partie de la police de Londres. Il travaille pour Montague, propriétaire de la compagnie d'assurances vie aux pratiques frauduleuses. D'abord engagé pour prouver le meurtre d'Anthony Chuzzlewit par son fils Jonas, il poursuit son enquête à la recherche de preuves contre Jonas qui a assassiné Montague. Selon Lad P. Leroy¹, Nadgett est présenté par le narrateur comme étant un détective privé, sans doute le premier de l'histoire de la fiction policière – même si la critique cherche à établir l'antériorité et si celle-ci est toujours sujette à caution, ce qui importe ici c'est le fait que Dickens met très tôt en scène, dans l'histoire de la littérature, ce type de personnage : « Nadgett who is presented as the domestic spy (i. e. private detective) in action. [...] And thus claims the title as one of the first (and perhaps the first British) private detectives portrayed in fiction². » Il note ses observations dans un carnet. Il est décrit par le narrateur comme enveloppé de mystère. Sa profession, désignée par le titre du chapitre, « *Secret Service* », s'empare de sa personne si bien qu'il est lui-même secret, presque invisible :

The secret manner of the man disarmed suspicion in this wise; suggesting, not that he was watching any one, but that he thought some other man was watching him. He went about so stealthily, and kept himself so wrapped up in himself, that the whole object of his life appeared to be, to avoid notice and preserve his own mystery. Jonas sometimes saw him in the street,

¹ Leroy, Lad P. « Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective ». Jefferson (North Carolina): Mcfarland, 2011, p. 97.

² *Ibid.*

hovering in the outer office, waiting at the door for the man who never came, or slinking off with his immovable face and drooping head, and the one beaver glove dangling before him; but he would as soon have thought of the cross upon the top of St. Paul's Cathedral taking note of what he did, or slowly winding a great net about his feet, as of Nadgett's being engaged in such an occupation. (*MC*, p. 540)

Le mystère qui enveloppait la profession au début du siècle devient synonyme de secret. Le détective privé est décrit comme se déplaçant furtivement comme un animal (« stealthily » « slinking off »), planant (« hovering ») presque comme un vampire (« immovable face ») – comme une créature mystérieuse gothique. L'évolution du texte de Dickens vers le Policier ne supprime pas le Gothique mais l'exploite d'une autre manière, le pare d'une nouvelle acception.

Le Gothique se saisissait des hommes de loi. Pour l'enquêteur, sa profession est un sacerdoce, une vocation à laquelle il se voue entièrement : « the whole object of his life ». Le personnage de Bucket reprend et amplifie l'aptitude visuelle de Nadgett mais aussi son goût et son talent pour le camouflage – l'art de se rendre invisible pour mieux observer, un peu à la manière de Vidocq. Pareillement à un caméléon, Bucket se fond dans l'arrière-plan, qu'il soit observateur échappant aux regards ou auditeur discret dans le chapitre 22 qui le présente : « Yet this third person stands there with his attentive face, and his hat and stick in his hands, and his hands behind him, a composed and quiet listener. » (*BH*, p. 323) Le fait qu'il soit décrit comme « une troisième personne » est tout à fait révélateur ici : Bucket souhaite se neutraliser, se faire passer pour un tiers, un terme négligeable de la scène, qui semble ne rien faire d'autre que se trouver là, inoffensif. Cette stratégie de camouflage convient au prédateur qu'il est, tapi dans l'ombre des rues et prêt à bondir sur sa proie à l'affût de la moindre information, du moindre indice : « As they walk along, Mr Snagsby observes, as a novelty, that however quick their pace may be, his companion still seems in some undefinable manner to lurk and lounge. » (*BH*, p. 326) Snagsby remarque la nouveauté que le personnage de Bucket incarne, le caractère encore indéfinie de ce qu'il représente, et souligne qu'il y a chez Bucket quelque chose d'inédit, qu'il constitue l'avènement d'une forme littéraire nouvelle.

Être supérieur aux attributs d'exception, l'enquêteur appartient cependant au peuple, et évolue depuis l'intérieur des classes moyennes et défavorisées qui n'ont aucun secret pour lui. Il y est à son aise et parvient à arrêter Mademoiselle Hortense, l'assassin de Tulkinghorn. La classe aristocratique le déstabilise davantage : « Where he fails is in his dealings with the aristocracy, Lord and Lady Dedlock¹. » Bien qu'il retrouve la trace de Lady Dedlock, il n'arrive pas à temps pour lui sauver la vie. Le registre familial utilisé lors de la reconstitution orale de l'affaire criminelle jusqu'à sa résolution trahit l'appartenance à une classe sociale inférieure qui contraste avec l'éloquence de Sir Leicester dans *Bleak House*. D'ailleurs, Bucket ne sait pas trop quoi faire du titre de l'aristocrate qu'il interrompt sans autre façon, après lui avoir donné de son titre d'une manière un peu gauche, inappropriée :

'I am not aware, officer,' Sir Leicester observes; raising his eyes to his face, whether you wish us to be alone, but that is entirely as you please. If you do, well and good. If not, Miss Dedlock would be interested –'

'Why, Sir Leicester Dedlock, Baronet,' returns Mr Bucket with his head persuasively on one side and his forefinger pendant at one ear like an earring, 'we can't be too private just at present. You will presently see that we can't be too private. A lady, under the circumstances, and especially in Miss Dedlock's elevated station of society, can't but be agreeable to me, but speaking without a view to myself, I will take the liberty of assuring you that I know we can't be too private.' (*BH*, p. 768)

La réalité de la classe criminelle, dans laquelle l'enquêteur se meut pour mieux la contenir et la prévenir, l'enferme socialement et l'empêche de progresser vers une classe sociale supérieure. À présent c'est Sir Leicester qui l'observe et qui lève les yeux vers lui. Bucket, quant à lui, cherche à se protéger du regard de Mrs Dedlock « without a view to myself ». Cette scène évoque le mythe du chasseur.

Les mots « investigation » ou « investiguer » dérivent du latin « vestigare » qui signifie à la fois rechercher avec soin, suivre à la trace et chasser². L'activité de l'enquêteur est comparable à celle du chasseur en quête d'une trace, d'une piste.

¹ Leroy, Lad P. « Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective ». Jefferson (North Carolina): Mcfarland, 2011, p. 168.

² Bordesoule-Gilléron, N. *De proies et d'ombres*. New York: Studies in the Humanities, 2000.

Selon Nadine Bordessoule-Gilléron, « la quête philosophique qui mène d'une connaissance du monde à une connaissance de soi serait à comprendre selon Sophocle comme un modèle de la figure du chasseur chassé¹ ». Le qualificatif « elevated », le titre « Miss » et non « Mrs », font de Lady Dedlock un personnage inaccessible, presque une déesse. L'intervention de Bucket dans ce monde qui n'est pas le sien ressemble à une transgression. La tête penchée sur le côté, l'index en guise de boucle d'oreille, Bucket a vu la nudité – la vérité – de Lady Dedlock mais refuse d'en parler en sa présence ni même de regarder Sir Dedlock. Le mythe d'Actéon interroge sur la limite posée à la parole par le regard. Dans le mythe d'Actéon, le jeune chasseur transgresse le cercle protecteur de la déesse, voit ce qu'il ne devait pas voir, la nudité de la déesse, et ne peut dire mot. La chasse confronte l'homme à ses limites et permet à l'homme symboliquement d'appivoiser l'inconnaissable².

L'activité d'enquêteur de Bucket semble ainsi comparable à celle du chasseur des textes antiques. Le chasseur n'est pas simplement envisagé comme un humain qui poursuit des créatures sauvages – des criminels. Il se trouve à la limite des deux univers auxquels il appartient, le monde civilisé (la modernité) et la vie sauvage (la criminalité). Le « chasseur chassé » conquiert cependant toutes les strates sociales et parvient à « apprivoiser » ce qu'il ne connaît pas. La confiance grandissante qu'il inspire lui permet de conquérir le respect de toutes les classes confondues. Après l'accident vasculaire cérébral de Sir Leicester, le narrateur affirme que Bucket est le seul homme digne de la confiance de l'aristocrate : « Of all men upon earth, Sir Leicester seems fallen from his high estate to place his sole trust and reliance upon this man. » (*BH*, p. 809)

Contrairement à Tulkinghorn, les méthodes de surveillance de Bucket n'impliquent pas qu'il exerce à l'insu de ses cibles. Il n'a pas besoin de se cacher car comme Nadgett il échappe à l'attention. Il observe au grand jour. Bucket ne travaille jamais seul. Lorsque ses yeux ne lui permettent pas de tout surveiller, ceux de son épouse l'assistent. Épouse et partenaire, Mrs Bucket est l'enquêtrice amatrice dans le

¹ Bordessoule-Gilléron, N. *De proies et d'ombres*. New York: Studies in the Humanities, 2000.

² *Ibid.*

duo des Bucket, préfigurant le duo Holmes-Watson de la fin du siècle et annonçant d'autres binômes célèbres de ce nouveau genre naissant. Sans l'aide de Mrs Bucket, Bucket ne serait peut-être pas parvenu à arrêter Mademoiselle Hortense. Le jour des funérailles de Tulkinghorn, Bucket guette de loin l'apparition de Mrs Bucket sur le perron du domicile du défunt. Elle se tient au côté de leur pensionnaire que le lecteur ne sait pas encore être Mademoiselle Hortense. Par l'intermédiaire de Mrs Bucket, les yeux de Bucket sont au plus près du suspect numéro un, sans que le lecteur en ait le moindre soupçon à ce stade-là de la narration. Cela fait de Bucket, un être hors-norme, symboliquement doté du don d'ubiquité, une omniprésence suggérée par Jo : « 'Oh, ain't he though?' says Jo. 'He's in all manner of places, all at wanst.' » (*BH*, p. 671)

Le pouvoir visuel de l'enquêteur consiste à regarder au-delà de ce que l'œil humain peut voir en rendant la vérité cachée visible de tous. Jacques Rancière rapproche la perception du sensible de celle de l'archéologie : « Il s'agit de savoir d'abord comment l'ordre du monde est préinscrit dans la configuration même du visible et du dicible, dans le fait qu'il y a des choses que l'on peut voir ou ne pas voir, des choses que l'on entend et des choses qu'on n'entend pas, des choses qu'on entend comme du bruit et d'autres qu'on entend comme du discours¹. » Au chapitre 53, lors de la procession funéraire de Tulkinghorn, Bucket est silencieux, seuls ses yeux sont actifs comme s'il entendait les réponses aux questions qu'il se pose :

Not another word does Mr Bucket say, but sits with most attentive eyes until the sacked depository of noble secrets is brought down – Where are all those secrets now? Does he keep them yet? Did they fly with him on that sudden journey? – and until the procession moves, and Mr Bucket's view is changed. (*BH*, p. 756)

L'adjectif « attentive » s'applique à l'attention que l'on peut apporter à un discours. La vue qu'il a du cortège ou son opinion, « view » ayant les deux significations, est modifiée. Peut-être a-t-il entendu des choses que le narrateur ne laisse pas le lecteur entendre. Ce qui apparaît à la fin du roman comme un tour de

¹ Palmiéri, C. *Jacques Rancière : « Le partage du sensible »*. Montréal : *Revue d'art contemporain*. ETC, 2002, p. 34.

passé-passe narratif révèle en fait le processus intellectuel de l'enquêteur qui n'a jamais cessé depuis le début de l'enquête. L'accès au sens n'est pas immédiat. L'enquêteur doit transformer en signification ce qu'il perçoit. Selon Peter Thoms, le schéma narratif de la révélation finale est utilisé en littérature pour la première dans *Bleak House* : « The trick ending, where all is revealed, soon a standard of detective literature, here appears for the first time: now the reader becomes fascinated not by the crime but by its solution, by the detection of crime¹. »

Bucket est un professionnel qui se consacre à la recherche de pistes et de preuves qui lui permettront de réécrire l'histoire du crime. Lorsque Bucket met la main sur le testament de « Jarndyce and Jarndyce », le précédent tant attendu à l'origine de la lenteur et de la longueur du procès, ce sont les yeux de Bucket qui bouclent l'affaire : « Mr Bucket stood with his eyes fastened on his confidential friend and his hand stretched forth ready to take the paper and present it to my guardian. » (*BH*, p. 892) Déjà dans *Oliver Twist*, Brownlow et son ami Grimwig enquêtent sur la vie d'Oliver pour découvrir la vérité sur sa naissance. Brownlow démasque le mystérieux complot contre Oliver en examinant des indices produits par des témoins, en confrontant les malfaiteurs et en expliquant le mystère aux personnages et aux lecteurs – comme le feront les futurs héros des romans policiers. Mais les deux apprentis enquêteurs cherchent avant tout à solutionner leurs propres problèmes : « They solve their own problems, and never contemplate turning their information over to the police². » Selon Lad P. Leroy, les deux hommes ne font qu'assister la providence : « Human agents aren't entirely responsible for detecting or destroying crime in *Oliver Twist*³. » L'enquêteur, quant à lui, manifeste « la volonté d'être participant à un même monde, d'être reconnu comme parlant le même langage⁴ ».

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 180.

² Flanders, J. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, p. 177.

³ Leroy, Lad P. « Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective ». Jefferson (North Carolina): Mcfarland, 2011, p. 90.

⁴ Palmiéri, C. *Jacques Rancière : « Le partage du sensible »*. Montréal : *Revue d'art contemporain*. ETC, 2002, p. 35.

Par l'intermédiaire de ses narrateurs, Dickens exprime son admiration pour la profession en lui conférant des attributs qu'il a personnellement observés lors de ses rencontres avec des inspecteurs réels. Sous sa plume, ils deviennent mi réels mi fantastiques, un mélange de réalité et de fiction, aux qualités exceptionnelles dont la principale est l'observation. Il pose cependant les bases de ce qui deviendra le schéma narratif typique de la fiction policière, comme par exemple le duo de détectives, l'art du déguisement, le retour aux origines par le d'une chaîne causale grâce à l'observation.

Chapitre 9

Antiquaires d'un nouveau genre

« Rocambole, the hero of the romance, [...] goes about London in great danger from the Thugs, and has consequently invented a collar of tough hide, which saves him on many occasions from the strangling handkerchiefs of those murderous fanatics¹. »

Charles Dickens est contemporain de grands bouleversements dans l'histoire des hommes mais aussi d'histoires extraordinaires. Grâce à ses magazines, Dickens contribue à faire connaître les controverses de l'époque auprès d'un lectorat déjà conquis par ses romans et qu'il invite à se questionner. Curieux et féru de lectures en tous genres, sur la dernière partie de sa vie, il oriente son œuvre vers la présentation de controverses contemporaines disparates. Son nouveau personnage de détective est comparable au paléontologue. L'un et l'autre induisent des hypothèses à partir de fragments du passé pour reconstituer l'histoire du crime dans un cas, l'histoire de l'évolution de l'Homme et de l'univers dans l'autre. La découverte scientifique de bactéries, définies comme des fossiles vivants, démontre que de petits mondes clos appartenant au passé peuvent continuer à exister à l'intérieur même de la modernité. De manière métaphorique, cela représente la rémanence du Gothique dans le Policier. Par l'intermédiaire de ses narrateurs,

¹ Ponson, P. A. « English Life French Painted. » *Household Words*, 1869, p. 378.

Dickens semble alors mettre les lecteurs en garde contre la persistance de l'irrationnel emmuré dans le rationnel.

Détection et pouvoir

« The one pursuit in school for which I did show a flair was telling stories, and this might, in some way, have contributed to my becoming a crime investigator. Detectives and crime-scene analysts have to take a bunch of disparate and seemingly unrelated clues and make them into a coherent narrative, so storytelling ability is an important talent, particularly in homicide investigations, where the victim can't relate his or her own story¹. »

L'ancien agent du FBI, John Douglas, explique dans son livre, *Mindhunter*², les raisons qui l'ont conduit à créer l'unité spéciale de « profilage ». Il établit clairement un lien entre la détection et fiction. En lisant son livre, qui a inspiré *The Silence of the Lambs*³, on se rend compte que l'on trouve dans les œuvres de Dickens les prémices de ce que John Douglas appellera « profilage » à la fin des années 1970.

En premier lieu, le narrateur omniscient à la troisième personne peut être qualifié de « profiler ». Il investit alternativement l'esprit de chacun des personnages. Il vit ce qu'ils vivent, ressent ce qu'ils ressentent, anticipe leurs agissements, comme par exemple lorsqu'il pare Jasper d'une écharpe – arme probable du crime. Il s'arrange pour que les événements arrivent à point nommé pour le bon déroulement de son intrigue : « The entrance of the murderer, Hortense, a moment later confirms Bucket's and, of course, Dickens's creative ability to manage events in time and thus to construct the sensational moments of narrative itself⁴. » Parlant de son expérience d'enquêteur, John Douglas explique qu'il n'est ni facile, ni agréable de s'identifier au criminel ou à la victime. Cependant c'est ce que l'enquêteur doit faire : « It isn't always easy, and it's never pleasant, putting yourself

¹ Douglas, J. *Mindhunter*. A Public Domain Book, 1995, p. 495.

² *Ibid.*

³ Harris, T. 1995.

⁴ Thoms, P. « The Narrow Track of Blood ». *Detection and Storytelling in Bleak House, Nineteenth-Century Literature*. Berkeley: University of California Press: Vol. 50, No. 2, Sep., 1995, p. 163.

in these guys' shoes – or inside their minds. But that's what my people and I have to do. We have to try to feel what it was like for each one¹. » John Douglas ajoute d'ailleurs que ce processus de déplacement est indispensable pour comprendre les agissements du criminel : « Only when we have a firm idea of how the particular victim would have reacted to the horrible things that were happening to her or him can we truly understand the behaviour and reactions of the perpetrator². »

Il ne s'agit pas d'un raisonnement déductif mais d'une logique inductive liée à l'observation : « That is, observing particular elements of a crime and drawing larger conclusions from them³. » À partir d'indices ou de traces, l'enquêteur fait appel à son imagination pour échafauder des hypothèses. Il pratique ce que Charles S. Peirce nomme l'abduction : « C'est un acte d'invention, d'imagination, qui n'est pas nécessairement fondé sur des motifs précis ou explicites. Pratiquer l'abduction, c'est parfois tout simplement *deviner*⁴. » Il s'agit du processus central dans la formation des hypothèses scientifiques par lequel l'enquêteur passe d'un indice à une hypothèse. L'enquêteur recrée la scène du crime par un processus mental. Il imagine les émotions de la victime et du criminel. À partir d'une accumulation d'indices en apparence disparates, l'enquêteur est alors prêt en pensée à construire une histoire cohérente.

