



The Old Curiosity Shop, entre transparence et secret

Isabelle Farrar

► **To cite this version:**

Isabelle Farrar. The Old Curiosity Shop, entre transparence et secret. 2012. <halshs-00697345>

HAL Id: halshs-00697345

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00697345>

Submitted on 15 May 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

The Old Curiosity Shop: entre transparence et secret.

Isabelle Hervouet-Farrar

Université Blaise Pascal – Clermont II

CELIS (EA 1002)

PRES Clermont-Université

The Old Curiosity Shop se construit autour d'une intrigue dont les grandes lignes se devinent tôt dans le texte, ce que la critique n'a jamais manqué de relever. Susan Hornton écrit par exemple :

Before the novel barely gets rolling, we know the whole story: there will be much wandering, Nell will lead Grandfather Trent. Grandfather will be responsible for some 'villainy' towards Nell, Nell will be lost, and she will be lost to the grave¹.

Les allusions au destin tragique de Nell ne se cantonnent pas aux premiers chapitres, où elles suffiraient pourtant déjà à dévoiler la suite. Le fil du roman verra en effet se succéder des prolepses fort peu discrètes et des parallèles lourdement appuyés, autant de stratégies narratives transparentes, visiblement motivées par la nécessité, pour le narrateur, de mettre constamment en avant la fatalité qui pèse sur Nell. C'est ainsi, pour donner quelques exemples, que Nell ne manque jamais d'évoquer dans l'esprit du maître d'école la mort de son élève préféré, ou qu'au moment de quitter Birmingham elle s'exclame « If we get clear of these dreadful places though it is only to lie down and die [...] I shall thank God for so much mercy² », avant de se préparer à autre chose, on le voit bien, qu'à rejoindre un coin de campagne isolé: « she nerved herself to this last journey » (*OCS*, 423). Les segments proleptiques sont si nombreux qu'on ne pourrait tous les citer, et le résultat est là : le lecteur ne peut ignorer que Nell va mourir.

Comment expliquer que cette fin tragique s'impose ainsi ? La piste biographique est souvent mise en avant, on le sait. Il s'agirait pour le romancier, quelque trois ans après la mort de Mary Hogarth, de célébrer l'idéal féminin qu'elle incarne pour lui, et dont la perfection ne peut être figée que dans la mort. Gabriel Pearson souligne l'hommage en termes ironiques:

The whole novel can be read as an immense, unruly wreath laid on the clammy marble of Kensal Green Cemetery³.

Au moment de préparer le récit de la mort de Nell, Dickens confie à Forster « Dear Mary died yesterday, when I think of this sad story⁴ ». Ce serait donc bien l'image parfaite de Mary

¹ Susan Hornton, « One Reader Reading : the Reader in *The Old Curiosity Shop* », *The Reader in the Dickens World*, London, 1981, rpt. Michael Hollington (ed.), *Charles Dickens, Critical Assessments*, Volume II, Helm Information, 1995, 382-392, p.384. Susan Hornton cite le chapitre 1 du roman: « 'What if I had lost thee, Nell' [...] His affection for the child might not be inconsistent with villainy of the worst kind » (Hornton, 383).

² Charles Dickens, *The Old Curiosity Shop* [1841], London: Penguin Classics, 1985, p.422. Toutes les références à venir renvoient à cette édition.

³ Gabriel Pearson, « *The Old Curiosity Shop* », in John Gross & Gabriel Pearson (eds.), *Dickens and the Twentieth Century*, London: Routledge, 1962, 77-90, p. 78.

⁴ Cité par Michael Slater, *Charles Dickens*, New Haven & London: Yale University Press, 2009, p.161.

Hogarth que l'on nous demanderait de percevoir au travers de la peau diaphane de Nell (« Nell's transparent skin » *OCS*, 125).

Car « transparence » est aussi le premier terme qui s'impose à l'esprit lorsque l'on songe aux personnages du roman, tant ils semblent monolithiques, désignés qu'ils sont dans le texte par la catégorie sociale ou familiale à laquelle ils appartiennent: « the child », « the grandfather », « the schoolmaster », « the bachelor », « the single gentleman ». Parce qu'elle se greffe sur une ligne diégétique tôt dévoilée, cette typologie simple semble nous inviter à une lecture allégorique du roman, qui mettrait donc en scène la lutte entre le Bien et le Mal, l'innocence et la prédation, et dont les abstractions antagonistes seraient principalement incarnées par Nell et Quilp. De crainte peut-être que cette lecture ne soit négligée, le premier chapitre précise: « [Nell] seemed to exist in a kind of allegory » (*OCS*, 56).