Le point crucial que souligne Pierce est que l'enquêteur utilise son imagination, son intuition et sa créativité, et que ce qu'il crée tient également de la fiction. Grâce à ce talent, il affirme sa supériorité. Il s'empare de l'histoire du criminel, s'en attribue la paternité en la réécrivant. En agissant ainsi, il légitime sa version – une version qui fait référence et qui est dotée d'un pouvoir de sanction : « The story that the detective constructs works in the figurative courtroom of society to exclude the wrongdoer⁵. » La mise en mots punit. Elle est à son tour une

¹ Douglas, J. *Mindhunter*. A Public Domain Book, 1995, p. 287.

² *Ibid.*, p. 455.

³ *Ibid.*, p. 449.

⁴ BAYART, D. « Sur les aspects logiques de l'interprétation des signes chez Peirce et Eco ». Palaiseau : AEGIS Le Libellio d', 2007, p. 7.

⁵ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 11.

trace, mais une trace définitive, avérée, qui ne laisse plus la place à l'hypothèse, et qui confère à celui qui en est à l'origine un sentiment de pouvoir.

Selon Peter Thoms, l'assemblage du puzzle – la résolution de l'affaire criminelle – naît d'un désir de pouvoir : « The writing or assembling of the case becomes a method of imposing power upon the individuals¹. » Ce pouvoir trouve son origine dans la volonté d'exercer un contrôle sur la vie des autres personnages. Peter Thoms compare cette surveillance dominatrice aux actes criminels non moins tyranniques : « His desire for authorial mastery disturbingly resembles the oppressive deeds of the criminal². » Criminels et enquêteurs placent victimes et personnages sous leur domination. L'emprise de l'enquêteur vient du fait qu'il envahit l'intimité des personnages dans sa quête de l'information – ce caractère intrusif sera un trait distinctif de la méthode de Sherlock Holmes, qui ne fera pas grand cas de l'intimité des coupables, ni d'ailleurs de celle de ses clients. Dans *Bleak House*, la propriété devient par extension la représentation de l'intimité. L'intrusion de la police à Chesney Wold prive Sir Leicester de son autorité et de son identité. Des étrangers abîment les portraits de ses aïeux, des officiers de police manipulent brutalement ses objets de famille et pour finir la foule le montre du doigt et des milliers de visages lui sourient avec mépris – Sir Leicester ne s'appartient plus, l'enquête le dépossède de son intégrité :

Heaven knows what he sees. The green, green woods of Chesney Wold, the noble house, the pictures of his forefathers, strangers defacing them, officers of police coarsely handling his most precious heirlooms, thousands of fingers pointing at him, thousands of faces sneering at him. (*BH*, p. 789)

La motivation de l'enquêteur, comme celle du criminel, est de vaincre : « He proceeds on the premise that mystery represents a puzzle to be solved and a victory to be won³. » Il s'agit là d'un jeu lugubre voire funèbre pour le criminel, d'un jeu de rivalité pour l'enquêteur face à des enquêteurs amateurs qui voudraient lui voler la

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 2.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

vedette, et notamment la vedette narrative, puisque le récit du délit devient un enjeu majeur : l'histoire de la détection l'emporte finalement sur l'histoire du crime, et il s'agit ainsi de célébrer la sagacité du détective tout autant que de démasquer le criminel. Bucket contient vertement la hardiesse du Grand-père Smallweed lorsque celui-ci tente de s'ingérer dans son exposé de l'affaire :

"Now I tell you what," says Mr Bucket, instantaneously altering his manner, coming close to him, and communicating an extraordinary fascination to the forefinger, "I am damned if I am a-going to have my case spoiled, or interfered with, or anticipated by so much as half a second of time by any human being in creation. YOU want more painstaking and search-making! YOU do? Do you see this hand, and do you think that I don't know the right time to stretch it out and put it on the arm that fired that shot?" (*BH*, p. 775)

Bucket défend jalousement son affaire, et se pose dès l'abord en sujet de la narration – « I tell you ». Il affirme ainsi sa supériorité et souligne qu'il ne se laissera pas déposséder de la possibilité de transformer le mystère chaotique en solution bien ordonnée :

Bucket seems to declare his own superiority – indeed his own position as a sort of rival creator, who controls time down to the half-second and who merely needs to stretch forth his wondrous hand to transform the chaos of mystery in to the order of solution¹.

Le récit devient l'expression du pouvoir de son auteur : « Storytelling [...] is an expression of power [...] »². Lorsque Bucket s'apprête à révéler l'affaire à Sir Leicester, il est comparé à un joueur de whist, ce qui ne fait que renforcer son pouvoir : « From the expression of his face he might be a famous whist-player for a large stake – say a hundred guineas certain – with the game in his hand, but with a high reputation involved in his playing his hand out to the last card in a masterly way. » (*BH*, p. 767) Le pouvoir appartient à celui qui a la main, tant qu'il garde la main, et Dickens témoigne bien dans son œuvre de ce que la possession de la narration est un enjeu de pouvoir majeur.

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 163.

² *Ibid.*, p. 26.

Esther prend la parole pour prendre possession de son identité et échapper à la détection. En étant maîtresse de sa narration, elle détient le pouvoir sur elle-même et empêche tout autre personnage de l'en dessaisir : « In telling her own story, Esther claims some authorship over her life and strategically denies others the opportunity of pilfering her secrets and thereby asserting rival ownership¹. » Mais Esther a du mal à transcender sa culpabilité et son discours est miné par le doute qui rend son autorité narrative fragile :

Esther [...] cousine germaine littéraire de Betteredge dans *The Moonstone*, ou de Watson dans les histoires de Sherlock Holmes, s'excuse de sa balourdise narrative, excuses qu'elle réitérera maintes fois [...]. De fait, la rupture qu'opère la prise de parole d'Esther dans le système dickensien est relativement ambiguë².

Elle peut être dépossédée de son pouvoir narratif à tout moment, comme Sir Leicester ou, de manière plus ironique, comme Tulkinghorn – d'enquêteur il devient l'objet de l'enquête.

Bucket se veut alors maître du jeu. Il cherche à retracer l'histoire du meurtre de Tulkinghorn, de son origine à sa conclusion – à transformer l'histoire en récit dont il serait le grand ordonnateur.

Between the immeasurable track of space beyond the little wound that has thrown the one into the fixed sleep which jolts so heavily over the stones of the streets, and the narrow track of blood which keeps the other in the watchful state expressed in every hair of his head! (*BH*, p. 757)

L'enquêteur aspire à s'appropriier toute l'histoire du meurtre, un désir dont il porte la marque jusque dans le moindre de ses cheveux. Le rôle de l'enquêteur-écrivain est de recomposer, et au besoin de composer l'histoire et de rétablir d'éventuels chaînons manquants, « The narrow track of blood » de Dickens devient « the scarlet thread of murder » chez Conan Doyle, quelques trente-cinq ans plus tard dans *A*

¹ Thoms, P. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998, p. 91.

² Jaëck, N. *Charles Dickens, L'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance*. Paris : Editions Ophrys, 2008, p. 91.

Study in Scarlet (1887)¹. Selon Peter Thoms, l'œuvre de l'enquêteur consiste à imaginer un récit lumineux qui fasse sens, qui soit possible et probable, qui puisse être validé par l'interlocuteur, un récit dont les différents éléments épars et chaotiques soient rassemblés en un tout cohérent et intelligible : « Even the earliest masters of the form conceive of the detective's work as the definition of an intelligible narrative². »

Le narrateur de Dickens dans *Bleak House* (1853) incarne ce processus mental bien avant les personnages de Franklin Blake et de Walter Hartright de Wilkie Collins, ou encore le personnage de Sherlock Holmes de Conan Doyle. Peter Thoms rappelle la mission de l'enquêteur que Sherlock Holmes donne à Watson dans *A Study in Scarlet* (1887) : « There's the scarlet thread of murder running through the colourless skein of life, and our duty is to unravel it, and isolate it, and expose every inch of it³. » Le narrateur de Dickens insistait déjà sur la poursuite sans relâche du coupable jusqu'à son interpellation, sur le fait que cette poursuite consistait à suivre une « piste étroite », véritable chasse à l'homme qui a pour conséquence notamment les morts de Jo le balayeur, Nemo et Lady Dedlock et bien d'autres personnages secondaires encore, comme Gridley, ou Carstone.

Un an avant *The Woman in White* et neuf ans avant *The Moonstone*, Dickens publie en 1859 dans le magazine *The New York Ledger* et en 1860 dans *All the Year Round* une nouvelle qu'il intitule « Hunted Down ». Poursuite et chasse à l'homme sont portées par le titre de cette fiction qui traite d'empoisonnement et de fraude à l'assurance-vie. Ce récit à la première personne est inspiré du cas réel de Wainwright. Dans cette affaire datant des années 1840, Wainwright est accusé d'avoir empoisonné sa belle-mère, sa belle-sœur et son oncle pour toucher la prime d'une assurance vie – bien que sa culpabilité n'ait jamais été établie. Sampson, le directeur de l'agence, retiré des affaires au moment du récit, se remémore une affaire intrigante. Il devient enquêteur amateur et découvre que l'un de ses clients,

¹ Thoms, P. "The Narrow Track of Blood": Detection and Storytelling in *Bleak House*, *Nineteenth-Century Literature*. Berkeley: University of California Press, Vol. 50, No. 2, Sep., 1995, p. 148.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Slinkton, s'apprête à commettre un meurtre pour toucher l'assurance vie de sa nièce. Aidé d'un complice, il échafaude un complot pour déjouer le crime. Le pouvoir change de main. Le scélérat Slinkton qui chassait sa proie devient proie à son tour, chassé et capturé. Ce n'est pas sans un certain plaisir que le narrateur relate ce qu'il appelle l'une de ces « romances » : « Let me recall one of these Romances of the real world. » (*HT*, p. 1) Cette adresse au lecteur est également une invitation à partager ce goût pour la chasse et la capture, en même temps qu'elle souligne le caractère fictif de la reconstruction du meurtre par la narration : « Romances » relève du fictif, et évoque une certaine parenté avec le Gothique. La trace est le point de départ de l'activité d'induction.

Peu de temps après la mort de Dickens, Giovanni Morelli étudie une méthode pour restituer la paternité de chaque tableau à son auteur, méthode basée sur l'étude de certains détails mineurs et généralement négligés. Pour cela : « Il faut se livrer à l'examen des détails les plus négligeables où l'influence des caractéristiques de l'école à laquelle le peintre appartenait est moins marquée – ce qui est le cas du lobe des oreilles, des ongles, de la forme des doigts et des orteils¹. » Dans son article, Carlo Ginzburg compare l'activité de l'amateur d'art cherchant à différencier une copie du véritable tableau à celle de l'enquêteur :

L'amateur d'art est comparable au détective qui découvre l'auteur du délit (du tableau) en se fondant sur des indices qui échappent à la plupart des gens. Les exemples de la perspicacité dont Holmes fait preuve lorsqu'il s'agit d'interpréter des traces de pas dans la boue, des cendres de cigarette, etc., sont, comme on le sait, innombrables².

Selon Ginzburg, le personnage de Conan Doyle utilise la méthode morellienne dans *The Adventure of the Cardboard box* (1892). L'histoire débute lorsqu'une vieille dame reçoit par la poste deux oreilles coupées. Voici les observations de Sherlock Holmes rapportées par Ginzburg :

¹ Ginzburg, C. « SIGNES, TRACES, PISTES Racines d'un paradigme de l'indice ». Paris : Gallimard | *Le Débat* 1980/6 - n° 6, p. 2.

² *Ibid.*, p. 5.

En qualité de médecin, vous savez, Watson, qu'il n'y a pas d'organe du corps humain qui présente plus de personnalité qu'une oreille. Toutes les oreilles diffèrent les unes des autres ; il n'y en a pas deux semblables. Dans le numéro de l'an dernier de l'*Anthropological Journal*, vous trouverez deux brèves monographies de ma plume sur ce sujet. J'avais donc examiné les oreilles dans la boîte avec les yeux d'un expert, et j'avais soigneusement noté leurs particularités anatomiques. Imaginez ma surprise quand, regardant Mlle Cushing, je m'aperçus que son oreille correspondait exactement à l'oreille féminine que je venais d'examiner. Il ne pouvait s'agir d'une simple coïncidence : la même minceur de l'hélix, la même incurvation du lobe supérieur, la même circonvolution du cartilage interne [...] Pour l'essentiel, c'était la même oreille¹.

Ginzburg établit une similitude entre la méthode de Morelli, celle de Holmes et celle de Freud qui affirme : « Je crois sa méthode apparentée de très près à la technique médicale de la psychanalyse. Elle aussi a coutume de deviner par des traits dédaignés ou inobservés, par le rebut ('refuse') de l'observation, les choses secrètes ou cachées [...]»². Les signes picturaux, les indices ou les symptômes permettent ainsi de comprendre la réalité cachée et le détective doit développer cette capacité à identifier, puis à interpréter, de tels éléments négligés qui prennent valeur de signes.

Cette analyse peut nous servir à repérer un schéma identique dans *Bleak House*. Bucket a saisi l'importance du détail et de la réalité cachée, lorsqu'il comprend que la robe de Lady Dedlock dissimule une autre personne et qu'il est sur la mauvaise piste. La robe devient la synecdoque de Lady Dedlock. Ce n'est plus une personne qu'il recherche mais une robe : « There's not a doubt of the dress by this time, and the dress has been seen here. » (*BH*, p. 828) Dans la fiction de Dickens, apparaissent pour la première fois les prémices de ce qui sera le processus mental par lequel doit passer pour mener à bien son enquête et que Peirce nomme l'abduction. L'écriture de Nemo, le mouchoir d'Esther bébé, le portrait de Lady Dedlock sont autant de signes qui permettent de remonter jusqu'à leur propriétaire. Dans *Oliver Twist*, le portrait de la mère d'Oliver accroché au-dessus de son lit chez

¹ Ginzburg, C. « SIGNES, TRACES, PISTES Racines d'un paradigme de l'indice ». Paris : Gallimard | *Le Débat* 1980/6 - n° 6, p. 5.

² *Ibid.*, p. 6.

Mr Brownlow, ou encore dans *Our Mutual Friend*, le foulard de Headstone taché du sang de sa victime.

Au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la méthode morellienne est élargie à l'identification des hommes, et radicalisée. Pour pallier une augmentation du nombre des délits punissables liée à l'évolution de la criminalité, l'administration britannique met en place un système qui permet de reconnaître les récidivistes et instaure un « contrôle généralisé et subtil sur la société¹. » Cette nouvelle méthode est importée du Bengale en 1860 par l'administrateur en chef, Sir William Herschel du district de Hooghly². L'empreinte digitale est née, mélangeant croyance ancestrale et modernité : « L'usage, attesté en Chine et surtout au Bengale, consistant à imprimer sur les lettres et les documents le bout du doigt trempé dans la poix ou dans l'encre, était probablement le produit d'une série de réflexions à caractère divinatoire³. »

Dickens introduit ce qu'Umberto Eco nomme les « connotations (par exemple, les caractéristiques du Policier et de son entourage immédiat), telles que leur récurrence à chaque histoire soit la condition essentielle de l'attrait du texte⁴ ». Ces connotations provoqueront aux générations futures de lecteurs ce qu'Eco appelle : « Les joies de la reconnaissance du déjà connu⁵ », puisque chaque nouveau récit se fonde sur les caractéristiques déjà repérées dans les récits précédents. L'enquêteur doit se mettre à la place du criminel pour comprendre ses agissements. Grâce à une logique inductive liée à l'observation, il induit des hypothèses à partir de traces qui sont au centre de la détection. Il utilise son imagination, son intuition et sa créativité ; il devient narrateur avec le pouvoir de réécrire l'histoire du crime. Enquêteur et criminel se disputent la parenté du récit du crime mais c'est celui de l'enquêteur qui est légitimé.

¹ Ginzburg, C. « SIGNES, TRACES, PISTES Racines d'un paradigme de l'indice ». Paris : Gallimard | *Le Débat* 1980/6 - n° 6, p. 26.

² *Ibid.*, p. 29.

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ Eco, U. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993, p. 132.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

Fossiles narratifs

« Il y a extrêmement loin, de la première vue du ciel, à la vue générale par laquelle on embrasse aujourd'hui, les états passés et futurs du système du monde¹. »

Entre les mains de Poe, Dickens et Doyle, la fiction policière du dix-neuvième siècle réagit aux controverses scientifiques de l'époque². Selon Lawrence Frank, elle s'inspire plus particulièrement de l'hypothèse de la nébuleuse. Le scientifique napoléonien, le Marquis Pierre-Simon de Laplace (1749-1827) s'inspire des travaux de ses prédécesseurs scientifiques pour exposer l'idée selon laquelle le système solaire se serait formé à la suite de la condensation de la nébuleuse : « La nébulosité dont les comètes sont presque toujours environnées, paroît être formée des vapeurs que la chaleur solaire élève de leur surface³. » Il défend l'idée dite du déterminisme selon laquelle l'état présent de l'univers est l'effet de son état antérieur, et la cause de ce qui va suivre.

Buffon est le seul que je connoisse, qui, depuis la découverte du vrai système du monde, ait essayé de remonter à l'origine des planètes et des satellites. Il suppose qu'une comète, en tombant sur le soleil, en a chassé un torrent de matière qui s'est réunie au loin, en divers globes plus ou moins grands, et plus ou moins éloignés de cet astre. Ces globes sont les planètes et les satellites qui, par leur refroidissement, sont devenus opaques et solides⁴.

Cette possibilité d'inférer ce qui est et ce qui sera à partir de ce qui a été devient le point théorique commun des nouvelles disciplines scientifiques qui se développent au dix-neuvième siècle : « The nebular hypothesis of Laplace was to become associated with those other historical disciplines that sought to reconstruct the past from fragmentary evidence surviving into the present in the form of fossils or archaeological remains⁵. » La reconstruction d'un passé a priori perdu, mais

¹ De La Place, P. S. *Exposition du système du monde*. Une œuvre du domaine public, 1799, p. 11.

² Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 3.

³ De La Place, P. S., *Exposition du système du monde*. Une œuvre du domaine public, 1799, p. 2141

⁴ *Ibid.*, p. 5895.

⁵ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 3.

récupérable à partir de l'analyse de traces intéresse l'élaboration narratologique de la fiction policière :

Throughout the detective fictions of Poe, Dickens, and Doyle (unlike those of Wilkie Collins), there appear terms, figures of speech, and methodological practices indebted to nineteenth-century philology, geology and palaeontology, archaeology, and evolutionary biology, disciplines that by mid-century were to share common preoccupations about the nature of evidence and narratological reconstructions of a past unavailable to the observer¹.

À une période que l'auteur de *A Theory of Creation: A Review of Vestiges of the National History of Creation* (1845) qualifie de charlatanisme scientifique – « In these days of scientific quackery² » – il est encore impossible de prédire lequel des deux savoirs scientifique ou religieux l'emportera sur l'opinion publique. L'auteur anonyme de *Vestiges of the National History of Creation* (1844) écrit sa version de la création de l'univers en unissant les deux points de vue séculaire (narré au présent) et religieux (narré au passé) :

In the beginning – we use this word in a kind of preter-perfect sense – in the very beginning of things, in the *very* beginning of things, immense portions of infinite space were filled with finely diffused nebulous matter, heated to an intensity that is altogether inconceivable. The particles of this "fire mist," as it is appropriately called, were the true *primordia rerum*, – the elements of the universe, – the principles of all the forms of inorganic matter and all organic things. At the outset, the Creator endowed these particles with certain qualities and capacities, and then stood aside from his work, as there was nothing farther for him to do. [...] The atoms thus marvellously endowed have gone on, without any further aid from Almighty power, to form suns, and astral systems, and planets with their satellites, and worlds tenanted by successive generations and races of vegetable and animal things. And this work of creation, or rather of development, is still in progress all around us, and in all its various stages, though in the portion most directly exposed to the observation of man it is far advanced towards perfection. Upon this earth, the unaided action of these atoms is still evolving all the phenomena of generation, progress, and decay, of vegetable and animal life, of instinct and of mind. In the abyss of space, it is also forming new suns, and solar

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 4.

² Bowen, F. *A Theory of Creation: A Review of 'Vestiges of Natural History of Creation'*. A Public Domain Book, 1845, p. 7.

systems, and worlds that are to pass through the same stages and wonderful transformations to which our own planet has already been subjected¹.

Pour Francis Bowen, l'auteur anonyme est un hâbleur sans réelle connaissance scientifique : « The writer, who has not chosen to give his name to the world, is evidently a man of great ingenuity and correct taste, a master of style, a plausible, though not a profound, reasoner, and having quite a general, but superficial, acquaintance with the sciences². » Selon Lawrence Frank, l'identité de cet auteur anonyme, surnommé Mr Vestiges, ne ferait pas mystère pour Dickens. Il s'agirait de Robert Chambers, l'un des deux frères éditeurs de *Chambers's Edinburgh Journal*, ce même journal qui a publié *The Recollections of a Police-Officer* de Waters :

Dickens may well have known the identity of Mr Vestiges, the Robert Chambers who, with his brother William, published *Chambers's Edinburgh Journal*. William Henry Wills, subeditor to Dickens's *Household Words*, had served as assistant editor of *Chambers's Journal* and was married to Janet Chambers, sister of the Chambers brothers. He may have been privy to the identity of the author of *Vestiges* and shared his knowledge with his employer. Whether Dickens knew the identity of Mr Vestiges or not, he did know *Vestiges* itself and seemed undisturbed by its heterodox tendencies. [...] He praised the book and its author for 'rendering the general subject [of science] popular, and awakening an interest and spirit of inquiry in many minds, where these had previously lain dormant, [creating] a reading public – not exclusively scientific or philosophical – to whom such offerings can be hopefully addressed'³.

Pour Dickens, cet ouvrage a le mérite de faire connaître les questionnements scientifiques de l'époque et d'interpeller l'opinion publique victorienne. C'est aussi ce que Lawrence Frank retrouve dans la fiction policière naissante :

¹ Bowen, F. *A Theory of Creation: A Review of 'Vestiges of Natural History of Creation'*. A Public Domain Book, 1845, pp. 8-9.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 74.

A characteristic terminology and methodology established a continuum between historical disciplines and were made available to the fictional detective who acted and spoke in a manner based on the models provided by such disciplines. In turning to these disciplines, and those who wrote about them, Poe, Dickens, and Doyle were to reject the prevailing common sense of the eighteenth and early nineteenth centuries and were to promote a new version of common sense that seemed to defy the everyday experiences of their readers¹.

Dans *Bleak House*, Dickens reproduit la controverse de l'époque lorsqu'il emprunte la double temporalité narrative de Mr Vestiges : tandis que le narrateur omniscient écrit au présent, Esther écrit au passé, et on retrouve ici une ligne de partage entre science et religion. Le chapitre 3 de la fiction, qui s'intitule « A Progress », présente la narration rétrospective d'Esther Summerson au lecteur : « I have a great deal of difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever. I always knew that. » (*BH*, p.15) Si l'évolution de la création de l'univers est au présent dans *Vestiges* – « The subsequent progress of creation² » – la narration d'Esther est au passé, l'associant au temps narratif du point de vue religieux de la création du monde chez Mr Vestiges. Elle contraste avec le temps présent du narrateur inconnu, avec lequel Esther semble cependant avoir une relation particulière. Dans le chapitre 67, « The Close of Esther's Narrative », Esther clôt sa narration ainsi :

Full seven happy years I have been the mistress of Bleak House. The few words that I have to add to what I have written are soon penned; then I and the unknown friend to whom I write will part for ever. Not without much dear remembrance on my side. Not without some, I hope, on his or hers. (*BH*, p. 929)

Le mystère de l'identité du narrateur au présent reste plein et entier jusqu'à la fin de l'ouvrage – simple narrateur omniscient ou emblème de l'évolution que connaît l'Angleterre victorienne. Chaque narration poursuit sa propre quête et les deux récits se croisent au cours de la fiction. Cette double narration représente ce

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 74.

² Bowen, F. *A Theory of Creation: A Review of 'Vestiges of Natural History of Creation'*. A Public Domain Book, 1845, p. 8.

que Lawrence Frank appelle une expérience en matière de fiction policière : « a double narrative constituting an experiment in detective fiction¹ ». Au cours de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, les Victoriens commencent à accepter l'idée que la théorie de l'évolution puisse expliquer l'histoire de la vie et de la société mais aussi la trajectoire psychologique d'un individu : « Nineteenth-century culture envisioned evolution as a lawful and progressive development which could explain the history of life, the history of society, and the psychological trajectory of the individual². » C'est la force de l'évolution, à laquelle on ne peut échapper, qui entraîne pareillement espèces et sociétés vers le progrès, comme l'explique Herbert Spencer :

Now, we propose in the first place to show, that this law of organic progress is the law of all progress. Whether it be in the development of the Earth, in the development of Life upon its surface, in the development of Society, of Government, of Manufactures, of Commerce, of Language, Literature, Science, Art, this same evolution of the simple into the complex, through successive differentiations, holds through-out. From the earliest traceable cosmical changes down to the latest results of civilization, we shall find that the transformation of the homogeneous into the heterogeneous, is that in which Progress essentially consists³.

Dans *Bleak House*, cette traction vers le progrès « A Progress » agit à contre-courant de ce qui était admis par les paléontologistes dans la mesure où le chapitre introduit un récit au passé et la narratrice est Esther. Les restes fossilisés, de plantes et d'animaux sont connus déjà depuis deux siècles en tant que matérialisation du passé. Les paléontologistes du dix-neuvième siècle utilisent ces marqueurs du temps passé pour échafauder la théorie sur l'évolution, un mouvement linéaire vers l'avant sur la trajectoire du temps.

Mais que se passe-t-il lorsque ce mouvement linéaire est brisé et que le passé s'impose dans le présent ? La découverte des bactéries, organismes vivants

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 71.

² Gomel, E. *Narrative Space and Time, Representing Impossible, Topologies in literature*. London & New York: Routledge, 2014, p. 95.

³ *Ibid.*

microscopiques et présents dans tous les milieux, bouleverse l'idée reçue de la linéarité du temps : « Both progressive evolutionary theories and progressive interpretations of history had to face the fact that bacteria are alive and well, and so are the cultures, mores, and ways of life deemed 'primitive'. And thus the notion of the living fossil was born¹. » Le passé est ancré dans le présent comme les fossiles sont ensevelis dans les couches rocheuses antérieures. Il résulte de cela l'existence de petits mondes clos où les fossiles vivants évoluent selon leur culture préhistorique. Dans la fiction de Dickens, le magasin de Krook est l'un d'eux : « There were several second-hand bags, blue and red, hanging up. A little way within the shop-door lay heaps of old crackled parchment scrolls and discoloured and dog's-eared law-papers. » (*BH*, p. 52) Miss Flite conduit Esther et ses compagnons chez Krook. Dans la vitrine de la boutique de Krook, l'attention d'Esther est attirée par la demande d'emploi d'un copiste dont elle reconnaît l'écriture comme étant celle des lettres qu'elle a longtemps reçues de « Kenge and Carboy's » :

Some of the inscriptions I have enumerated were written in law-hand, like the papers I had seen in Kenge and Carboy's office and the letters I had so long received from the firm. Among them was one, in the same writing, having nothing to do with the business of the shop, but announcing that a respectable man aged forty-five wanted engrossing or copying to execute with neatness and dispatch: Address to Nemo, care of Mr Krook, within. (*BH*, p. 53)

Malgré les efforts de Nemo pour changer de nom et vivre anonymement, les traces du passé ne peuvent être effacées, elles sont des bactéries vivantes. Ce sont des fossiles narratifs qui mettent le père et la fille en relation sans même que l'un et l'autre n'aient conscience de l'existence de chacun. L'assemblage de ces traces mène au sens. Krook, qui ne sait ni lire ni écrire, demande à Esther d'épeler chaque lettre qui compose le patronyme « Jarndyce », autre fossile vivant, jusqu'à former difficilement un tout cohérent :

¹Gomel, E. *Narrative Space and Time, Representing Impossible, Topologies in literature*. London & New York: Routledge, 2014, p. 95.

'Can you read it?' he asked me with a keen glance.

'Surely,' said I. 'It's very plain.'

'What is it?'

'J.'

With another glance at me, and a glance at the door, he rubbed it out and turned an 'a' in its place (not a capital letter this time), and said, 'What's that?' I told him. He then rubbed that out and turned the letter 'r,' and asked me the same question. He went on quickly until he had formed in the same curious manner, beginning at the ends and bottoms of the letters, the word Jarndyce, without once leaving two letters on the wall together.

'What does that spell?' he asked me.

When I told him, he laughed. In the same odd way, yet with the same rapidity, he then produced singly, and rubbed out singly, the letters forming the words Bleak House. These, in some astonishment, I also read; and he laughed again. (*BH*, pp. 60-1)

Le passé n'est pas facilement accessible. Krook écrit les lettres une à une et les efface au fur et à mesure. Esther doit reconstituer « Jarndyce » à partir de traces disparues et accéder à du sens. Le passé est lui-même un récit désagrégé et décousu présent en tant que traces dans la roche textuelle.

Charles Darwin dénonce la reconstruction d'une histoire qui se veut cohérente par les paléontologistes à partir d'un passé détritique : « a history of the world imperfectly kept and written in a changing dialect; of this history we possess the last volume alone, relating only to the two or three countries. Of this volume, only here and there a short chapter has been preserved; and of each page, only here and there a few lines¹. » Pour Darwin, l'interprétation des fossiles est semblable à la lecture d'un texte dont il manquerait des passages. Le défi des scientifiques est de reconstruire l'herméneutique de l'histoire du monde à partir de traces incomplètes. Le détective et le scientifique se rejoignent sur deux points. Comme le détective, le scientifique ne se contente pas de raconter le passé mais il doit combler ses lacunes avant de l'ordonner. Sans l'observation et le raisonnement abductif, tous deux auraient des difficultés à interpréter les traces. Mais de même que le scientifique peut s'efforcer de reconstruire els fragments manquants, de pallier la solution de continuité en se basant sur ses connaissances, et sur les découvertes précédentes, de

¹ Perkins, J. M. Blyler, N. *Narrative and Professional Communication*. New York: Elsevier Science, 2000, p. 99.

même le détective de fiction peut combler les manques en se reposant sur son sens de l'observation, et sur une chaîne de probabilités du récit.

Ainsi, le narrateur anonyme de *Bleak House* assume-t-il ce rôle qui consiste à réparer les vides interprétatifs que la narration d'Esther laisse apparaître. Grâce à son intervention, ce qui semble décousu et incohérent de prime abord finit par conduire à l'explication de la création du mystère et à la compréhension du monde dans lequel vit Esther. C'est un homme, Krook, incapable d'interpréter ces traces qui détient ces vestiges du passé – peut-être parce qu'il est lui-même le fossile d'un système appartenant au passé en tant que représentant parodique de « The Court of Chancery ». Mais les autres personnages, comme Tulkinghorn et Guppy, ne s'y trompent pas. Ceux qui souhaitent reconstruire le passé à partir des fossiles narratifs savent que c'est chez Krook qu'il faut aller pour trouver le vestige tant convoité – la correspondance épistolaire entre Captain Hawdon et Lady Dedlock. La boucle est bouclée – le passé doit être exhumé pour ressusciter l'histoire du présent.

L'évolution de la fiction de Dickens suit donc celle des découvertes scientifiques qui acheminent l'Angleterre victorienne vers le progrès. Du déterminisme de l'hypothèse de la nébuleuse, en passant par les fossiles, puis les fossiles vivants, tout porte à croire que dans de petits mondes clos, inclus dans la société moderne, le passé perpétue sa civilisation. Si on en trouve les prémices chez Dickens, Conan Doyle exploitera l'idée dans *The Lost World* en 1912.

Détection et archéologie

« If the stones above the earth are misread, let us look at the stones under the earth¹. »

En 1870, Dickens débute l'écriture de ce qui sera son dernier roman. Il me semble que *The Mystery of Edwin Drood* représente l'apogée de l'évolution de ce mouvement de convergence de son écriture à la croisée des chemins de deux genres littéraires, le Gothique et le Policier. Dickens, l'homme de lettres, spécialiste du monde légal, fêru des sciences, insatiable curieux des affaires et des mystères du monde, est la synecdoque de son époque et son œuvre la métonymie de l'histoire d'une civilisation qui est en train d'opérer une transition assez brusque entre ses croyances ancestrales et une pensée séculaire.

The Mystery of Edwin Drood, s'annonce comme un *penny blood* de la première moitié du dix-neuvième siècle. Le titre évoque *The Mystery of London* de George W. M. Reynolds et *Les mystères de Paris* d'Eugène Sue. En revanche, la culpabilité qui était dans ces œuvres-sources générale à toute une société, Londres ou Paris, se concentre sur un personnage dont on ne sait pas encore s'il s'agit d'un coupable ou d'une victime. Rosa Bud, en proie à d'indicibles terreurs en présence du personnage de Jasper dont la noirceur et la bassesse ne quitteront pas le roman, rappelle *The Monk* de Matthew Gregory Lewis de la fin du dix-huitième siècle, roman emblématique du Gothique. Dans les deux romans, les personnages malveillants ont un lien étroit avec un lieu de culte, sont estimés par leurs pairs mais vouent un amour inquiétant à de jeunes héroïnes, Rosa et Agnes. Si Jasper s'adonne à la prise d'opium, Ambrosio cèle un pacte avec le diable. L'intrigue de *The Mystery of Edwin Drood* se déroule à Cloisterham et le lecteur, familier de la recette du genre, s'attend à une intrigue gothique :

For sufficient reasons, which this narrative will itself unfold as it advances, a fictitious name must be bestowed upon the old Cathedral town. Let it stand in these pages as Cloisterham. It was once possibly known to the Druids by another name, and certainly to the Romans by another, and to the Saxons by

¹ Dickens, C. *All the Year Round*. Volume IX, from February 28 to August 22, 1863, p. 32.

another, and to the Normans by another; and a name more or less in the course of many centuries can be of little moment to its dusty chronicles. (*MED*, p. 42)

Cloisterham est une ville cathédrale et porte le cloître en son nom. Le narrateur signale que son nom est fictif, créé pour les besoins de l'histoire qui va se dérouler, comme pour la reconstitution d'un crime. Il s'agit d'un lieu clos que le lecteur ne peut pas localiser – un ailleurs gothique annonciateur d'un mystère dont le lecteur se croit à l'abri. La ville est successivement qualifiée de « an ancient city » (*MED*, p. 42), « a monotonous, silent city » (*MED*, p. 42), « a drowsy city » (*MED*, p. 43). Ancienne, silencieuse et endormie, elle est la synecdoque du passé : « All things in it are of the past. » (*MED*, p. 44). En un mot, nous dit le narrateur, Cloisterham est une ville d'un temps révolu, dépourvue d'être humains, ayant pour épice centre sa cathédrale et seuls les corbeaux semblent hanter ses rues: « In a word, a city of another and a bygone time is Cloisterham, with its hoarse Cathedral-bell, its hoarse rooks hovering about the Cathedral tower, its hoarser and less distinct rooks in the stalls far beneath. » (*MED*, p. 44) Il s'agit presque d'un monde avant le monde, pris dans le chaos d'une forme d'indistinction primordiale, difficilement traçable sur l'échelle du temps connu et reconnu – « A queer moral to derive from antiquity, yet older than any traceable antiquity » (*MED*, p. 43). Différentes civilisations s'y sont succédées, superposant les époques : « so abounding in vestiges of monastic graves » (*MED*, p. 43). Sa rue principale représente la linéarité du temps dans un mouvement à sens unique vers l'avant : « The streets of Cloisterham city are little more than one narrow street by which you get into it and get out of it » (*MED*, p. 44), sans possibilité de retour en arrière ni de voir le passé s'imposer dans le présent : « Whose inhabitants seem to suppose, with an inconsistency more strange than rare, that all its changes lie behind it, and that there are no more to come. » (*MED*, p. 43)

Il s'agit donc d'un lieu cloîtré, fossile vivant qui semble résister à l'évolution de son temps. Le narrateur en souligne l'incohérence et l'étrangeté car ce qui caractérise Cloisterham, ce sont aussi des fragments disjoints de civilisations différentes, et le mot « fragment » apparaît pas moins seize fois dans le roman –

fragments de vieux murs, de ruines, de couleurs, de gâteaux, de rubans, de tombes et de vérité : « He was among the truest of men; but he had been balancing in his mind, much to its distress, whether his volunteering to tell these two fragments of truth, at this time, would not be tantamount to a piecing together of falsehood in the place of truth. » (*MED*, p. 436) Le personnage de Mr Crisparkle évoque la difficulté qu'il y a à interpréter les traces d'un passé à la fois lacunaire et épars, ainsi la possibilité de se tromper sans jamais avoir la preuve d'avoir été dans l'erreur, ou a contrario dans le vrai. Lawrence Frank définit ainsi ce vertige historique : « But with its multiple inscriptions, the fragmentary stone becomes a figurative palimpsest: it reveals the existence of trace upon trace leading forever backward in time and inducing history vertigo¹. » Cloisterham semble être ce palimpseste dont l'écriture délavée du parchemin ne laisse apparaître que des fragments d'histoires passées, superposés les uns aux autres.