Ce travail s'attachera dans un premier temps à montrer que malgré cette typologie inlassablement mise en avant par le texte, les personnages de *The Old Curiosity Shop* sont des créations instables dont les traits distinctifs s'effacent discrètement pour dévoiler une continuité fluide qui permet de glisser sans heurt de l'un à l'autre. Une fois ce constat posé et illustré, il s'agira de proposer une hypothèse de lecture de ces métamorphoses, en revenant pour cela sur l'idéal incarné par Nell. Nous verrons, chemin faisant, comment une autre stratégie de représentation fondée sur la transparence, la lecture littérale du figuré chère à Dickens, permet de faire émerger certains contenus secrets du texte.

Identités instables et prédation

En dépit des premières impressions de lecture, il serait sans doute assez périlleux de considérer que les nombreux personnages qui entourent Nell appartiennent à deux groupes distincts (les personnages positifs, dont Kit, le maître d'école, les Garland, « the single gentleman », et les « méchants », parmi lesquels Quilp, Sally et Sampson Brass). La frontière entre les catégories ainsi constituées s'avérerait en effet dangereusement poreuse. Si l'on peut sans doute régler facilement le problème que pose le grand-père, le lecteur reste troublé de constater, pour donner un exemple, qu'au-delà des différences de surface, les deux personnages principaux de chaque groupe : Kit, l'ami fidèle, et Quilp, le nain diabolique, provoquent dans les premières pages des réactions étonnamment similaires, puisqu'ils font rire Nell et l'inquiètent tout à la fois⁵.

Dans *The Old Curiosity Shop* l'identité des personnages est chose précaire, et les traits qui permettent de les distinguer souvent bien fragiles. Il est si aisé de passer de l'un à l'autre, au fil des métamorphoses, qu'ils semblent tous incarner un sujet unique qui projetterait dans la diégèse diverses facettes de lui-même. Voici quelques exemples de ces identités instables, choisis un peu au hasard parmi tous ceux qu'offre le texte. Il est question, au début du chapitre 68, du bon vieux maître de Kit (« his good old master », *OCS*, 622). L'expression « old master », souvent employée dans le roman mais toujours réservée au grand-père de Nell, renvoie ici à Mr. Garland, dont le nom n'apparaît que très tard, ce qui nous fait hésiter. Les « vieux maîtres » de Kit ont par ailleurs tous deux un frère célibataire, « the single gentleman » pour l'un, « the bachelor » pour l'autre. Ici, le refus d'utiliser les noms propres sert moins à inviter à la lecture allégorique ou à préserver le suspense, comme on pourrait le

⁵ « While [Nell] entertained some fear and distrust of the little man [Quilp], she was much inclined to laugh at his uncouth appearance and grotesque attitude. » (*OCS*, 90), « [Kit] was the comedy of the child's life » (*OCS*, 49), nous dit-on, mais au moment où Nell et son grand-père s'enfuient de Londres, l'ami fidèle inspire à la petite fille un « sentiment mêlé d'espoir et de peur » (« mingled sensations of hope and fear », *OCS*, 170).

croire⁶, qu'à instiller un certain degré de confusion, qui attire l'attention du lecteur sur le caractère interchangeable des personnages. Autre exemple : au cours de la même scène, sur la même page du roman (*OCS*, 366), « the single gentleman » présente le grand-père de Nell comme « a dealer in curiosities » et se définit lui-même comme « a plain dealer ». Au-delà de la polysémie du terme, Dickens invite peut-être à considérer son texte littéralement et à comprendre qu'un même mot ne peut que renvoyer à une même personne. Bref, au fil des pages, il devient parfois malaisé de bien distinguer les maîtres de Kit et leurs frères célibataires.

Je souhaiterais insister plus particulièrement sur trois métamorphoses troublantes. Elles concernent toutes Master Humphrey, le personnage de vieil homme difforme créé par Dickens pour *Master Humphrey's Clock*. Son physique (« a mis-shapen, difformed, old man⁷») évoque Quilp, c'est indiscutable. Les premiers chapitres de *The Old Curiosity Shop*, dont il prend en charge la narration, révèlent également une ressemblance saisissante avec le grand-père de Nell. Lorsqu'il fait la rencontre de Nell dans la rue, Master Humphrey occupe immédiatement la place du grand-père aux côtés de la petite fille pour cette toute première marche, dans un roman qui comptera bien des moments où Nell cheminera flanquée de son grand-père :

She put her hand in mine as confidingly as if she had known me from her cradle, and we trudged away together; the little creature accommodating her pace to mine, and rather seeming to lead and take care of me than I to be protecting her. (*OCS*, 45)

Qu'il n'y ait de différence que de surface entre Master Humphrey, doux, discret, préoccupé du sort de Nell, et ce grand-père aimant, mais sénile et malfaisant, semble ainsi établi dès l'incipit, dès lors que l'on adopte une lecture littérale et que l'on néglige le marqueur de comparaison « as if ». Voilà qui projette une nouvelle ombre inquiétante sur Master Humphrey, et qui nous conduit à relever, par exemple, que si, dans le premier chapitre, il reproche à juste titre au grand-père de ne pas prendre soin de Nell, il se laisse, avec lui, servir par la petite fille un repas qu'elle a préparé seule. Pourquoi Master Humphrey se trouve-t-il soudain indirectement accusé de participer à ce qu'il condamne explicitement et que Dickens nommera plus tard « the dire reversal of the places of parents and children⁸ », cette situation insupportable dans la fiction dickensienne où les enfants trop jeunes doivent se comporter en parents envers des adultes irresponsables, ce cauchemar dont les résonances biographiques sont bien connues ?

Et que penser par ailleurs – voici la troisième métamorphose - du lien quasi-métaleptique qui unit Master Humphrey et Dickens ? A la fin du premier chapitre, en effet, Master Humphrey se pose en créateur des aventures de Nell, et ce par un processus double. Il le fait littéralement tout d'abord, à la fin du premier chapitre, lorsqu'il imagine un scénario qui se révèlera être la suite du roman :

'It would be a curious speculation,' said I, after some restless turns across and across the room, 'to imagine her in her future life, holding her solitary way among a crowd of wild grotesque companions ; the only pure, fresh, youthful object in the throng. It would be curious to find -' (*OCS*, 56)

Il le fait également de façon indirecte, ou plus précisément Dickens choisit, dans la préface composée en 1848, de rédiger un paragraphe en écho à la rêverie de Master

⁶ Il ne faut pas en effet que le lecteur sache trop tôt de qui ces hommes sont les frères.

⁷ Charles Dickens, *Master Humphrey's Clock* [1840-1841], London : Dodo Press, 2011, p.3.

⁸ Charles Dickens, *Our Mutual Friend* [[1865], London: Penguin Classics, 1997, p. 241.

Humphrey, soulignant ainsi l'étroitesse de ce curieux lien qui unit auteur et narrateur-personnage :

I will merely observe, therefore, that, in writing the book, I had it always in my fancy to surround the lonely figure of the child with grotesque and wild, but not impossible companions, and to gather about her innocent face and pure intentions, associates as strange and uncongenial as the grim objects that are about her bed when her history is first foreshadowed⁹.

Master Humphrey tient donc tout à la fois de Dickens, du grand-père et de Quilp, et établit un lien entre ces figures qui semblent de prime abord n'avoir rien de commun. Pour tenter de comprendre l'objet de ces métamorphoses inquiétantes, je souhaiterais partir d'un autre trait que partagent Quilp et Kit, et que l'on découvre avec surprise. Quilp montre une propension certaine à se trouver présent sur la scène diégétique avant même que le lecteur et les autres personnages prennent conscience de cette présence, comme le souligne Audrey Jaffe, qui cite par exemple :

These were not words for other ears, nor was it a scene for other eyes. And yet other ears and eyes were there and greedily taking in all that passed, and moreover they were the ears and eyes of no less a person than Mr Daniel Quilp. (*OCS*, 124)

Ce qu'écrit Audrey Jaffe sur Quilp: « The narrative suddenly points towards a figure who, often unbeknownst to readers and other characters, has been lingering at its edges¹⁰ » pourrait tout aussi bien s'appliquer à Kit lorsqu'il s'emploie à surveiller Nell¹¹:

Daniel Quilp neither entered nor left the old man's house, unobserved. In the shadow of an archway nearly opposite [...] there lingered one [...] [whose] eyes were constantly directed towards one object, the window at which the child was accustomed to sit. If he withdrew them for a moment, it was only to glance at a clock in some neighbouring shop, and then to strain his sight once more in the old quarter with increased earnestness and attention. (*OCS*, 129-130)

Ces deux exemples montrent que Kit est là pour protéger Nell, alors que Quilp représente une menace. Mais puisque la présence de Kit sur la scène n'est repérée que tardivement et que l'extrait cité traite de voyeurisme, on devine que protection et prédation ne sont pas si antinomiques qu'on aurait pu le croire. C'est d'ailleurs ce qu'écrit John Kucich, même s'il ne mentionne pas Kit :

The image of the parental, sheltering figure as a veiled threat appears [...] not only in the grandfather [...] but also in her brother, Fred [...]; in Codlin and Short [...] and even in Mrs. Quilp [...]. Given this complex of benefactors-as-threat, it is no accident that Nell is pursued by both her friends and her enemies and that she can be freed from one group only by being freed from the other – in death¹².

Les frontières entre protection, prédation, voyeurisme, peut-être même dévoration disparaissent peu à peu dès lors que tous les personnages du roman se repaissent du spectacle

⁹ Charles Dickens, « Preface to *The Old Curiosity Shop* » [1848], *OCS*, p.42.

¹⁰ Audrey Jaffe, « 'Never Be Safe but in Hiding': Omniscience and Curiosity in *The Old Curiosity Shop* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 19, No. 2, Winter 1986, 118-134, p. 124.

¹¹ Ce n'est pas le seul exemple : il l'a déjà fait au cours du chapitre six (cf. *OCS*, 94).

¹² John Kucich, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens: The University of Georgia Press, 1981, p.185-186.

de Nell, même si Quilp est le seul à avouer sans détours qu'il voit en Nell une nourriture¹³. La ligne diégétique centrale peut alors se résumer très simplement : Nell marche, entourée de figures qui toujours la regardent et le plus souvent la poursuivent. Plutôt que de mettre en scène la lutte du Bien contre le Mal, le roman montre une héroïne devenue cible d'une persécution bientôt universelle. Pour peu qu'on veuille bien en faire une lecture littérale, c'est toute la structure de l'histoire que révèlent les images teintées de paranoïa que nourrit son esprit :

[Nell] felt as if she were hemmed in by a legion of Quilps, and the very air itself were filled with them. [...] Quilp, [...] throughout her uneasy dreams was somehow connected with the wax-work, or was wax-work himself, or was Mrs Jarley and wax-work too, or was himself, Mrs Jarley, wax-work, and a barrel organ all in one, and yet not exactly any of them either. (*OCS*, 278-279)

L'environnement de grotesques dont parlent Dickens dans la préface et Master Humphrey dans les premières pages du roman est constitué par toute une galerie de figures déformées d'espions et de voyeurs. Nell exceptée – ainsi peut-être que Dick Swiveller, qui d'ailleurs renonce très vite à poursuivre la petite fille –, il n'est pas un personnage, pas une figure qui ne soit, à des degrés divers, difforme ou grotesque, si bien que les visions cauchemardesques de Nell révèlent qu'en fait les personnages à sa poursuite, qu'ils veuillent la secourir ou cherchent à lui nuire, sont autant d'avatars de Quilp. Le roman tout entier se joue entre Nell et Quilp, ou plutôt Quilp représente une version accusée de cette figure parfois protectrice, toujours prédatrice, de ce sujet qui s'incarne de multiples façons tout autour de Nell. Que penser de la présence métaleptique, à une extrémité de la chaîne formée par toutes ces figures, de Dickens lui-même, dont on a souligné le lien avec Master Humphrey ? Si Dickens lui aussi se repaît du spectacle de Nell, s'il a par ailleurs doté Quilp de sa propre vitalité, ce qui semble indiscutable pour la critique¹⁴, l'écho biographique à la souffrance qu'éprouve l'enfant soudain chargé de s'occuper de ses parents le place au contraire du côté de Nell. Dickens serait, dans cette configuration singulière, à la fois celui qui persécute et l'enfant poursuivie.

Nell, idéal du moi ?