The Mystery of Edwin Drood matérialise le parallèle entre l'activité du détective qui reconstruit un crime à partir de fragments de preuves et celle du paléontologiste dans sa tâche de reconstruction de l'histoire de l'évolution de l'homme à travers les âges. Entre *Bleak House* et le dernier ouvrage inachevé de Dickens, quelques dix-sept années se sont écoulées, marquées par les parutions de *The Origin of Species* de Charles Darwin (1859) et *Antiquity of Man* (1863) de Charles Lyell. Ces deux ouvrages aboutissent au consensus d'un monde régi par la loi naturelle, inspirée du principe de causalité. Pour Darwin, l'Homme est une espèce animale parmi tant d'autres soumis à la sélection naturelle. Lyell, quant à lui, défend l'hypothèse de l'existence des hommes préhistoriques bien avant les récits contés par l'ancien testament : « Lyell had argued for the existence of prehistoric peoples, living long before events recounted in the Old Testament, there fore dismissing scripture as a true history of the human race from its beginnings². » Malgré deux points de vue différents sur l'origine de l'Homme, les deux

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 105.

² *Ibid.*, p. 99.

scientifiques initient le profond changement de l'opinion publique : « The die was cast for those ready to embrace a thoroughgoing naturalistic worldview¹. »

En 1860, dans le magazine de Charles Dickens, *All the Year Round*, un auteur anonyme propose une critique en plusieurs parties de *The Origin of Species* intitulée « Species ». Dans ses articles, il associe la pensée de Darwin – qu'il fait connaître au lectorat – à celle de Laplace dont il vulgarise la théorie sans cependant exclure l'idée d'une intervention divine dans la création du monde : « But the creation which we see around us is so complicated and perfect, that it can only be sustained by an All-wise, Almighty Divinity². » Trois ans plus tard, la première phrase de « How Old Are We ? » – « Dealers in ancient times have broken down³ » – dénonce l'obsolescence d'une explication religieuse de l'histoire de la création de l'Homme. L'article est un éloge en l'honneur de Charles Lyell et de son *Antiquity of Man* : « And, happily for us, just at the time when everybody has become curious, forth steps Sir Charles Lyell, one of the soundest and most reasonable of geologists that have been or that are⁴. » Par la parution de tels articles, Dickens concourt à l'installation et à la vulgarisation de la discipline de l'archéologie préhistorique et l'évolution de sa propre pensée reflète celle des Victoriens. Son hebdomadaire s'adresse essentiellement à un lectorat déjà conquis par ses romans, lectorat qui perçoit peut-être dans *The Mystery of Edwin Drood* l'influence de telles théories qu'il contribue à populariser dans ses articles :

The appearance of such reviews in *All the Year Round*, a periodical directed to the men and women who read Dickens's novels, introduced them to the controversies stirred by the *Origin of Species* and the *Antiquity of Man*. Dickens could, perhaps, expect them to recognize in *The Mystery of Edwin Drood* a Darwinian narrative offering an evolutionary vision of 'natural history' (*Origin*, p. 456) modelled upon Lyell's enactment of the

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 99.

² Dickens, C. *All the Year Round*. Volume IX, from February 28 to August 22, 1863, p. 32.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

reconstruction of the human past as he helped to establish the discipline of prehistoric archaeology¹.

À l'image de la théorie de Lyell qui tente de reconstruire le passé de l'homme en étudiant les restes humains, *The Mystery of Edwin Drood* explore les possibilités de reconstitution d'une narration, celle de la disparition du jeune Edwin, à partir d'un passé inaccessible : « If the stones above the earth are misread, let us look at the stones under the earth². » L'archéologie devient un modèle de fonctionnement pour la fiction policière. Cependant, l'enquête est aussi interprétée comme une activité de lecture, et le sol comme une surface sur laquelle se sont imprimées les traces, les empreintes de l'histoire racontée par le criminel, ou le meurtrier. On assiste donc à une sorte de mélange théorique entre l'archéologie, la détection et la lecture.

Le vertige historique qui découle de la difficulté à lire les traces du passé prend la forme d'un labyrinthe dans lequel les personnages de *The Mystery of Edwin Drood* évoluent en tentant de reconstruire le fil des événements qui ont conduit à la disparition d'Edwin Drood en ce matin de Noël. Neville Landless est le dernier à l'avoir vu. Tous les personnages liés au destin d'Edwin deviennent des archéologues enquêteurs amateurs s'efforçant de déchiffrer un mystère là où il semble ne rester aucune trace, aucun vestige du corps humain manquant. Le passé devient alors un pays étranger où les gens ont des pratiques différentes : « the past is, indeed, a foreign country where 'they do things differently³.' » Le danger se situe dans un ailleurs fantasmé.

Dans *The Mystery of Edwin Drood*, ce pays étranger c'est l'Inde. Les volutes d'orient enveloppent la petite ville imaginaire de Cloisterham. Elles sont invisibles lorsqu'elles s'insinuent à l'intérieur des consommateurs d'opium. Elles se révèlent sur le teint basané de Neville Landless. Elles sont le pays d'origine de Helena et Neville Landless mais la destination du jeune Edwin Drood : « I shall then go

¹ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 101.

² Dickens, C. *All the Year Round*. Volume IX, from February 28 to August 22, 1863, p. 32.

³ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p130.

engineering into the East ». (*MED*, p. 39) Pour Howard Duffield¹, le personnage de Jasper porte les stigmates de l'orient lorsque le narrateur le décrit comme un homme brun et sombre : « Mr Jasper is a dark man of some six-and-twenty, with thick, lustrous, well-arranged black hair and whiskers. He looks older than he is, as dark men often do. » (*MED*, p. 21) La description physique de Jasper est aussi exotique que celle de Neville Landless dont Mr Sapsea remarque le teint « peu anglais » : « His complexion is 'Un-English.' » (*MED*, p. 390) Mais peut-être le côté sombre du personnage ne renvoie-t-il pas uniquement à sa couleur de peau. L'opacité qui émane du personnage dissimule le dessein que lui réserve son narrateur. Howard Duffield rapporte le contenu d'une lettre que Luke Fildes, l'illustrateur de *The Mystery of Edwin Drood*, adresse au « London Times » le 3 novembre 1905. Il y relate une conversation confidentielle qu'il aurait eue avec Dickens :

'I instanced,' he writes, 'the printer's rough proof, where he (Dickens) particularly described John Jasper as wearing a neck cloth of such dimensions as to go twice around his neck. I called his attention to the fact that I had previously sketched Jasper as wearing a little black tie around the neck, and I asked him if he had any special reason for the alteration of Jasper's attire; and if so, – I submitted to him, – I ought to know. He (Dickens) appeared for the moment to be disconcerted by my remark, and said something, meaning he was afraid he was 'getting on too fast' and revealing more than he meant to at that early stage. After a short silence, cogitating, he suddenly said, 'Can you keep a secret?' I assured him he could rely upon me. He then said, 'I must have the double tie. It is necessary, for Jasper strangles Edwin Drood with it².'

Selon les dires de Luke Fildes, Dickens avait bien l'intention de faire de Jasper un étrangleur et l'assassin du jeune Edwin. Dans l'illustration de Luke Fildes ci-dessous, Edwin Drood et Neville Landless portent une petite cravate noire nouée autour du cou tandis que celle de Jasper descend à l'intérieur de son gilet. Le foulard qu'il porte est censé être l'arme du crime. « En terrain miné » est annonciateur du mauvais présage qui se révélera être la disparition inexplicée du jeune Edwin.

¹ Duffield, H. « John Jasper – Strangler ». New York: American Bookman, 1930, p. 582, (unz.com).

² *Ibid.*, pp. 582-3, (unz.com).



ON DANGEROUS GROUND—Chap. viii.

1

Selon Howard Duffield, la justification du choix de Dickens, de faire de son personnage un étrangleur, a pour origine l'histoire même de l'Inde. Une grande partie de la suprématie anglaise du dix-neuvième siècle dans cette partie du monde est consacrée à la répression des « Phansigars », autrement appelés « Thugs ». Sorte de secte, composée d'assassins adoreurs de Kâlî, déesse de la transformation et de la destruction, ses sectateurs hindous pratiquent le vol et le meurtre par strangulation sur les voyageurs. L'appartenance à la confrérie se transmet de père en fils, les autres membres de la tribu ignorant tout des activités des hommes².

Les histoires extraordinaires de ces « Thugs » atteignent l'Europe où elles captivent l'imagination d'un lectorat avide d'exotisme sous la forme d'adaptations théâtrales, de chansons ou encore de récits romancés dans les magazines. En 1861 et 1862, *All The Year Round* publie « A Strange Story », une nouvelle écrite par Lytton. L'un des personnages fait partie de la secte des « Thugs » dont l'existence a été révélée récemment en Europe : « He was believed [...] to belong to that murderous sect of fanatics whose existence as a community has only recently been made known to Europe, and who strangle their unsuspecting victim in the firm belief that they thereby propitiate the favour of the goddess they serve³. »

¹ *Scenes and Characters from the Works of Charles Dickens*. England & Toronto Canada: The Musson Book Co. Limited, 2013, p. 967.

² Duffield, H. « John Jasper – Strangler ». New York: American Bookman, 1930, pp. 581-8, (unz.com).

³ Bulwer-Lytton, E. « A Strange Story », *All the Year Round*, 23 November 1861, p. 199.

Déjà en 1851, « Wedding Bells », et « The Key of the Street » paraissent dans *Household Words* et les deux nouvelles évoquent des meurtres également commis par des « Thugs ». Ce qui fascine les imaginations victoriennes, ce sont les « disparitions mystérieuses¹ » jamais résolues. Rien de ce qui paraissait dans *Household Words* ou *All the Year Round* n'échappait à la lecture de Dickens. Nous avons déjà montré que selon la formule d'Umberto Eco, Dickens s'appuie généralement sur du déjà connu « afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu² ».

Mais que se passe-t-il lorsque l'inattendu survient ? Edwin Drood et Rosa Bud décident d'un commun accord de mettre fin à leurs fiançailles. À ce moment du récit, Edwin est en possession de la bague de la mère décédée de Rosa que Mr Grewgious lui a confiée. Il décide de ne rien dire à Rosa et de rendre la bague à Grewgious lors de sa prochaine visite à Cloisterham. Une décision qui ne pouvait pas être anticipée ni par le lecteur ni par les autres personnages et qui peut entraîner une chaîne de conséquences « imprévisibles » : « Among the mighty store of wonderful chains that are for ever forging, day and night, in the vast iron-works of time and circumstance, there was one chain forged in the moment of that small conclusion, riveted to the foundations of heaven and earth, and gifted with invincible force to hold and drag. » (*MED*, p. 361) Selon Lawrence Frank, le dernier roman de Dickens s'attache à démontrer l'imprévisibilité du futur car celui-ci repose sur la lecture de vestiges lacunaires et donc non fiables : « Hinting always at the unreliability of fragmentary evidence found in literal and figurative documents³ ». La fiction de Dickens interpelle les limites du savoir historique dont on oublie qu'il peut être soumis à l'imprévisibilité. Elle introduit le passé, comme la fiction policière, en tant que pays étranger dont on ne connaît pas la langue. Mais à la différence de l'historien, l'auteur de fiction policière peut faire appel à son imagination pour combler les manques du passé et anticiper sur l'avenir fictionnel.

¹ Duffield, H. « John Jasper – Strangler ». New York: American Bookman, 1930, p. 583.

² Eco, U. *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset, 1993, p. 21.

³ Frank, L. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. New York: Chippenham and Eastbourne, 2009, p. 128.

Le dernier roman de Dickens est emblématique de l'apogée de son écriture et de sa réflexion. *The Mystery of Edwin Drood* apparaît comme l'écriture de la reconstitution d'un crime, palimpseste fictionnel reflétant le palimpseste paléontologique de l'histoire de l'évolution de l'Homme et de l'univers. Il soulève la difficulté et la fiabilité de restes détritiques et semble mettre le lecteur en garde contre la permanence de l'imprévisibilité, l'irrationnel gothique, à l'intérieur même de la rationalité ; il fait des détectives les antiquaires d'un nouveau genre Policier.

Conclusion

À l'issue de cette étude, il apparaît qu'analyser la transition du genre Gothique vers le Policier dans la fiction de Charles Dickens, c'est analyser la rémanence et la mutation des figures de l'irrationnel dans un monde qui se veut de plus en plus rationnel. Pendant tout le dix-neuvième siècle, la survivance des symboles gothiques se dresse contre une société en pleines transformations industrielle et sociétale. Cela fait de Dickens à la fois le témoin d'une époque qui traverse des métamorphoses sociétales inouïes, et un auteur à la croisée de deux genres littéraires – le Gothique et le Policier. L'auteur nous apparaît comme un précurseur de la fiction policière. L'homme, par l'intermédiaire de ses narrateurs, semble alerter le lectorat victorien, pris dans le vertige de la modernité, de la permanence de l'imprévisibilité contre laquelle le rationnel ne peut lutter.

L'œuvre de Dickens débute en 1836 avec *The Pickwick Papers* et se termine en 1870 par un roman inachevé, *The Mystery of Edwin Drood*. Le jeune Charles naît sous le règne de la monarchie géorgienne dans une Angleterre à l'aspect moyenâgeux. Il a vingt-cinq ans lorsque Victoria accède au trône et débute un règne

qui marque profondément l'histoire du pays. L'époque victorienne est celle des grandes avancées en géologie, en archéologie et en paléontologie. C'est aussi celle de Charles Darwin qui publie en 1859 *On The Origins of Species* où il explique comment les espèces apparaissent et évoluent. La question des origines de l'Homme et son implication immédiate, l'hypothèse de la dégénérescence, engendrent la crainte d'un retour à l'animal, d'une rétrogression qui inverserait le cours du progrès dont la Grande-Bretagne se sent la dépositaire privilégiée.

Dans la fiction de Dickens, des personnages comme Sikes, dans *Great Expectations*, ou encore Quilp, dans *The Old Curiosity Shop*, incarnent cette régression atavique. D'autres personnages encore à des degrés divers sont également porteurs de la menace d'une régression – Magwitch, dans *Great Expectations*, les hommes de lois, Tulkinghorn et Voves dans *Bleak House*. Ces nouvelles théories sur l'évolution de l'Homme redonnent une certaine vivacité aux motifs gothiques qui deviennent des réceptacles dans lesquels le monde contemporain dépose et fait travailler ses dilemmes et ses inquiétudes. Dans l'œuvre de Dickens, les sujets d'inquiétude des Victoriens comme la criminalité, et l'extrême pauvreté qui lui est étroitement liée, un système judiciaire obsolète et une police inadaptée sont dotés des attributs du Gothique.

Le lecteur du dix-neuvième siècle est familier du genre et reconnaît aisément les motifs gothiques dans la fiction de Dickens. Cependant, loin de constituer une sorte d'intertextualité classique et rassurante, loin d'être mobilisés de manière statique, ces motifs sont délocalisés hors du passé révolu auquel ils appartiennent, et investissent l'environnement contemporain, la ville de Londres, les maisons de banlieue. Ainsi Walworth dans *Great Expectations*, la maison du Docteur Manette dans *A Tale of Two Cities* par exemple, essaient de perpétuer l'image utopique d'un passé national, dont l'emblème est le château, ou de la banlieue en tant que havre séparé du chaos urbain, à l'intérieur même de la ville. Mais ces reproductions illusoire sont très vite absorbées par une ville qui ne cesse de croître. Cela engendre la formation d'un monde de l'entre-deux où l'irrationalité Gothique et l'évolution rationnelle de la société se confrontent, où le temps et l'espace se juxtaposent. Le passé que la fiction gothique représentait jusque-là comme un topos

rassurant car il était circonscrit en un lieu clos inaccessible où il était possible de laisser libre cours à l'imaginaire, devient inquiétant car il se mêle au présent, il l'empêche et le retient, il le hante. Il peut resurgir à tous moments, en tous lieux et sous n'importe quelle forme : la criminalité, fléau de l'épreuve victorienne, incarne cette menace de la régression, et confronte les Victoriens à une version dégradée, inassimilable, inacceptable, de cette identité nouvelle.

Les criminels évoluent dans un monde à part, isolé du reste de la société et régi par les règles du crime, les « Rookeries ». La fiction gothique dickensienne s'empare de ces lieux de dégénérescence atavique et fait apparaître les « Rookeries » comme des anomalies spatiales et temporelles au beau milieu de la modernité – dont le repaire de Fagin à Field Lane est l'exemple. Mais avec la Révolution Industrielle et toutes les découvertes épistémologiques qui l'accompagnent, les criminels quittent les lieux clos des « Rookeries ». Ils s'invitent dans l'intimité des foyers victoriens et ne correspondent plus au « criminel type » de Lombroso, aisément identifiable par ses traits ataviques. « Hunted Down », inspirée d'un cas réel de meurtre par empoisonnement, illustre ce nouveau type de crime, et aussi de criminels qui ressemblent à des hommes et des femmes très ordinaires. Dans *Bleak House*, Mr George, l'ancien soldat, mais aussi Lady Dedlock sont soupçonnés du meurtre de Tulkinghorn. Les criminels ne débusquent plus parmi les exclus de la société. La coupable, la domestique Mlle Hortense, est inspirée des nombreux cas réels d'empoisonnement dont les auteurs étaient des domestiques. Cette délocalisation du crime provoque une véritable onde de choc comparable à un trauma, auquel s'ajoute celui provoqué par les nouvelles découvertes scientifiques qui marquent toutes les disciplines et qui déclenchent un séisme intellectuel et émotionnel, une perte générale de sens et de cohérence – corollaires inséparables du progrès. Beaucoup de ce que l'Homme a toujours pris pour vérité incontestable s'effondre et cela a pour effet de faire vaciller les plus anciennes certitudes. La crainte de l'inconnu agit comme une secousse électrique qui laisse son empreinte sur la mémoire et rend l'esprit aussi vulnérable que le corps.

Dans la fiction de Dickens, l'expérience douloureuse devient synonyme de trauma. Le personnage traumatisé délocalise inconsciemment le souvenir de son

passé coupable ou éprouvant dans un ailleurs cérébral qui devient inaccessible pour un temps mais n'est pas supprimé. L'oubli comme remède aux tourments de la mémoire se révèle inefficace. Privé de ses souvenirs, le personnage de « The Haunted Man » devient amoral et abject. L'ambivalence du rôle de la mémoire montre que celle-ci peut être à l'origine de troubles lorsqu'elle est traumatisée mais peut aussi guérir le trauma lorsqu'elle devient un lieu d'investigation. Tel l'enquêteur d'une intrigue policière à la recherche d'indices remontant au crime, le personnage traumatisé doit investiguer les méandres de sa mémoire afin de déloger l'origine du mal.

Anticipant sur les avancées de la psychiatrie et de la psychanalyse qui auront lieu quelques décennies plus tard, Dickens est persuadé que la pratique de l'hypnose permet de faire resurgir la mémoire oubliée, alors incapable de reconnaître le passé en tant que passé. Un sujet souffrant d'une blessure psychique se trouve dans le même état de conscience altérée que s'il était sous hypnose. Il est alors nécessaire de revenir à l'origine du mal pour empêcher indéfiniment le passé de venir s'immiscer dans le présent. La recherche de l'origine du choc, et plus largement du mal, s'apparente à une enquête policière dont le point de départ appartient à un moment du passé logé dans la mémoire. À une période où les fossiles géologiques permettent de mieux comprendre le présent et l'homme, les fossiles de la mémoire – restes traumatisés de quelque souvenir douloureux – s'assemblent pour donner du sens. Cet état de purification transitoire permet à des personnages comme Pip ou encore au narrateur de « An Experience » d'avoir accès à des réalités autrement inaccessibles. Un problème se pose alors quand le passé n'est pas consigné dans la mémoire des personnages.

Le choc de l'impossibilité de remonter jusqu'à ce passé soulève la question de la transmission. Dans la fiction de Dickens, la transmission devient une récompense et non un dû. Le legs est d'ailleurs souvent l'élément déclencheur de l'intrigue. Les actes testamentaires ont lieu bien avant le début du roman, dans un ailleurs fictionnel temporel et spatial. Les narrateurs de Dickens s'intéressent surtout aux problèmes que le legs va engendrer dans la vie de ces fils héritiers et examinent comment ils vont l'affronter. Certains personnages naissent entachés de quelque

lourd secret dont la transmission représente une entrave pénible et douloureuse. De manière métaphorique, cette culpabilité héritée est celle de toute une société à la recherche de sa propre filiation. Le passé sclérose leur progression tandis que le présent sème le doute. Le légataire doit accepter son ascendance pour recouvrer son identité et sortir de la culpabilité. Cet antagonisme entre le besoin d'appartenance à un passé commun – qu'il soit national ou familial – et le désir de s'en libérer pour mieux le retrouver, est emblématique du conflit qui agite cette période de transition entre deux ères totalement différentes de l'histoire des hommes. Mais ni les familles enfin réunies, ni la dissipation des voiles obscurs sur les origines des personnages ne parviennent à chasser l'air vicié et suffocant de Londres.

Les frontières mouvantes de la banlieue, de Londres, et des « Rookeries » sont également celles qui tentent de distinguer les deux tribunaux du système judiciaire anglais, « The Common Law » et « The Court of Chancery » qui se disputent les limites de l'application de la loi depuis des siècles. L'Angleterre victorienne cherche à donner à la loi une légitimité scientifique en démontrant que ce qui en apparence est arbitraire ou irrationnel répond en réalité à une logique scientifique unificatrice. Dickens est témoin de cette transformation même si elle n'aboutit que trois ans après sa disparition.

Par l'intermédiaire de ses narrateurs, il utilise ses expériences personnelle et professionnelle en matière de droit. Dans sa fiction, la fusion entre le système légal moyenâgeux reposant sur la tradition orale et le système basé sur la trace écrite prend la forme d'une autre rencontre – celle du Gothique et du Policier. Les narrateurs de Dickens reprochent à l'ancien système judiciaire son enfermement dans le culte omniprésent du précédent, ce qui prive la loi de toute liberté décisionnaire en matière de justice et la maintient dans un obscurantisme gothique. Que les révolutions soient industrielle ou judiciaire, on assiste à un affrontement de forces antagonistes qui résultent en une passation des pouvoirs entre les hommes de loi, emblèmes d'un monde disparu dont ils portent les stigmates gothiques, et les inspecteurs de police, incarnations à la fois du renouveau sociétal victorien et de l'émergence de la nouvelle police d'investigation de Scotland Yard.

Ce nouveau personnage du détective, qui apparaît pour la première dans la fiction de Dickens, incarne l'image de ce nouveau pouvoir légal et s'oppose à un système statique et sclérosé dont l'homme de loi est le représentant désuet. Cette nouvelle incarnation de la loi s'oppose à une justice qui s'opère dans le huis clos de l'accumulation des précédents. Grâce à la fiction, le détective se défait du voile de mystère, et de la mauvaise réputation qui le caractérisent dans la vraie vie, réputation héritée de l'exemple de la police française de Fouché. Dickens voue une véritable admiration à cette profession et contribue à transformer son image d'abord au travers de ses textes journalistiques puis de ses romans. Il fait de son détective un personnage qui appartient à la fois à la réalité – Dickens s'inspire de détectives réels qu'il a pu personnellement observer et qu'il a pris plaisir à côtoyer – et à la fiction en le dotant d'attributs hors du commun – un don d'observation hors du commun notamment, qui permet au détective le retour aux origines du mal en rétablissant une chaîne causale. Dickens pose les bases de ce qui deviendra la norme de la fiction policière, comme par exemple le duo de détectives, l'art du camouflage et un raisonnement abductif lié à l'observation.

Le nouveau personnage de détective de Dickens est comparable au paléontologue. L'un et l'autre induisent des hypothèses à partir de fragments du passé pour reconstituer l'histoire du crime dans un cas, et l'histoire de l'évolution de l'Homme et de l'univers dans l'autre. Peirce nomme « abduction » le processus mental par lequel l'enquêteur doit passer pour mener à bien son enquête. Ce processus a pour conséquence de créer ce qu'Umberto Eco appelle des « connotations » que le lecteur pourra reconnaître de fiction en fiction et grâce auxquelles il pourra identifier le genre et éprouver le plaisir de la répétition de schèmes identiques. L'enquêteur utilise son imagination, son intuition et sa créativité. En fin de cas, il devient narrateur de l'histoire du crime mais aussi de l'histoire de sa propre détection, et se voit doté d'un pouvoir de réécriture : il met en ordre, il reconstitue un récit dont la première qualité est d'être possible, et si possible probable, de faire coïncider les faits épars d'une manière convaincante.

Le dernier roman de Dickens est emblématique de l'apogée de l'écriture de Dickens et de sa réflexion, même s'il peut sembler paradoxal de situer cette apogée

dans un roman dont l'inachèvement ne fût pas la volonté de l'auteur. *The Mystery of Edwin Drood* apparaît comme la reconstitution d'un crime, palimpseste fictionnel reflétant le palimpseste paléontologique de l'histoire de l'évolution de l'Homme et de l'univers. Il soulève la difficulté qu'il y a à analyser de manière fiable des restes détritiques et semble souligner pour le lecteur la permanence de l'imprévisibilité, la persistance de l'irrationnel emmuré dans le rationnel. Pour la première fois dans l'œuvre de Dickens, sa narration commence par l'énigme à résoudre – la disparition d'Edwin Drood. Même s'il est question d'un legs dont les deux légataires, Rosa et Edwin, se défont assez rapidement, c'est la résolution de l'énigme qui constitue le ressort de l'intrigue – et l'inachèvement involontaire du roman renforce ce sentiment d'un reste toujours à résoudre, d'un texte qui ne coïncide jamais tout à fait complètement avec lui-même.

Au terme de cette étude, il nous semble que le passage du Gothique vers le Policier dans l'œuvre de Dickens n'est pas dépourvu d'une certaine ambivalence : le Gothique imprègne le Policier, et Dickens demeure un auteur qui entrechoque ces deux genres. L'approche que nous avons choisie pour analyser l'œuvre de Dickens, une approche par le genre, a permis de détailler la présence et les modalités de ces deux genres dans son œuvre ; elle a permis également de suivre l'évolution de sa fiction vers le Policier. Elle a permis surtout d'illustrer le fait que Dickens ne se laisse pas facilement réduire, pas facilement enfermer dans les cases du genre et qu'il y a dans ses romans une tension générique perpétuelle, un jeu avec les codes établis, dont il utilise par ailleurs pleinement l'efficacité. Le Gothique dickensien ne coïncide pas complètement avec ce que les Victoriens du début du dix-neuvième siècle avaient coutume de lire en matière de Gothique. L'appartenance à des régimes différents confère au texte de Dickens un côté insaisissable et complexe et difficilement qualifiable, une forme d'impureté générique qui est extrêmement féconde et stimule à la fois le plaisir de la reconnaissance et l'angoisse liée à la perte de repères certains. L'ambivalence de son texte reflète celle d'une époque confrontée à deux explications possibles de la création de l'univers et de l'évolution de l'Homme. La rémanence du Gothique révèle l'inquiétude des Victoriens face à

tant de changements bouleversants tandis que le Policier proclame pouvoir y apporter des explications rationnelles. L'œuvre de Dickens a ainsi joué un rôle très influent dans la transition vers la littérature policière – mais elle témoigne aussi de sa nature fondamentalement singulière.

Bibliographie¹

¹ Pour certaines œuvres, les références sont des versions numériques et non papier. Je prie les membres du jury de bien vouloir excuser cette maladresse – je n’ai compris que trop tard l’importance des éditions papier, et le travail était trop avancé pour rechercher toutes les références dans les ouvrages eux-mêmes.

Sources Primaires

DICKENS, Charles (1812-1870)

Romans

The Pickwick Papers. London: Penguin Classics, 2003 (1836-37), 800 p.

Oliver Twist. The Project Gutenberg EBook, 2008 (1837), 1134 p.

The Life and Adventure of Nicholas Nickleby. The Project Gutenberg EBook, 2014, (1838-9), 2128 p.

The Old Curiosity Shop. London: Penguin Classics, 1972, (1841), 719 p.

Martin Chuzzlewit. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1994 (1843-44), 764 p.

Dombey and Son. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1995 (1848), 817 p.

David Copperfield. The Project Gutenberg EBook, 2015 (1850), 766 p.

Bleak House. New York: Bantam Classic, November 2006 (1852-3), 936 p.

Hard Times. New York: Dover Thrift Editions, 2001 (1854), 786 p.

Little Dorrit. London: Penguin Popular Classics, 1994 (1857), 826 p.

A Tale of Two Cities. New York: Dover Publications, 1999 (1858), 293 p.

Great Expectations. London: Penguin Popular Classics, 1994 (1860-1861), 443 p.

Our Mutual Friend. London: Penguin Books, 1998 (1864-5), 899 p.

The Mystery of Edwin Drood. The Project Gutenberg EBook, 2010 (first published in 1870), 564 p.

Nouvelles

« Doctors' Commons ». *Sketches by Boz*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1999 (1836), 5 p.

« A Visit to Newgate ». *Sketches by Boz*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1999 (1836), 15 p.

« Criminal Courts ». *Sketches by Boz*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1999 (1836), 4 p.

- « A Christmas Carol ». *Christmas Books*, London: Wordsworth Classics, Wordsworth Edition Ltd., 1995 (1843), 80 p.
- « The Chimes ». *Christmas Books*, London: Wordsworth Classics, Wordsworth Edition Ltd., 1995 (1844), 74 p.
- « The Cricket on the Hearth ». *Christmas Books*, London: Wordsworth Classics, Wordsworth Edition Ltd., 1995 (1845), 74 p.
- « The Battle of Life ». *Christmas Books*, London: Wordsworth Classics, Wordsworth Edition Ltd., 1995 (1846), 72 p.
- « The Haunted Man ». *Christmas Books*, London: Wordsworth Classics, Wordsworth Edition Ltd., 1995 (1848), 82 p.
- « A Detective Police Party ». London: *Household Words*, 27 July and 10 August 1850.
- « Three 'Detective' Anecdotes ». London: *Household Words*, 14 sept.1850.
- « On Duty with Inspector Field ». London: *Household Words*, 14 June 1851.
- « A House to Let ». London: Tark Classic Fiction, 2008 (1858), 111 p.
- « The Haunted House ». London: Pocket Classics, 1990 (1859), 28 p.
- « Hunted Down ». *The Detective Stories of Charles Dickens*, London: A Public Domain Book, 2012, (1859), 50 p.
- « Captain Murderer ». London: *All the Year Round*, 14 April and October 6 1860.
- « The Detective Police ». Cardiff: Rise of Douai, 2014, (1861), 34 p.
- « The Trial for murder ». London: Pocket Classics, 1990 (1865), 78 p.
- « The Signalman ». London: Pocket Classics, 1990 (1866), 13 p.
- « On an Amateur Beat ». London: *All the Year Round*, 27 February 1869.

Autres auteurs de fiction cités

- AINSWORTH, William Harrison. *Jack Sheppard, A Romance*. The Project Gutenberg EBook, 2005 (1839-1840), 933 p.
- BULWER-LYTTON, Edward. *Paul Clifford*. The Project Gutenberg EBook, 2012 (1830), 1145 p.

COLLINS, Wilkie.

The Moonstone. The Project Gutenberg EBook, 2015 (1868), 1233 p.

The Woman in White. The Project Gutenberg EBook, 2014 (1860), 1513 p.

DOYLE, Conan. *The Hound of the Baskervilles*. The Project Gutenberg EBook, 2012 (1902), 382 p.

FIELDING, Henry. *The Tragedy of Tragedies*. Peterborough (Canada): Broadview Press, 2013 (1730), 1728 p.

LEWIS, Mathew Gregory. *The Monk: a Romance*, The Project Gutenberg EBook, 2015, (1796), 1349 p.

MATURIN, Charles Robert. *Melmoth, the Wanderer*. The Project Gutenberg EBook, 2007 (1820), 538 p.

PELHAM, Camden. *The Chronicles of Crime or the New Newgate calendar, being a series of memoirs and anecdotes of notorious characters who have outraged the laws of Great Britain from the earliest period to 1841*. V. 1/2, London: University of Pittsburgh Library System, 1887, 686 p.

POE, Edgar Allan. *Dupin, Detective*. London: Gideonfell Books Ltd., 2010.

« The Murders in the Rue Morgue » (1841)

« The Mystery of Marie Rogêt » (1842)

« Purloined Letter » (1844)

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. The Project Gutenberg EBook, 2013 (1794), 1829 p.

REYNOLDS, George W. M. *The Mysteries of London*. The Project Gutenberg EBook, 2016 (1844), 2894 p.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. The Project Gutenberg EBook, 2012 (1850), 696 p.

Sources Secondaires

Critique sur Dickens

ALAIN. *En lisant Dickens*. Paris : Gallimard, 1945, 189 p.

BAXENDALE, Kenneth William. *An Illustrated Map of Charles Dickens London, 1812-1870*. London: Alteridem, 1986, 51 p.

CAREY, John. *The Violent Effigy, a Study of Dickens' Imagination*. London: Faber and Faber, 1973, 183 p.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*. The Project Gutenberg EBook, 2007 (1911), 443 p.

COCKSHUT, A. O. J. *The Imagination of Charles Dickens*. London: Collins, St James's Place, 1961, 186 p.

CRUIKSHANK, Robert James. *Charles Dickens and Early Victorian England*. London: Sir Isaac Pitman and sons, LTD, 1949, 308 p.

DICKENS HAWSKLEY, Lucinda. *Charles Dickens, Dickens' Bicentenary 1812-2012*. London: Andre Deutsch Book, 2011, 123 p.

JAËCK, Nathalie. *Charles Dickens, L'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance*. Paris : Editions Ophrys, 2008, 150 p.

FORSTER, John. *The Life of Charles Dickens*. Vol. 4, Leipzig, Paris : Bernhard Tauchnitz, 1873, 279 p.

FRANK, Lawrence. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence, The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle*. London: Chippenham and Eastbourne, 2009, 249 p.

GORDON, Jan B. *Dickens and the Transformation of Nineteenth-Century Narratives of 'Legitimacy'*. Dickens Studies Annual, Essays on Victorian Fiction, Vol. 31, New York: AMS Press, 2002, 424 p.

MANNING M. & GRANDSTRÖM B. *Charles Dickens, Scenes from an extraordinary Life*. London: Frances Lincoln Children's Books, 2012, 48 p.

PATERSON, Michael. *Voices from Dickens' London*. Cincinnati: David & Charles Limited, 2006, 320 p.

PERLETTI, Greta. « Dickens, Victorian Mental Sciences and Mnemonic Errancy ». *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* ». www.19.bbk.ac.uk, 2010.

PHILLIPS, Walter C. *Dickens, Reade and Collins, Sensation Novelists: a Study in the Conditions and Theories of Novel Writing in Victorian England*. New York: Columbia University Press, 1918, 229 p.

SADRIN, Anny. *Parentage and Inheritance in the Novels of Charles Dickens*. Melbourne: Cambridge University Press, 1994, 168 p.

SICHER, Efraim. *Rereading the City Rereading Dickens. Representation, the Novel, and Urban Realism*. New York: AMS Press, 2003, 427 p.

TOMALIN, Claire. *Charles Dickens, a Life*. London: Penguin Books, 2011, 528 p.

TURNER, Tracey. *Charles Dickens and his Pen Pals*. Croydon: Scholastic, 2012, 192 p.

VANFASSE, Nathalie, COSTE, Marie Amélie, HUGUET, Christine. BOUVARD, Luc. *Cahiers victoriens et édouardiens, Dickens in the New Millenium*. Montpellier : Presse Universitaire de la Méditerranée, Hors-série Février 2012, 307 p.