Il semblerait, comme nous venons de le voir, que Nell soit en fait menacée d'absorption ou de dévoration, à être ainsi trop regardée et trop pourchassée par les figures grotesques qui l'entourent. Il est un épisode curieux dans le roman – curieux dans le sens où il est malaisé de l'intégrer à l'ensemble – qui montre Nell espionnant elle aussi deux personnages très secondaires, deux sœurs.

The child [...] followed them at a distance, in their walks and rambles, stopping when they stopped, sitting on the grass when they sat down, rising when they went on, and feeling it a companionship and delight to be so near them. Their evening walk was by a river's side. Here, every night, the child was too, unseen by them, unthought-of, unregarded. (*OCS*, 316)

Pourquoi dans ce roman peuplé de voyeurs menaçants montrer une héroïne qui se délecte, elle aussi, d'un spectacle édifiant ? La présence des sœurs est délicate à appréhender, sauf à

¹³ « 'Ah!' said the dwarf, smacking his lips, 'what a nice kiss that was – just upon the rosy part. What a capital kiss!' [...] 'Such a chubby, rosy, cosy, little Nell!' » (*OCS*, 125)

¹⁴ Voici par exemple ce qu'écrivait Michael Slater « There seems to be a secret bond of sympathy between his imagination and the creature he is ostensibly encouraging us to view with hatred, fear or repulsion. Quilp is perhaps [...] the most obvious example of this. » (Michael Slater, *Dickens and Women*, Stanford: Stanford University Press, 1983, p.269).

songer peut-être qu'elle a pour origine l'attrait qu'exerce sur Dickens la sororité. Michael Slater, qui n'oublie pas de mentionner les sœurs Hogarth, mais donne aussi l'exemple de Grace et Marion, les sœurs trop parfaites de « *The Battle of Life* », parle de « fascination » :

Dickens's fascination with the idea of natural sisterhood between women [...] is undoubtedly one of the things he would have cited had he been called upon to supply evidence of his belief in the emotional and moral superiority of female nature. [...] Sisterhood between women naturally features prominently in his most elaborate presentation of the feminine ideal¹⁵.

Les deux sœurs, qui n'ont de toute évidence d'autre fonction que d'incarner l'idéal féminin, ne sont observées que par Nell, ce qui permet au roman d'offrir une nouvelle illustration du scénario fondamental : quelqu'un observe, admire, envie une représentation de la figure idéale. Ce que les sœurs incarnent pour Nell n'est pas différent, on le sent bien, de ce que Nell incarne pour tous les autres, puisque lorsque Mrs Jarley s'exclame « *I knew she was not a common child,* » (OCS, 445), c'est bien l'opinion générale qu'elle exprime.

La présence des sœurs ne permet cependant pas de régler la question initiale : si elle incarne une figure idéale, pourquoi Nell doit-elle mourir ? La réponse pourrait être trouvée du côté du grand-père, en particulier au cours de l'épisode terrifiant qui le voit voler l'argent de Nell dans la chambre de sa petite-fille. Comme le souligne John W. Noffsinger, « *Even Quilp himself never seems so terrifying to the child*¹⁶ ». Le vol métamorphose le grand-père en créature angoissante :

A figure was there [...]. It crouched and slunk along, groping its way with noiseless hands [...]. It [...] dropped upon its hands and knees, and crawled away [...]. The man [...] seemed like another creature in his shape, a monstrous distortion of his image, a something to recoil from. (OCS, 301-303)

Confrontée à cette transformation de l'humain en créature indistincte, en animal terrifiant, Nell se donne pour mission de protéger le grand-père, c'est-à-dire de l'éloigner de ce qui concourt à sa déchéance. Le texte nous confiera plus tard quelque chose d'essentiel : « *the child [left] to lead her sacred charge further from guilt and shame* » (OCS, 422). Si l'on s'autorise une lecture littérale de la métaphore « *sacred charge* », il apparaît alors que l'errance a pour objet d'éloigner le sacré de la honte et de la culpabilité, et Nell, on l'aura compris, est cet objet sacré qu'il s'agit de protéger, l'expression « *sacred charge* » renvoyant en effet, à l'échelle du roman, à l'idéal qu'elle incarne plus qu'à la figure du grand-père. La métamorphose dégradante est la pire des menaces qui pèsent sur Nell, et si l'on a dit plus haut que Nell risque d'être absorbée par les grotesques qui gravitent autour d'elle, cette absorption dont Quilp se délecte à l'avance n'est autre, finalement, que la contamination de la pureté de l'image idéale par l'univers qui l'entoure. Pour préserver cette « *charge sacrée* », Nell doit errer jusqu'à gagner un lieu très particulier, ce village que le texte place résolument hors du temps et de l'histoire humaine, le village ancien où elle peut se défaire de son statut de personnage réaliste et ne plus craindre d'évoluer. La description qui nous est donnée de ce village se concentre, on le sait, sur la maison de Nell, l'église et le cimetière. Le frère de Mr Garland, « *the bachelor* », se charge de transmettre à Nell sa propre vision – très idéalisée – des lieux.