Critique Générale

ANTONIN, Pascale. SCHMITT Arnaud. BARRETT Susan. VEYRET Paul. *La figure du passeur, transmission et mobilité culturelles dans les mondes anglophones*. Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, 320 p.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 2004, 374 p.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 2010, 369 p.

BINYON, T. J. *'Murder Will Out', The Detective in Fiction from Poe to the Present*. London: Faber and Faber Ltd, 1989, 166 p.

BODENHEIMER, Rosemarie. *London in the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 297 p.

BORD, Janet. *Mazes and Labyrinths of the World*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1976, 181 p.

BORDESSOULE-GILLÉRON, Nadine. *De proies et d'ombres*. New York: Studies in the Humanities, 2000, 145 p.

BOWEN, Francis. *A Theory of Creation: A Review of 'Vestiges of Natural History of Creation'*. A Public Domain Book, 1845.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful*. London: Penguin Classics, 1998 (1757), 528 p.

DARWIN, Charles. *On the Origin of Species*. The Project Gutenberg EBook, 2013 (1859), 932 p.

DE LA PLACE, Pierre-Simon. *Exposition du système du monde*. Une œuvre du domaine public, 1799.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, 640 p.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive, une impression freudienne*. Paris : Galilée, 1995, 168 p.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris : Galilée, 1993, 296 p.

DE QUINCEY, Thomas. *On Murder, Considered as One of the Fine Arts*. London: Oneworld Classics Ltd, 1827, 119 p.

DICKENS, Charles. *A Child's History of England*. A Public Domain Book, 1851-1853.

DUROT-BOUCÉ, Élizabeth. *Le lierre et la chauve-souris, Réveils gothiques, Émergence du roman noir anglais, 1764-1824*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, Juin 2004, 286 p.

DUROT-BOUCÉ, Élizabeth. *Introduction à la Fiction Gothique : identité et altérité*. France : Publibook, 2013, 138 p.

DOUGLAS, John. *Mindhunter*. A Public Domain Book, 1995.

ECO, Umberto. *De superman au surhomme*. Milan: Grupo Editoriale Fabbri & Bompiani Sonzoguo, 1978, 217 p.

ELLIOT, Kamilla. *Portraiture and British Gothic Fiction, The Rise of Picture Identification, 1764-1835*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1957, 352 p.

EMSLEY, Clive, SHPAYER-MAKOV, Haïa. *Police Detectives in History, 1750-1950*. Keynes (UK): The Open-University, Haifa (Israel): University of Haifa, 2006, 266 p.

FLANDERS, Judith. *The Invention of Murder, How the Victorians reveled in Death and Detection and Created Modern Crime*. London: Harper Press, 2011, 556 p.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Collection Tel, Gallimard, 1975, 360 p.

FOUCAULT, Michel. *Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969, 275 p.

GOMEL, Elana. *Narrative Space and Time, Representing Impossible, Topologies in literature*. London & New York: Routledge, 2014, 234 p.

HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 354 p.

HUTTON, James. *The Theory of the Earth*. forgottenbooks.org, 1788, 728 p.

JAËCK, Nathalie. *Les Aventures de Sherlock Holmes: une affaire d'identité*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, 174 p.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Collection Points Essais, Paris : Seuil, 1983, 247 p.

LACAN, Jacques. *Autres écrits*. Le champ freudien, Paris : Les Éditions du Seuil, 1966, 576 p.

LE BRUN, Annie. *Les châteaux de la subversion*. Paris : J.J. Pauvert aux Editions Garnier Frères, 1982, 302 p.

LEROY, Lad Panek. *Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective...* Jefferson (North Carolina): Mcfarland, 2011, 277 p.

LEVY, Maurice. *Le roman « gothique » anglais 1764-1824*. Bibliothèque de « l'Évolution de l'Humanité », Paris : Albin Michel, 1995, 774 p.

MATUS, Jill L. *Shock, Memory and the Unconscious in Victorian Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 247 p.

MIGHALL, Robert. *A Geography of Victorian Gothic Fiction, Mapping History's Nightmares*. Oxford: Oxford University Press, 1999, 340 p.

MORTON, James. *The First Detective: The Life and Revolutionary Times of Vidocq: Criminal, Spy and Private Eye*. New York: The Overlook Press, 2011, 288 p.

MUSSELL, Kay. *Women's Gothic and Romantic Fiction*. London: Greenwood Press, 1981, 157 p.

PERKINS, Jane. M. BLYLER, Nancy. *Narrative and Professional Communication*. New York: Elsevier Science, 2000, 230 p.

Pyne, William Henry, Combe, W. Ackermann, Rodolphe, Rowlandxon, Thomas, Pugin, Augustus. *Microcosm of London; or London in Miniature*. London: London Methuen, 1904, 231 p.

PONTALIS, Jean Bertrand. *Ce temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, NRF, 1997, 210 p.

PUNTER, David. *The Literature of Terror, The Gothic Tradition, Volume 1*. New York: Longman Publishing, 1996, 237p.

RAPPAPORT, Helen. *Queen Victoria, a Biographical Companion*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2003, 465 p.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, 448 p.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1983, 416 p.

ROSSET, Clément. *Le principe de cruauté*. Collection "Critique", Paris : les Éditions de Minuit, 2004, 93 p.

ROSSET, Clément. *Le réel et son double*. Folio essais, Paris : Gallimard, 2014, 129 p.

SMILES, Samuel. *Self Help*. Project Gutenberg, 2014 (1865).

STEINER, George. *In Bluebeard's Castle, Some Notes Towards the Redefinition of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1971, 141 p.

TOBIAS J.J. *Urban Crime in Victorian England*. New York: Schocken Books, 1967, 288 p.

THOMPSON, Francis Michael Longstreth. *The Rise of Suburbia*. New York: Leicester University Press, 1982, 274 p.

THOMS, Peter. *Detective and its Designs, Narrative and Power in 19th Century Fiction*. Athens (USA): Ohio University Press, 1998, 176 p.

VANFASSE, Nathalie. *CHARLES DICKENS entre normes et déviances*. Aix-Marseille : Publications de l'Université de Provence, 2007, 252 p.

WHEELAN, Lara Baker. *Class, Culture and Suburban Anxieties in the Victorian Era*. New York: Routledge, 2010, 190 p.

WILSON, Andrew Norman *The Victorians*. London: Arrow Books, 2003, 738 p.

WILT, Judith. *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot and Lawrence*. books.google.fr 1980.

WORTHINGTON, Heather. *The Rise of the Detective in Early Nineteenth-Century Popular Fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2005, 216 p

Articles

Articles sur Dickens

BROOK, G. L. « The Language of Dickens ». A lecture delivered in the Library series of public lectures. Manchester: The John Rylands Library, 1970.

CASERIO, Robert L. « The Name of the Horse: *Hard Times*, Semiotics, and the Supernatural ». *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 20, No. 1, Durham (USA): Duke University Press, Autumn, 1986, pp. 5-23.

CHASSAGNOL, Anne. « Abus et injustice de la « Court of Chancery » dans Bleak House de Charles Dickens ». Paris : Université Paris 8, janvier 2010.

COLLINS, Philip. « Dickens and Crime ». Review by K. J. Fielding, *The Review of English Studies*. New Series, Vol. 14, No. 55, Oxford: Oxford University Press, Aug., 1963, pp. 308-309.

CRAWFORD, Iain. « Pip and the Monster: The Joys of Bondage ». *Studies in English Literature, 1500-1900*. Vol. 28, No. 4, *Nineteenth Century*, Houston (USA): Rice University, Autumn 1988, pp. 625-648.

DOLIN, Kieran. « Law, Literature and Symbolic Revolution: Bleak House ». Sydney (Australia): *Australasian Journal of Victorian Studies*, Vol. 12 No 1, 2007.

DUFFIELD, H. « John Jasper – Strangler ». New York: American Bookman, 1930, pp. 581-8.

FALCONER, J. A. « The Sources of a Tale of Two Cities ». *Modern Language Notes*. Vol. 36, No. 1, Baltimore (USA): The Johns Hopkins University Press, Jan., 1921, pp. 1-10

FRANK, Lawrence. « Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence: The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle ». Review by Simon A. Cole *Isis*, Vol. 95, No. 3, Chicago: The University of Chicago Press on behalf of The History of Science Society, September 2004, pp. 510-511.

FRASER, Russell. « A Charles Dickens Original, Nineteenth-Century Fiction ». Vol. 9, No. 4, Berkeley (USA): University of California Press, March 1955, pp. 301-307.

GEST, John Marshall. « The Law and Lawyers of Charles Dickens ». *The American Law Register*. (1898-1907), Vol. 53, No. 7, Volume 44, New Series, Philadelphia (USA): The University of Pennsylvania Law Review, Jul., 1905, pp. 401-426.

GOULD, William Buelow. « Dickens and the Law ». Auckland (New Zealand): Auckland University Law Review 78, 1970.

HERBERT, Christopher. « The Occult in Bleak House ». *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 17, No. 2, Durham (USA): Duke University Press, Winter 1984, pp. 101-115.

KIRKPATRICK, Larry. « The Gothic Flame of Charles Dickens ». *Victorian Letters*. Bowling Green (USA) Western Kentucky University, Spring 1967, pp. 20-24.

LEWIS, Sinclair. « Detective Stories and Mr. Dickens ». *The Yale University Library Gazette*. New Haven (USA): Yale University, Vol. 45, No. 3, January 1971, pp. 88-92.

MEISEL, Martin. « Miss Havisham Brought to Book ». *PMLA*. Vol. 81, No. 3, New York: Modern Language Association, June 1966, pp. 278-285.

MELDRUM, Ronald. « Charles Dickens as Artist and Reformer ». *A Quarterly Journal Concerned with British Studies*. Vol. 3, No. 2, New York: The North American Conference on British Studies, Summer 1971, pp. 92-98.

NORTHCUTT, Malone, C. « The fixed eye and the rolling eye: surveillance and discipline in 'Hard Times' ». *Studies in the Novel*. Baltimore: John Hopkins University Press, Vol. 21, Spring 1989.

STENNING EDGECOMBE, Rodney. « Anti-Clerical Gothic: The Tale of the Sisters in Nicholas Nickleby ». Reviewed work, *The Modern Language Review*. Vol. 94, No. 1, Cambridge (UK): Modern Humanities Research Association, January 1999, pp. 1-10.

SHANON, Edgar F. « The Dramatic Element in Dickens ». *The Sewanee Review*. Vol. 21, No. 3, Baltimore (USA): The Johns Hopkins University Press, July 1913, pp. 227-286.

SQUIRES, Paul Chatham. « Charles Dickens as Criminologist ». *Journal of Criminal law and Criminology (1931-1951)*. Vol. 29, No. 2, Chicago: Northwestern University School of Law, Jul. –Aug. 1938, pp. 170-201.

THOMS, Peter. « 'The Narrow Track of Blood': Detection and Storytelling in Bleak House ». *Nineteenth-Century Literature*. Berkeley (USA): University of California Press, Vol. 50, No. 2, Sep., 1995, pp. 147-167.

WALTON, James. « Conrad, Dickens, and the Detective Novel, Nineteenth-Century Fiction ». Berkeley (USA): University of California Press, Vol. 23, No. 4, March 1969, pp. 446-462.

WING, George. « Edwin Drood and Desperate Remedies: Prototypes of Detective Fiction in 1870 ». *Studies in English Literature, 1500-1900*. Houston (USA): Rice University, Vol. 13, No. 4, Nineteenth Century, Autumn 1973, pp. 677-687.

Articles critique générale

BAYART, Denis. « Sur les aspects logiques de l'interprétation des signes chez Peirce et Eco ». Palaiseau (France) : AEGIS Le Libellio d', 2007, pp. 24-34. < hal-00263309 >

BRANTLINGER, Patrick. « What is 'Sensational' about the 'Sensation Novel'? ». *Nineteenth-Century Fiction*. Vol. 37, No. 1, Berkeley (USA): University of California Press, Jul. –Aug. 1938, pp. 1-28.

BRYSON, William H. « Equity and Equitable Remedies ». Richmond (USA): University of Richmond Scholarship Repository, 1987.

BURNS, Fiona R. « The Court of Chancery in the Nineteenth Century ». *Faculty of Law*. Sidney (Australia): University of Sidney, 2001.

DAVENPORT, Charles B. « The New Views about Reversion ». Philadelphia (USA): the American Philosophical Society, Vol. 49, No. 196, Aug. – Sept. 1910, pp. 291-296.

DADOUN, Roger. « Un « sublime amour » de Sherlock Holmes et de Sigmund Freud ». In: Littérature, n°49, Paris : Le roman policier, 1983, pp. 69-76.

ELLWOOD, Charles A. « Lombroso's Theory of Crime ». *Journal of the American Institute of Criminal law and Criminology*. Vol. 2, No. 5, Chicago (USA): Northwestern University School of Law, Jan. 1912, pp. 716-723.

FOUCAULT, Michel. « Dits et écrits 1984, Des espaces autres ». (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), Paris : Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984.

GARRETT, Peter. « Gothic Reflections: Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction ». Review by Catherine Spooner, *The Modern Language Review*. Vol. 101, No. 2, Cambridge (UK): Modern Humanities Research Association, Apr. 2006, pp. 525-526.

GARRETT, Peter. « Gothic Reflections: Narrative Force in Nineteenth-Century Fiction ». Review by: K. LINEHAN, *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 59, No. 1, Berkeley (USA): University of California Press, June 2004, pp. 115-119.

GINZBURG, Carlo. « SIGNES, TRACES, PISTES Racines d'un paradigme de l'indice ». Paris : Gallimard | *Le Débat* 1980/6 - n° 6, pages 3 à 44, ISSN 0246-2346.

FIERHELLER, John W. « Approaches to the Study of Urban Crime: A Review Article ». Toronto : *Urban History Review / Revue d'histoire urbaine*. Vol. 8, n° 2, 1979, pp. 104-112.

HAGGERTY, E. George. « Gothic Fiction/Gothic Form ». Review by Chris Baldick, *The Review of English Studies*, New Series, Vol. 42, No. 166, Oxford (UK): Oxford University Press, May 1991, pp. 296-297.

KENNEDY, Veronica M. S. « Myth and the Gothic Dream: C. R. Maturin's Melmoth the Wanderer ». *Pacific Coast Philology*. Vol. 4, Denver (USA): Pacific Ancient and Modern Language Association, Apr. 1969, pp. 41-47.

KLINGENDER, Francis D. « Le sublime et le pittoresque ». Paris : Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 75, novembre 1988, pp. 2-13.

LACAN, Jacques. « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud ». Paris, La psychanalyse, 1957, n°3, Psychanalyse et sciences de l'homme, pp. 47-81.

MAGUIRE, Muireann. « Ghostwritten: Reading Spiritualism and Feminism in the Works of Rachilde and Vera Kryzhanovskaia-Rochester ». *The Modern Language Review*. Vol. 106, No. 2, Cambridge (UK): Modern Humanities Research Association, April 2011, pp. 313-332.

PALMIÉRI, Christine. « Jacques Rancière : « Le partage du sensible ». Montréal : Revue d'art contemporain ETC, 2002, pp. 34-40.

PURBRICK, Louise. « The Great Exhibition of 1851 ». *New Interdisciplinary Essay*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

REID, Anna. « Heart of Darkness and the Fear of Going Native ». *Ilha do Desterro*, No 62, Morelos (Mexique): Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2012, p. 055-073.

ROIRAND, Julien. « La Folie, Chapitre VI, La folie au XIXe siècle : du romantisme au symbolisme ». Rennes: Presse Universitaire de Rennes, 2016, pp. 101-113.

RUNCIMAN, John F. « Weather and the Artist ». *The Musical Quarterly*. Vol. 4, No. 4, Oxford (UK): Oxford University Press, Oct. 1918, pp. 572-578.

SAINT-AMAUD, J. « Les définitions aristotéliennes de la justice : leurs rapports à la notion d'égalité ». Montréal (Québec): Société de philosophie du Québec, 1986.

SAUNDERS, John. « Doctors' Commons ». *London*. Volume 5, London (UK): Charles Knight & Co. Ludgate Street, 1841, pp. 1-17.

SHEFFIELD, Alfred D. « The So-Called Criminal Type ». *American Journal of Sociolog.*, Vol. 18, No. 3, Chicago: The University of Chicago Press, Nov., 1912, pp. 381-390.