¹⁵ *Ibid.*, p.371.

¹⁶ John W. Noffsinger, « *Dream in The Old Curiosity Shop* », *South Atlantic Bulletin*, Vol. 42, No. 2, May 1977, p. 23-34. L'étude très intéressante que développe cet article montre comme ici que Nell doit échapper à la contamination, mais que celle-ci se fait largement par le rêve.

Already impressed, beyond all telling, by the silent building and the peaceful beauty of the spot in which it stood – majestic age surrounded by perpetual youth – it seemed to her, when she heard these things, sacred to all goodness and virtue. It was another world, where sin and sorrow never came; a tranquil place of rest, where nothing evil entered. (*OCS*, 498)

Le texte nous invite ici encore à adopter une lecture littérale. « It was another world, where sin and sorrow never came » évoque une Autre Scène, un lieu où inscrire enfin un aspect fondateur du mythe personnel du sujet. Le village se présente en effet comme un *topos* idéal, la scène édénique d'avant ce que l'on est tenté de nommer « la Chute », c'est-à-dire la dégradation du sujet par la honte, l'humiliation, le chagrin (« sorrow »). « Sorrow », « thoughtful care¹⁷ » sont les métonymies utilisées, dès qu'il est question de la petite fille, pour symboliser par euphémisme la culpabilité et la honte (« guilt and shame ») qui menacent de contaminer Nell, et dont il faut à tout prix la protéger.

Nell doit mourir tout simplement parce que la mort seule peut garantir que soit préservée la pureté originelle. C'est ce que montre un épisode célèbre au cours duquel l'héroïne est confrontée à une très vieille femme qui contemple la tombe d'un très jeune homme, son époux, et qui confie à Nell : « Death doesn't change us more than life, my dear » (*OCS*, 188). Au sujet de cette phrase, Gabriel Pearson écrit: « Well, it is a thought; but a pretty blank one which conducts little meaning from what goes on in the novel, while having an air of asking to be taken seriously as valid consolation, which it isn't¹⁸ ». On a là au contraire, semble-t-il, une phrase clé pour qui veut saisir un des secrets du texte. La mort seule peut préserver l'humain de la dégradation par la honte et la culpabilité.

L'évocation de la mort semble d'ailleurs pousser le narrateur omniscient¹⁹ à tenir des propos contradictoires. Au début du roman, il rejette l'euphémisme usé qui associe mort et sommeil, pour le retenir au contraire lorsqu'il s'agit d'adoucir la vision de la petite fille morte :

Where, in the sharp lineaments of rigid and unsightly death is the calm beauty of slumber [...]? Lay death and sleep down, side by side, and say who shall find the two akin. (*OCS*, 146)

She was dead. No sleep so beautiful and calm, so free from trace of pain, so fair to look upon. (*OCS*, 652)

La contradiction n'est en fait qu'apparente: lorsque la mort est hideuse, le terme désigne indifféremment vivants et morts, dès lors qu'ils ont subi les ravages de la déchéance. Au moment de l'enterrement de Nell, quand il décrit les vieilles gens du village qui suivent le cercueil, le narrateur demande : « what was the death [that early grave] would shut in, to that which still would crawl and creep above it ? » (*OCS*, 657-658, on remarquera d'ailleurs au passage que « crawl » évoque la métamorphose monstrueuse du grand-père). Le contraste signifie que la mort de Nell n'est pas cette dégradation que l'être humain peut connaître, qu'il soit vivant ou mort, et à laquelle précisément sa propre disparition lui permet d'échapper, mais un autre état, « the sleep that knows no waking » (*OCS*, 407), « the calm beauty of slumber » (*OCS*, 146), un état qui préserve la perfection en la figeant définitivement. Survivre à la Chute, à la honte, à la déchéance, à la perte de l'idéal, bref, devenir grotesque est

¹⁷ Voir par exemple « the delicate face where thoughtful care already mingled with the winning grace and loveliness of youth » (*OCS*, 406), qui fait apparaître la menace qui pèse sur Nell. La suite de la citation montre d'ailleurs que la mort est la seule solution: « resting in the sleep that knows no waking » (*OCS*, 407).

¹⁸ Gabriel Pearson, *op. cit.*, p.80.

¹⁹ Ce narrateur omniscient remplace Master Humphrey dès le chapitre 4.

particulièrement douloureux, et le texte y revient constamment, jusque dans les descriptions de détail. En voici un exemple :

The broken figures supporting the burden of the chimney-piece, though mutilated, were still distinguishable for what they had been [...] and showed sadly by the empty hearth, *like creatures who had outlived their kind, and mourned their own too slow decay.* (OCS, 480, c'est moi qui souligne)

Quel idéal Nell incarne-t-elle alors, puisqu'elle ne peut pas, ne doit pas survivre à la Chute? Dans son ouvrage sur Dickens, John Kucich définit la sentimentalité comme une « émotion impure grimée en émotion pure » (« impure emotion masquerading as pure emotion²⁰ »). Au-delà des effets de transparence qui invitent à ne saisir que l'émotion « pure » et à n'apercevoir que Mary Hogarth, c'est certainement une autre réalité que l'on devine, une réalité peut-être « impure », en tout cas plus masquée, qui relève du narcissisme. Nell est avant tout, semble-t-il, une incarnation de l'idéal du moi, cette référence absolue que Freud définit simplement comme « Ce qu[e l'homme] projette devant lui comme son idéal [et qui] est le substitut du narcissisme perdu de son enfance ; [puisque] en ce temps-là il était à lui-même son propre idéal²¹ ». C'est ce que pense Michael Slater:

Nell is not a projection of Mary but of Dickens himself. Like *Oliver Twist* she represents the child-Dickens in his own intense private mythology – a beautiful, delicate, sensitive little creature, threatened, plotted against, betrayed, isolated, but ever strong in faith and love²².

Je voudrais, pour conclure, revenir sur l'univers dans lequel advient l'histoire de Nell. Il n'est bien sûr pas possible d'analyser ici en détail un aspect essentiel de cet univers grotesque, que je me contenterai donc de mentionner : il s'agit des métamorphoses incessantes qui transforment l'animé en inanimé, et vice versa, ce que Michael Hollington appelle « the collapsing of distinctions between characters and objects, human and inanimate matter²³ ». On sait comment le rêve de Nell souligne la porosité entre les catégories, dans un roman où Quilp, ses acolytes, le grand-père, les figures de cire et Punch sont autant de créatures indécises, êtres humains et objets à la fois. Cette fusion animé-inanimé organise l'univers grotesque d'après la Chute, cet univers qui sert de cadre à la vie qui perdure après la honte et la culpabilité. Nell est menacée par cette monstruosité universelle qui ne manquerait pas de la contaminer si elle continuait de vivre. Elle court le risque d'être elle aussi transformée en objet, ou plutôt de ne plus appartenir à une catégorie distincte, comme le montre Miss Monflathers lorsqu'elle l'appelle « wax-work child » (OCS, 308). La formule est intéressante : elle traduit la menace.

La contamination et la déchéance dont il faut à tout prix protéger Nell correspondent sans doute, dans l'univers biographique, à l'épisode du travail forcé dans la fabrique de cirage. Impossible, là encore, d'évoquer le détail de l'analyse que propose John Carey des figures de cire et autres objets à la fois humains et inanimés. Indiquons seulement que Carey pense qu'ils hantent l'esprit de Dickens depuis qu'il a lui-même été regardé comme un objet, comme quelque chose qui ne pouvait pas regarder à son tour :

At Warren's he was made an exhibit. [...] He and Bob Fagin had to work at a window looking out on Bedford Street, and a crowd would often gather to watch them. It was this disgrace which finally made his father decide to remove him from the warehouse. But by that

²⁰ John Kucich, *op. cit.*, p.54.

²¹ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme » [1914], *La Vie sexuelle*, Paris : PUF, 1989, p. 98.

²² Michael Slater, *Dickens and Women*, p.96.