Index des auteurs cités

Ackermann, R., 259, 261
Ainsworth, W. H., 51
Baxendale, K. W., 82
BAYART, D., 319
Blyler, N., 333
Bodenheimer, R., 219
Bordesoule-Gilléron, N., 312, 313
Bouvard, L., 55
Bowen, F., 328, 329, 330
Brook, G. L., 265
Bryson, W. H., 268, 269, 270, 271,
272, 273
Bulwer- Lytton, E., 51, 342
Burke, E., 11
Burns, Fiona R., 267, 270, 272, 273
Carey, J., 37, 86, 87, 88, 229
Chassagnol, A., 274, 275
Cockshut, A. O. J., 86
Combe, W., 259, 261, 361
Coste, M. A., 55
Dadoun, R., 169, 170
Davenport, C. B., 36
De La Place, P. S., 327
Deleuze, G., 291
Derrida, J., 163, 209, 288
Dickens Hawskle, L., 71
Douglas, J., 318, 319
Duffield, H., 340, 341, 342
Durot-Boucé, E., 18, 23, 24, 32, 37,
41, 54, 55, 149, 189, 229, 260
Elliot, K., 26
Ellwood, C. A., 64, 77
Emsley, C., 299, 300, 303
Fielding, H., 201
Flanders, J., 88, 90, 95, 99, 102, 103,
107, 108, 109, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 121, 123,
125, 126, 128, 129, 130, 131, 132,
133, 134, 135, 136, 137, 138, 139,
211, 286, 294, 296, 297, 298, 299,
301, 315
Foucault, M., 219, 220, 226, 227, 228,
239, 240, 241, 242, 262, 288
Frank, L., 203, 304, 306, 327, 328,
329, 330, 331, 337, 338, 339, 342
Fraser, R., 45
Gest, J. M., 15, 16, 249, 251, 252,
255, 256, 258, 268
Ginzburg, C., 294, 324, 325, 326
Gomel, E., 331, 332
Gordon, Jan B., 276, 284, 285, 287,
289, 291, 292, 308
Gould, W. B., 251, 252, 253, 254, 255,
256, 258, 266
Granström, B., 71
Guattari, F., 291
Harris, T., 318
Hogle, J. E., 39, 43
Hornby, A. S., 262
Huguet, C., 55
Hutton, J., 13
Jaëck, N., 94, 322

Klingender, F. D., 228
Kristeva, J., 12
Kurtz, J. P., 289
Lacan, J., 174, 209, 213
Leroy, Lad P., 310, 312, 315
Levy, M., 18, 22, 34, 43, 47, 133, 150,
 184, 185, 186, 237, 282
Lewis, M. G., 32
Lyell, C., 143
Manning, M., 71
Matus, J. L., 146, 147, 148, 149, 156,
 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164,
 165, 169, 170, 173, 177, 178, 208
Mighall, R., 14, 24, 25, 26, 35, 40, 43,
 45, 46, 47, 64, 65, 143, 144, 219
Montesquieu, 40
Morton, J., 299
Mussel, K., 295
Northcutt, Malone C., 245, 246
Palmiéri, C., 314, 316
Paterson, M., 152
Pelham, C., 101
Perkins, J. M., 333
Perletti, G., 146, 157
Phillips, W. C., 51, 52, 56, 107, 134
Ponson, P. A., 317
Pontalis, J. B., 14, 144, 165
Pugin, A., 259, 261
Punter, D., 22, 30, 33, 43, 48, 49, 198
Purbrick, L., 243
Pyne, W. H., 259, 261
Pyne, W. H. Combe, W. Ackermann,
R. Rowlandxon, T. Pugin, A., 361
Rancières, J., 73
Rappaport, H., 136
Reid, G. A., 21, 42
Ricœur, P., 177
Roirand, J., 260
Rowlandxon, T., 259, 261
Sadrin, A., 183, 185, 189, 190, 192,
 193, 194, 195, 196
Saint-Amaud, J., 270
Saunders, J., 281
Shpayer-Makov, H., 299, 300, 303
Sicher, E., 152, 186, 187, 217, 230,
 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239
Steiner, G., 5, 142, 185, 207
Thompson, F.M.L., 220
Thoms, P., 197, 199, 203, 205, 206,
 214, 215, 216, 217, 284, 294, 309,
 315, 318, 320, 321, 322, 323
Tidd, W., 282
Tobias, J. J., 58, 59, 60, 62, 63, 67,
 68, 72, 76, 79, 80, 81, 99, 100, 101,
 102, 104, 105, 106, 107, 113, 135,
 301
Tulard, J., 297
Van Wyhe, J., 142
Vanfasse, N., 55
Waters, T., 301, 302
Wawrzycki, M., 207

*Wheelan, L. B., 220, 221, 222, 224,
226, 227*

Wills, W. H., 305

Wilson, A. N., 69, 87

Worthington, H., 300, 302, 303, 309

**Index des nouvelles
et romans cités de C.
Dickens**

Battle of Life, 264, 270

Bleak House

BH, 8, 20, 23, 24, 27, 28, 29, 35, 38, 41, 43, 44, 49, 50, 52, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 73, 84, 93, 94, 96, 97, 112, 116, 129, 130, 131, 139, 155, 185, 194, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 212, 214, 215, 216, 217, 220, 236, 241, 253, 258, 259, 262, 264, 266, 267, 269, 276, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 310, 311, 313, 314, 316, 317, 322, 323, 325, 327, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 347, 348, 355, 366, 368

Captain Murderer, 85

Chimes (The), 62, 190

Christmas Carol (A), 69, 73, 115, 177, 252

Cricket on the Hearth (The), 187

David Copperfield

DC, 76, 80, 95, 112, 113, 194, 195, 239, 240, 253, 254, 257, 258, 258, 259, 260, 261, 262, 284, 285, 355

Detective Police (The), 110

Detective Police Party (A)

DPP, 109, 110, 308, 309, 300, 302, 304, 310, 311, 312

Dombey and Son

DS, 8, 14, 31, 38, 42, 60, 61, 71, 84, 93, 112, 150, 151, 152, 153, 159, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 194, 195, 196, 223, 234, 235, 236, 246, 247, 355

Great Expectations

GE, 8, 20, 21, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 37, 38, 44, 45, 56, 66, 70, 74, 75, 76, 93, 97, 104, 105, 106, 112, 113, 114, 115, 116, 125, 126, 127, 131, 132, 184, 185, 187, 188, 189, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 214, 215, 227, 228, 252, 253, 254, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 265, 279, 280, 301, 302, 347, 348, 355, 356

Hard Times

HT, 62, 65, 113, 146, 192, 232, 247, 248, 249, 327, 355, 356, 366, 367, 368

Haunted Man (The)

HM, 144, 161, 343

Hunted Down

HD, 114, 118, 119, 319, 342

Lamplighter (The), 209, 210, 214

Little Dorrit

LD, 8, 21, 28, 29, 31, 33, 53, 56, 72, 74, 84, 95, 118, 119, 151, 152, 179, 180,
181, 191, 192, 195, 194, 200, 201, 202, 203, 204, 237, 238, 239, 240, 241, 254,
255, 257, 258, 267, 268, 282, 283, 284, 355, 356

Martin Chuzzlewit

MC, 44, 112, 113, 118, 119, 120, 192, 193, 194, 256, 257, 303, 304, 312, 313,
314, 355, 356

Mystery of Edwin Drood (The)

MED, 8, 16, 56, 60, 62, 120, 121, 160, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
180, 181, 182, 183, 259, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347,
352, 353, 356, 357

Old Curiosity Shop (The)

OCS, 40, 45, 46, 61, 96, 112, 113, 131, 156, 157, 185, 186, 253, 254, 347, 348,
355, 356

Oliver Twist,

OT, 8, 46, 48, 49, 50, 51, 55, 68, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 93,
95, 112, 113, 125, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 152, 153, 154, 156,
157, 158, 159, 190, 191, 198, 199, 209, 210, 211, 227, 228, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 239, 240, 260, 261, 285, 286, 317, 318, 319, 328, 329, 355, 356

On Duty with Inspector Field, 109

On an Amateur Beat, 109

Our Mutual Friend

OMF, 8, 38, 39, 112, 137, 138, 139, 150, 155, 159, 160, 188, 189, 224, 225, 226,
237, 238, 240, 241, 277, 278, 279, 282, 283, 328, 329, 356, 357

Pickwick Papers

PP, 34, 86, 256, 257, 265, 266, 346, 347, 355, 356

Sketches by Boz

SBB, 263, 357

Signalman (The)

SM, 53, 54, 167, 162, 163, 165, 168, 169, 356

Tale of Two Cities

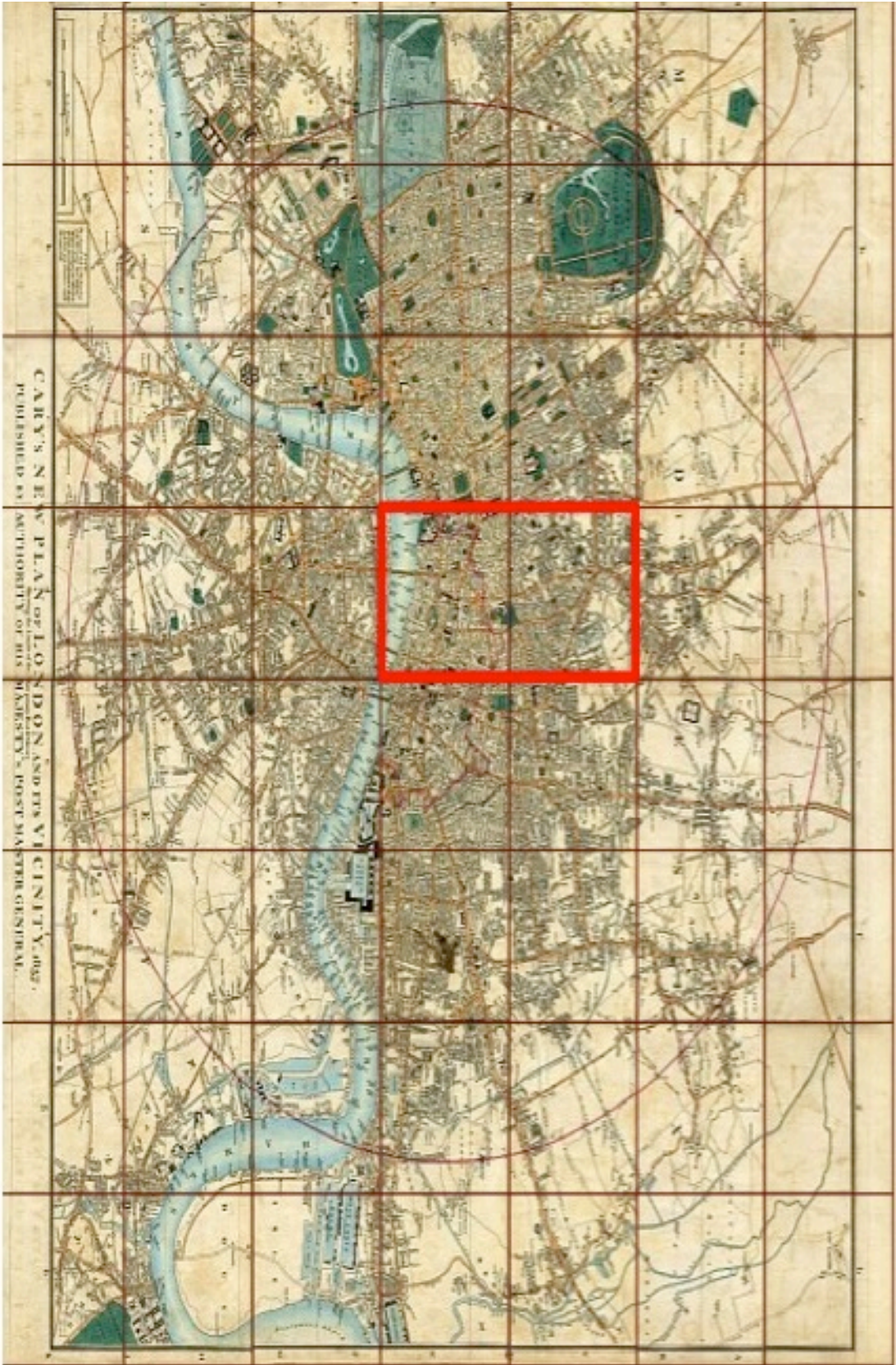
*ATTC, 14, 41, 89, 91, 92, 112, 113, 122, 123, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 223,
224, 225, 226, 253, 254, 355, 347, 348, 366, 367*

Three Detective Anecdotes, 109

Uncommercial Traveller (The), 85, 86

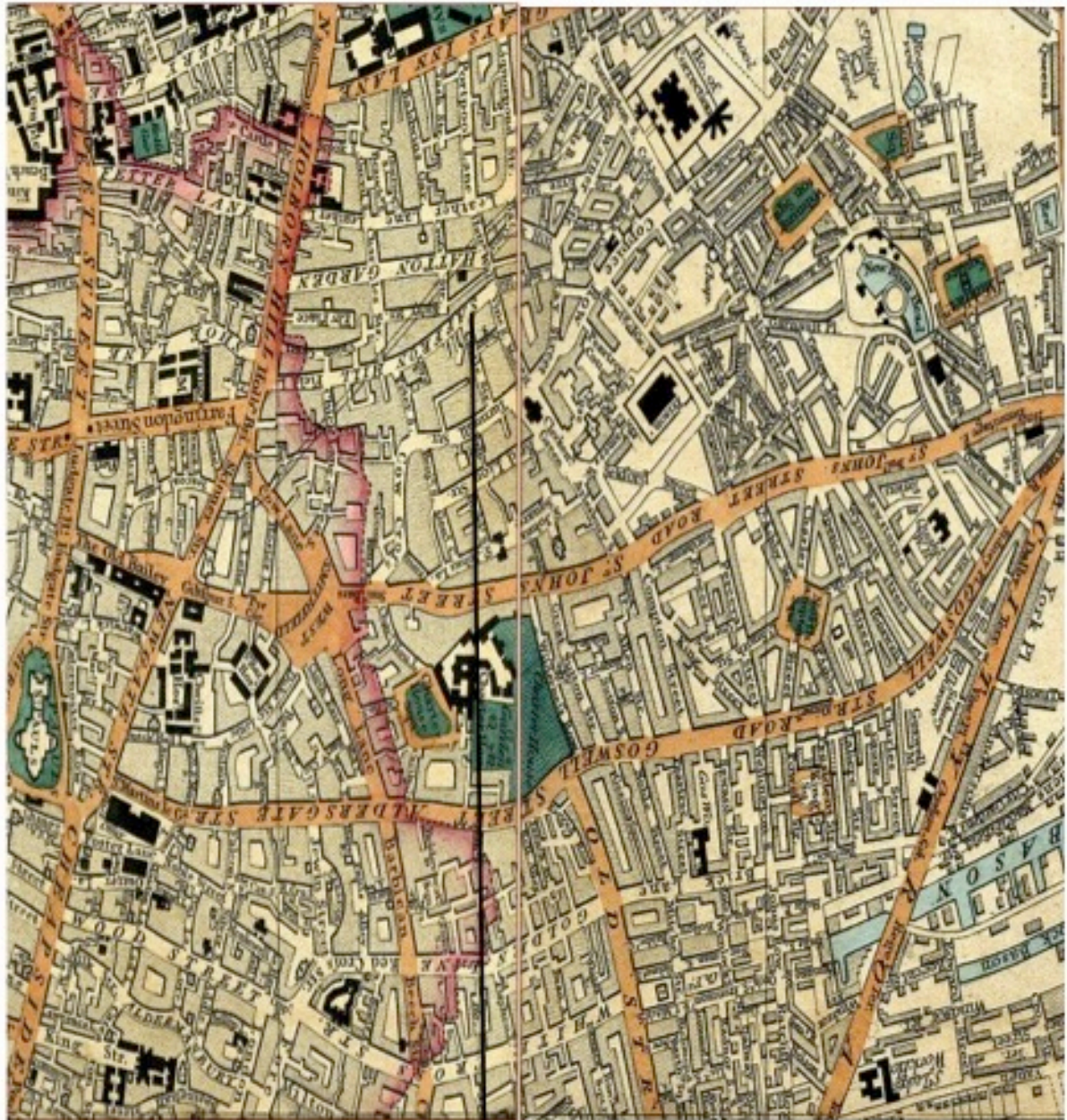
Annexes

Cary's New Plan Of London And Its Vicinity 1837



Annexe 1

<http://mapco.net/cary1837/cary27.htm>



The Cripples

Annexe 2
<http://mapco.net/cary1837/cary27.htm>

Devonshire Terrace,
Tuesday, Thirteenth November 1849
Sir,

I was a witness of the execution at Horsemonger Lane this morning. I went there with the intention of observing the crowd gathered to behold it, and I had excellent opportunities of doing so, at intervals all through the night, and continuously from daybreak until after the spectacle was over. I do not address you on the subject with any intention of discussing the abstract question of capital punishment, or any of the arguments of its opponents or advocates. I simply wish to turn this dreadful experience to some account for the general good, by taking the readiest and most public means of advertizing to an intimation given by Sir G. Grey in the last session of Parliament, that the Government might be induced to give its support to a measure making the infliction of capital punishment a private solemnity within the prison walls (with such guarantees for the last sentence of the law being inexorably and surely administered as should be satisfactory to the public at large), and of most earnestly beseeching Sir G. Grey, as a solemn duty which he owes to society, and a responsibility which he cannot for ever put away, to originate such a legislative change himself. I believe that a sight so inconceivably awful as the wickedness and levity of the immense crowd collected at that execution this morning could be imagined by no man, and could be presented in no heathen land under the sun. The horrors of the gibbet and of the crime which brought the wretched murderers to it faded in my mind before the atrocious bearing, looks, and language of the assembled spectators. When I came upon the scene at midnight, the shrillness of the cries and howls that were raised from time to time, denoting that they came from a concourse of boys and girls already assembled in the best places, made my blood run cold. As the night went on, screeching, and laughing, and yelling in strong chorus of parodies on negro melodies, with substitutions of "Mrs Manning" for "Susannah" and the like, were added to these. When the day dawned, thieves, low prostitutes, ruffians, and vagabonds of every kind, flocked on to the ground, with every variety of offensive and foul behaviour. Fightings, faintings, whistlings, imitations of Punch, brutal jokes, tumultuous demonstrations of indecent delight when swooning women were dragged out of the crowd by the police, with their dresses disordered, gave a new zest to the general entertainment. When the sun rose brightly— as it did— it gilded thousands upon thousands of upturned faces, so inexpressibly odious in their brutal mirth or callousness, that a man had cause to feel ashamed of the shape he wore, and to shrink from himself, as fashioned in the image of the Devil. When the two miserable creatures who attracted all this ghastly sight about them were turned quivering into the air, there was no more emotion, no more pity, no more thought that two immortal souls had gone to judgement, no more restraint in any of the previous obscenities, than if the name of Christ had never been heard in this world, and there were no belief among men but that they perished like the beasts.

I have seen, habitually, some of the worst sources of general contamination and corruption in this country, and I think there are not many phases of London life that could surprise me. I am solemnly convinced that nothing that ingenuity could devise to be done in this city, in the same compass of time, could work such ruin as one public execution, and I stand astounded and appalled by the wickedness it exhibits. I do not believe that any community can prosper where such a scene of horror and demoralization as was enacted this morning outside Horsemonger Lane Gaol is presented at the very doors of good citizens, and is passed by, unknown or forgotten. And when in our prayers and thanksgivings for the season we are humbly expressing before God our desire to remove the moral evils of the land, I would ask your readers to consider whether it is not a time to think of this one, and to root it out.

I am, Sir, your faithful Servant.
Charles Dickens

Annexe 3
Letter to The Times



TRIALS, AND EXECUTION.

OF

Eliza Fenning, for attempting to Poison a Family in Chancery Lane; William Oldfield, for a Rape; Abraham Adams, a Pauper, for an Unnatural Crime.

ON Friday the Recorder made his Report to the Prince Regent, of the case of the under sentence of death in Newgate, when Abraham Adams for an Unnatural crime, William Oldfield, for a Rape and Eliza Fenning the unhappy female who was found guilty of administering poison to her mother and his family. Were ordered for Execution on Wednesday.

Abraham Adams, a pauper, was typically considered of a crime at which nature shudders, may both eat and vomit, take nursing by his unhappy fate, and from such was as has brought him to a shameful and untimely end.

Was confined a gaol'd young man, 28, years of age was found guilty of a villain's crime. William Oldfield, 17, years of age, on the contrary, from a pauper, and prisoner for her of Calcutta, and after being sent into the prison of life of her father and mother he killed her with the promise of five shillings to a terrified heart, when he accused him and his parents.

The Court gives her evidence under five points of great distress, when called the most lively testimony to her behalf. The facts were extracted from her by Mr. Andrews, assisted by John Baines, Esq. The wife is a widow, and was twice taken out of the Court to recover herself.

Eliza Fenning, was especially considered for attempt to poison the Earl of March last, in prison the prisoner Mr. Turner, Esq. prosecutor in Chancery Lane, with intent to kill and murder the said parties.

Charles Turner of Chancery Lane Barrister, deposed, that on Tuesday the 21st instant, he dined at his house at Chancery Lane, with his son and daughter-in-law, they had a dinner some fresh dumplings, were camp fleas, and passed. They had some music when they Charles Turner and his wife extremely unwell, arrived in serious manner, and upon enquiry they found an inflammation of violent kind. Robert Carter, and some of the family, the physician, Roger G. G. Esq. were into the kitchen, and seeing the nature of the dumplings, was desirous of seeing a part of them, but the prisoner Eliza Fenning, opposed and to dissuade him from it, by saying they were good and heavy, and would do her no good, he however did eat a small portion of them, and was afterwards seized with violent vomiting also. The prisoner made no enquiry, nor did he say any thing to assist, but was not afterwards of the same complexion, although she had had her dinner before and was in (intriguing) Roger with himself vomiting. Having taken tea, he endeavored to find out in the kitchen, but failed in his design, a small quantity of what had for many weeks been deposited in a drawer in the kitchen, and in a wrapper, and within of it a small, deadly poison, which has been called about three weeks. This

was kept in a brown glass. Witness saw a pan, in which the dumplings had been made, with water in it, he immediately examined it, and discovered at the bottom of the dish, a powder which appeared to have separated from the dough. He took the dish with its contents, and kept it for the examination of Mr. Mitchell, and Mr. Ogden, two medical gentlemen. The prisoner had heard in the family about five or six weeks, and admitted that she had herself had made the same dumplings.

After examining a number of witnesses, the prisoner was delivered for her defence, who said, "My Lord, I am truly ignorant of all the charge as God is my witness, I am innocent, indeed, I am, I find my peace, I was very comfortable, as to my mother though I did not assist him, I was much, I had no conversation with the drawer at all, I when I wanted a piece, never always asked for it."

A Copy of a Letter that was sent to the Editor of a weekly Newspaper.

July 15. *Friend's wife, Younger,*
Sir - With the greatest satisfaction I read your last letter to return me your thanks and acknowledgments for your humane observations, that has been extended towards me, an unfortunate victim, but God and his angels be for you in return for your kindness and your distressed and distressed partner, and I trust our hope all souls who help me afflicted in mind, body, or estate, will bear witness in heaven. Before, past and present it is most affecting to see, in my own country in the trade of my profession, create such a number of wretched and miserable creatures. Dear Sir, I do solemnly beseech with fervent and perseverance of my intercourse to God & man I am innocent in the crime that is laid to my charge, but how far I conceive the world when brought in guilty at the bar of man? Yet there will be a grand end one day when all must stand before the tribunal of God, then when will the guilty condemn stand or fall in future from the vengeance of Almighty God who knows the secrets of all hearts and will reward all according to the work done in this world. What a pleasing consolation within my self - Do not think I am ignorant of foolishness and distress of mind, and ever thank you for moral, instructive, sound, or good. My dear persons and me, and will let it duly added to your for your kind interference in my behalf in your Paper as you have done - I remain your most obliged and humble servant.
Eliza Fenning.

About eight o'clock they ascended the fatal platform attended by the Gallies, and looked perforce self to their unhappy fate.

After praying five times, the ropes being fixed, they were launched into eternity. After hanging the usual time, the bodies were cut down, and conveyed to their respective burials.

Printed and Sold by J. PIERCE, No. 14, Great St. Andrew Street, Strand, Dublin.

**The Dream Of Eugene Aram - Poem
by Thomas Hood (1789-1845 / London /
England)**

'Twas in the prime of summer-time
An evening calm and cool,
And fair-and-rosy happy days
Came bounding out of school:
There were some that ran and some that leapt,
Like troutlets in a pool.

Away they sped with gamesome minds,
And souls untouch'd by sin;
To a level mead they came, and there
They chase the wickets in:
Pleasantly shone the setting sun
Over the town of Lynn.

Like sportive deer they coursed about,
And shouted as they ran,
Turning to mirth all things of earth,
As only boyhood can.
But the Usher sat remote from all,
A melancholy man!

His hat was off, his vest apart,
To catch heaven's blessed breeze;
For a burning thought was in his brow,
And his bosom ill at ease:
So he leaned his head on his hands, and read
The book upon his knees!

Leaf after leaf he turned it o'er
Ner ever glanced aside,
For the peace of his soul he read that book
In the golden evening:
Much study had made him very lean,
And pale, and leader-eyed.

At last he shut the ponderous tome,
With a fast and fervent grasp
He stramed the dusky covers close,
And fixed the brazen lappet,
Oh, God! could I so close my mind,
And clasp it with a clasp!

Then leaping on his feet upright,
Some mossy turf he took,
Now up the mead, then down the mead,
And past a shady nook,
And lo! he saw a little boy
That peered upon a book.

'My gentle lad, what is't you read -
Romance or fairy fable?
Or is it some historic page,
Of kings and crowns unstable?'
The young boy gave an upward glance,
'T is 'The Death of Abel.'

The Usher took six hasty strides,
As smit with sudden pain,
Six hasty strides beyond the place,
Then slowly back again,
And down he sat beside the lad,
And talked with him of Cain.

And, long since then, of bloody men,
Whose deeds tradition saves,
Of lousy folk cut off unseen,
And hid in sudden graves;
Of horned snails, in groves forlorn,
And murders done in caves;

And how the sprites of injured men
Shriek upward from the sod,
Ay, how the ghosly hand will point
To show the burial clod:
And unknown facts of guilty acts
Are seen in dreams from God!

He told how murderers walk the earth
Beneath the curse of Cain,
With crimson deeds before their eyes,
And flames about their brains:
For blood has left upon their souls
Its everlasting stain!

'And well,' quoth he, 'I know for truth,
Their pangs must be extreme,
- Woe, woe, unutterable woe,
- Who spill life's sacred stream!
For why, Methought last night I wrought
A murder, in a dream!

One that had never done me wrong -

A feeble man and old,
I led him to a lonely field,
The moon shone clear and cold:
Now here, said I, this man shall die,
And I will have his gold!

Two sudden blows with a ragged stick,
And one with a heavy stone,
One hurried gash with a hasty knife, -
And then the deed was done:
There was nothing lying at my feet
But lifeless flesh and bone!

'Nothing but lifeless flesh and bone,
That could not do me ill;
And yet I feared him all the more,
For lying there so still:
There was a mark on his face,
That murder could not kill!'

'And lo! the universal air
Seemed lit with ghastly flame,
Ten thousand thousand dreadful eyes
Were looking down in blame:
I took the dead man by his hand,
And called upon his name!

'O God! it made me quake to see
Such scenes within the shroud!
But when I touched the lifeless clay,
The blood gushed out around:
For every clot a burning spot
Was scorching in my brain!

'My head was like an orient coal,
My heart as solid ice;
My wretched, wretched soul, I knew,
Was at the Devil's price:
A dozen times I groined: the dead
Had never groined but twice!

'And now, then forth the flowering sky,
From the Heaven's topmost height,
I heard a voice - the awful voice
Of the blood-avenging sprite -
'Thou guilty man! take up thy dead
And hide it from my sight!'

I took the dreary body up,
And cast it in a stream, -
A sluggish water, black as ink,
The depth was so extreme:
My gentle boy, remember this
Is nothing but a dream!

Doves went the course with a hollow plunge,
And vanished in the pool:
Arise I cleansed my bloody hands,
And washed my forehead cool,
And sat among the arches young,
That evening in the school.

'Oh, Heaven! to think of their white souls,
And mine so black and grim!
I could not share in childish prayer,
Nor join in Evening Hymn:
Like a Devil of the Pit I swined,
'Mid holy Chanters!

'And peace went with them, one and all,
And each calm pillow spread;
But Guilt was my grim Chamberlain
That lighted me to bed,
And drew my midnight curtains round
With fingers bloody red!

'All right I lay in agony,
In anguish dark and deep,
My fevered eyes I dared not close,
But stared aghast at Sleep:
For Sin had rendered unto her
The keys of Hell to keep!

'All right I lay in agony,
From weary chains to chains,
With one besetting horrid hint,
That racked me all the time;
A mighty yearning, like the first
Fierce impulse unto crime!

'One stern, tyrannic thought, that made
All other thoughts its slave,
Stronger and stronger every pulse
Did that temptation crave,
- Still urging me to go and see
The Dead Man in his grave!

Thence I rose up, as soon
As light was in the sky,
And sought the black accursed pool
With a wild musing eye:
And I saw the Dead in the river-bed,
For the faithless stream was dry.

'Merrily rose the lark, and shook
The dewdrop from its wing;
But I never marked its morning flight,
I never heard it sing:
For I was stooping once again
Under the horrid thing.

'With breathless speed, like a seal in chase,
I took him up and ran;
There was no time to dig a grave
Before the day began:
In a lonesome wood, with heaps of leaves,
I hid the murdered man!

'And all that day I read in school,
But my thought was otherwise;
As soon as the midday task was done,
In secret I went there:
And a mighty wind had swept the leaves,
And still the corpse was bare!

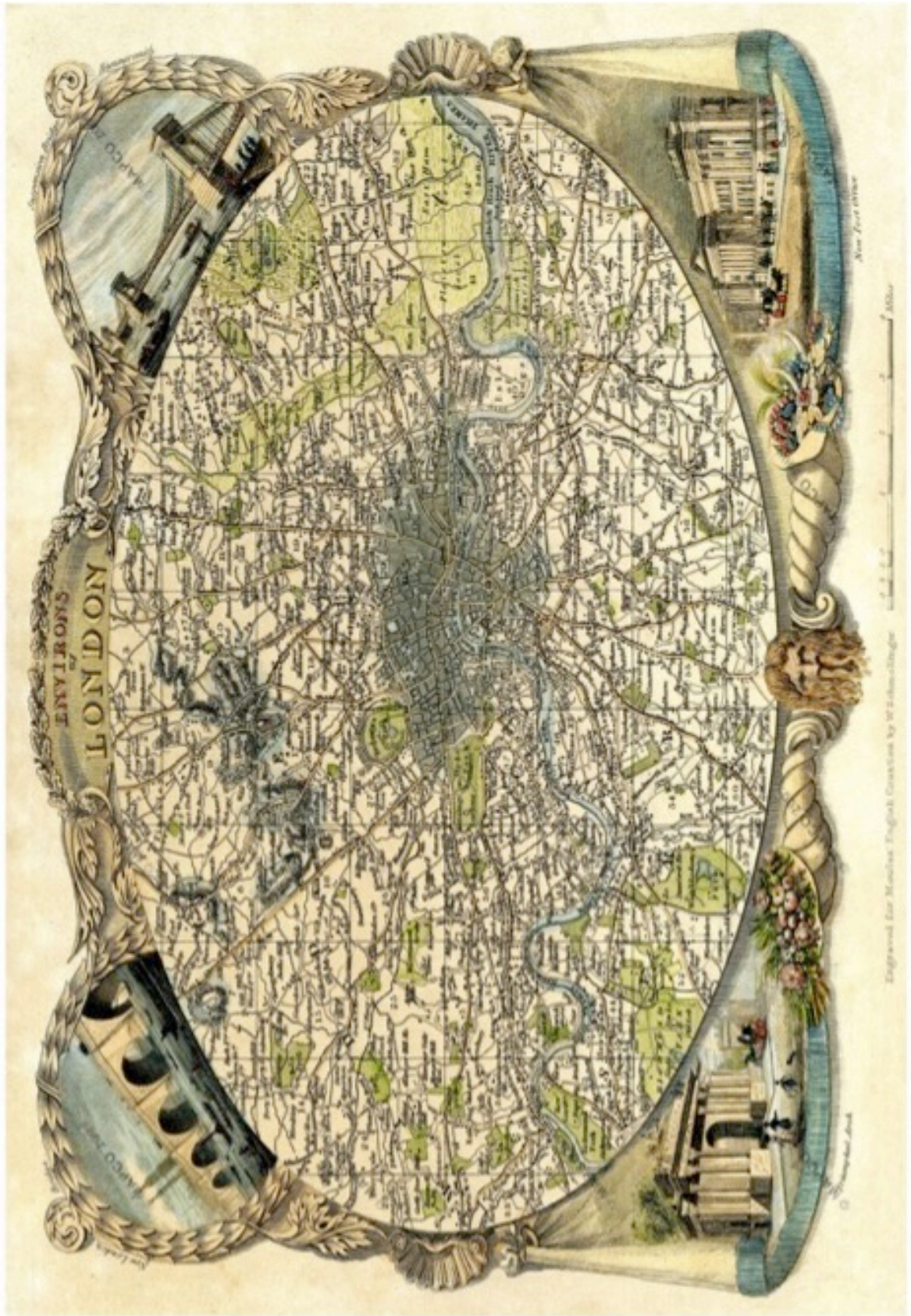
'Then down I cast me on my face,
And first began to weep,
For I knew my secret then was one
That earth refused to keep:
O land, or sea, though he should be
Ten thousand fathoms deep.

'So with the fierce avenging Sprite,
Till blood for blood atones!
Ay, though he's buried in a cave,
And trodden down with stones,
And years have rotted off his flesh, -
The world shall see his bones!

'Oh God! that horrid, horrid dream
Besets me now awake!
Again, again, with dizzy brain,
The horror life I take:
And my red right hand grows raging hot,
Like Cimmer's at the stake.

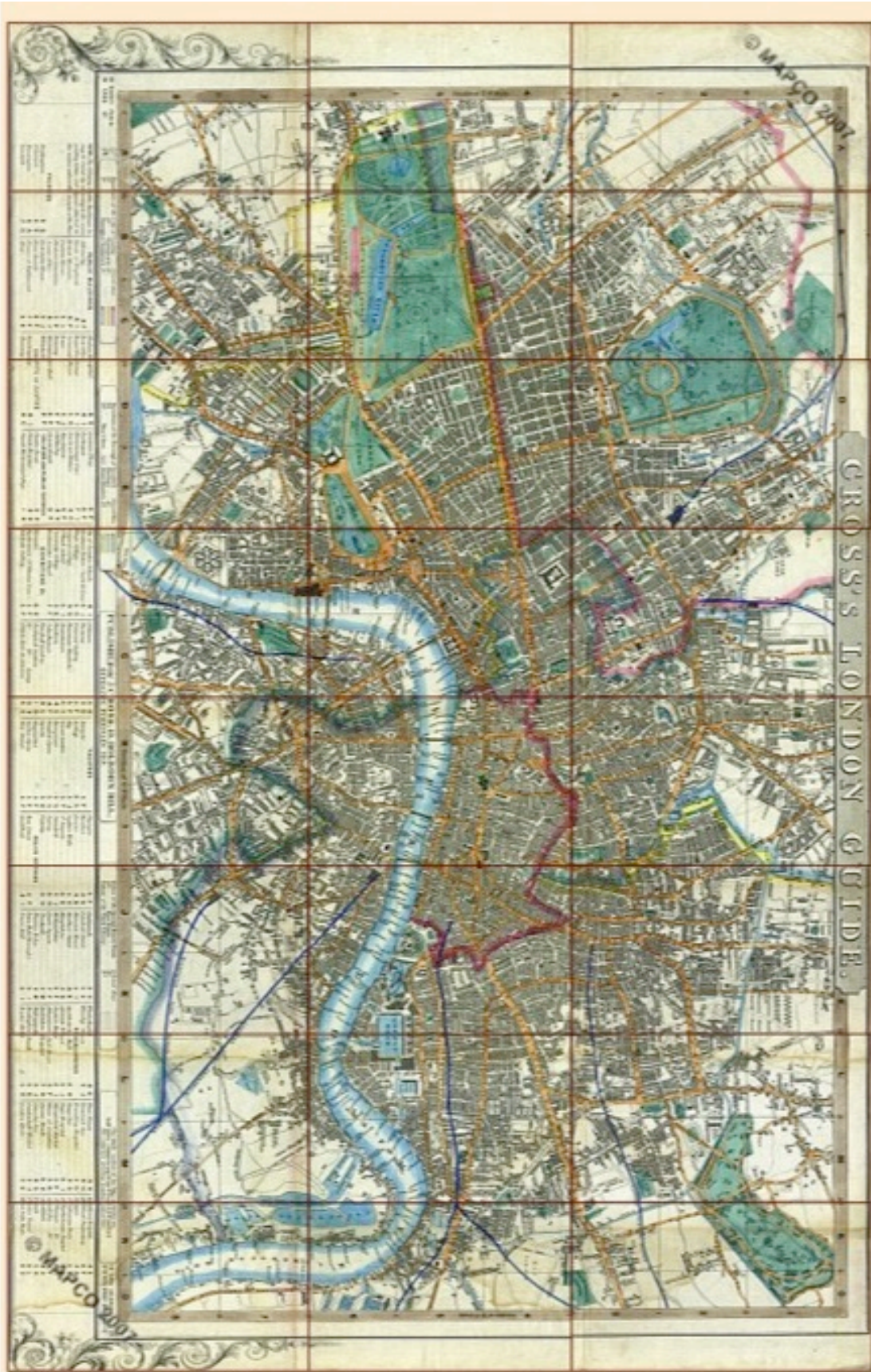
'And still no peace for the restless day,
Will wave or meek allow;
The horrid thing pursues my soul -
It stands before me now!
The fearful Boy looked up, and saw
Huge drops upon his brow.

That very night while gentle sleep
The archer's eyelids closed,
Two stern-faced men sat out from Lynn,
Through the cold and heavy mist;
And Eugene Aram walked between,
With gyves upon his wrist.



Annexe 6
<http://mapco.net/moule/moule.htm>

Map Of London 1851 - Cross's London Guide



Annexe 7

<http://mapco.net/moule/moule.htm>