²³ Michael Hollington, *Dickens and the Grotesque*, Beckenham: Crom Helm Ltd., 1984, p.80.

time the experience of being looked at as something that can't return a look, the crowd of glassy eyes, the blank stare as of an effigy, had been indelibly inscribed upon Dickens' imagination²⁴.

Audrey Jaffe elle aussi voit dans ce souvenir²⁵, et plus précisément dans la scène où John Dickens lui-même regarde son fils, l'origine du voyeurisme de *The Old Curiosity Shop*. Même si son analyse, très riche, ne correspond pas à notre propos, la conclusion en est ici intéressante :

[The child] "wonders" why his father doesn't feel the shame that, the fragment fully attests, actually belongs to the son. As in *The Old Curiosity Shop*, the narrator turns against others the gaze that had been focused on him, displacing or even excising its accompanying feeling. The subject of the text is no longer the object of gazes²⁶.

Ce qu'explique Audrey Jaffe nous conduit à penser que le sujet prend conscience de sa propre déchéance ou de sa contamination par la corruption environnante (et même de sa condition d'objet, pourrait-on ajouter avec John Carey) au moment précis où le regard du père se pose sur le petit garçon. Le petit garçon se protège du sentiment de honte en le rejetant sur ce père qui le regarde, et qu'il regarde donc à son tour. A ce moment-là, Dickens cesse de n'être que l'objet du regard (c'est ce que souligne Jaffe), mais il cesse également de n'être que le garçon innocent de toute corruption, et doit aussi se ranger, comme c'est le cas dans *The Old Curiosity Shop*, du côté de ceux qui ont éprouvé la corruption et se repaissent du spectacle de la pureté d'un moi idéal, Nell. Voilà qui provoque sans doute le sentiment qu'un sujet unique se projette dans l'image de la petite fille, mais aussi dans toutes les figures de voyeurs, les bons, les méchants, de Master Humphrey à Quilp en passant par Kit. Michael Hollington décrit Quilp en des termes qui nous donnent à penser qu'il ne saurait y avoir meilleur portrait du petit garçon chassé du paradis et frappé par la disgrâce :

Dwarfs, with the stature of children and an intelligence sharpened by the struggle to survive, are traditionally licensed to break conventions and to comment ironically upon them. Quilp is a parody of a child²⁷.

Ouvrages cités

Dickens, Charles, *The Old Curiosity Shop* [1841], London: Penguin Classics, 1985.

Dickens, Charles, *Master Humphrey's Clock* [1840-1841], London: Dodo Press, 2011.

Dickens, Charles, *Our Mutual Friend* [[1865], London: Penguin Classics, 1997.

Carey, John, *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*, London: Faber and Faber, 1973.

Freud, Sigmund, « Pour introduire le narcissisme » [1914], *La Vie sexuelle*, Paris : PUF, 1989.

Hollington, Michael, *Dickens and the Grotesque*, Beckenham: Crom Helm Ltd., 1984.

Hornton, Susan, « One Reader Reading : the Reader in *The Old Curiosity Shop* », *The Reader in the Dickens World*, London, 1981, rpt. Michael Hollington (ed.), *Charles Dickens, Critical Assessments*, Volume II, Helm Information, 1995, 382-392.

²⁴ John Carey, *The Violent Effigy : A Study of Dickens' Imagination*, London : Faber and Faber, 1973, p. 104.

²⁵ Tel qu'il est narré dans le fragment autobiographique que publie John Forster en 1872.

²⁶ Audrey Jaffe, *op. cit.*, p.128.

²⁷ Michael Hollington, *op. cit.*, p.85.

- Jaffe, Audrey, «'Never Be Safe but in Hiding': Omniscience and Curiosity in *The Old Curiosity Shop* », *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 19, No. 2, Winter 1986, 118-134.
- Kucich, John, *Excess and Restraint in the Novels of Charles Dickens*, Athens: The University of Georgia Press, 1981.
- Noffsinger, John W., « Dream in *The Old Curiosity Shop* », *South Atlantic Bulletin*, Vol. 42, No. 2, May 1977, 23-34.
- Pearson, Gabriel, « *The Old Curiosity Shop* », in John Gross & Gabriel Pearson (eds.), *Dickens and the Twentieth Century*, London: Routledge, 1962, 77-90.
- Slater, Michael, *Dickens and Women*, Stanford: Stanford University Press, 1983.
- Slater, Michael, *Charles Dickens*, New Haven & London: Yale University Press, 2009.