

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES

N° 7

Cartes et strates

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X -NANTERRE

1995

***Bleak House* : les mots et les choses**

Cartes et strates

Dès les premières pages de *Bleak House*, nous sommes plongés dans un espace londonien qui semble revenu à la préhistoire, un paysage de Genèse où viendrait tout juste de s'accomplir la séparation entre la terre et les eaux : "as if the waters had but newly retired from the face of the earth" (*BH* 49)¹. En fait, cette séparation est loin d'être achevée et ce qui règne, c'est plutôt un élément intermédiaire, la boue, qui brouille la frontière entre le solide et le liquide et semble faire régresser la métropole vers un bouillon primitif d'où il ne serait pas surprenant de voir émerger quelque créature préhistorique, "a Megalosaurus [...] waddling like an elephantine lizard up Holborn Hill" (*BH* 49). Cette Angleterre, encore plus archaïque que celle qu'imagine Marlow au début de *Heart of Darkness*, est un espace régressif, point de rencontre entre la terre en voie de liquéfaction, avec ses "spongey fields", et l'air en train de passer à l'état solide, avec sa pluie imprégnée de "flakes of soot" et son "dense fog" (*BH* 49). Un espace où les couches de boue effacent les contours et ramènent

1 Les numéros de page renvoient à l'édition Penguin English Library (1971).

André Topia

les êtres vers l'indifférencié, rendant les chiens "undistinguishable in mire" et les chevaux "splashed to their very blinkers" (BH 49).

Dans ce bouillon, les humains sont entraînés par un mouvement général de glissade et de chute : "losing their foothold, [...] slipping and sliding" (BH 49), redescendant en quelque sorte vers les premiers échelons de la *great chain of being*. Chaque glissade contribue à la régression générale, ajoutant une nouvelle couche aux strates de boue en train de s'accumuler sur le terreau londonien. Car les pieds des promeneurs ne marchent jamais sur un sol vierge, mais sur de multiples empreintes superposées :

tens of thousands of other foot passengers have been slipping and sliding since the day broke (if this day ever broke), adding new deposits to the crust upon crust of mud, sticking at those points tenaciously to the pavement, and accumulating at compound interest. (BH 49)

Avec cette équivalence entre le spatial et le financier, dépôt d'alluvions sur une terre et dépôt d'argent à la banque, superposition de strates géologiques et accumulation d'intérêts d'un capital, croûte de boue et bénéfice financier, nous entrons d'un coup dans cet espace double qui est au cœur du roman : la surface de Londres est aussi un parchemin de contrat juridique, "an Indenture of many skins" (BH 700), comme seront appelés plus loin les documents du papetier Snagsby, et ces "skins" sont à la fois cartes et strates, parcours et traversée, espace horizontal et empilement vertical.

La carte géographique, c'est le désert indéchiffrable des documents, où quelques caractères lisibles offrent de loin en loin une oasis :

an immense desert of law-hand and parchment, with here and there a resting-place of a few large letters, to break the awful monotony and save the traveller from despair (BH 700)

Ou c'est encore, comme dans la chambre de Nemo, le paradoxe d'un désert arrosé d'une pluie d'encre : "a wilderness marked with a rain of ink" (BH 188).

Les strates, ce sont les couches de documents superposées comme des sédiments, au point de faire du territoire londonien un palimpseste indéchiffrable de plages déjà noircies par d'innombrables couches d'écriture, un empilement de papier, "heaps of old parchment scrolls" (BH 99), fait d'innombrables couches de précédents juridiques sans commencement et dépourvus du socle géologique premier d'un *Urtext*.

La boue et le brouillard du premier chapitre sont le laboratoire même de ce brouillage. La boue est cette substance malléable qui, comme la cire sous le stylet, reçoit les empreintes successives qui s'effacent sous une nouvelle écriture. La glissade du promeneur sur ce terreau palimpseste est à la fois addition et perte : addition d'une nouvelle couche aux autres alluvions déjà superposées, mais perte pour celui qui y racle ses chaussures et y laisse un peu de cette substance qu'il transportait collée à ses semelles. Supplément et déperdition, saturation et dissolution seront au centre du mouvement perpétuel du procès qui dépouille tout en ajoutant chaque fois à sa masse une nouvelle couche. Au bout du compte, comme avec l'argent, rien ne se perd, rien ne se crée, tout s'accumule et se déplace.

Quant au brouillard, il est ce qui brouille et obstrue. La carte de Londres est aussi celle d'un grand corps, "ganglion of roads" (BH 438), dont les vaisseaux sont menacés d'obstruction généralisée. Le brouillard vient immobiliser toute circulation en pénétrant tout autant les objets que les corps par les divers interstices et conduits : "Fog in the eyes and throats [...] ; fog in the stem and bowl of the afternoon pipe" (BH 49). Son point de densité maximale est symptomatiquement proche de l'enseigne de Chancery, "that leaden-headed old obstruction" (BH 50) : justice et brouillard se rejoignent ainsi en une image qui télescope la paralysie de la procédure juridique et l'obstruction intestinale. On verra que ce blocage de toute circulation est une des figures prégnantes du roman. À l'avancée linéaire d'une progression se substitue l'accumulation verticale des strates, croissance en épaisseur, mais immobilisation du mouvement, comme l'indiquent d'ailleurs les adjectifs "dense", "thick" et "deep" appliqués au brouillard et à la boue. L'empilement en épaisseur brouille les surfaces.

André Topia

Si les promeneurs de Londres avancent péniblement à travers cette pâte feuilletée de couches juridiques et financières, les plaideurs de Chancery sont eux aussi dans une "groping and floundering condition" (BH 50) et leur parcours ressemble étrangement aux glissades dans la boue déjà évoquées. On retrouve cette analogie entre couches de boue et couches de papier accumulées par les procès lorsqu'on voit Tulkinghorn, l'avocat, et Snagsby, le fournisseur de papier, figures complémentaires s'il en est, "diving through law and equity, and through that kindred mystery, the street mud" (BH 186). Il suffit de substituer aux traces boueuses laissées par les passants les couches de "precedents" juridiques accumulées avec le temps et nous voyons alors les plaideurs

tripping one another up on slippery precedents, groping knee-deep in technicalities, running their goat-hair and horsehair warded heads against walls of words (BH 50)

On est bien là au point de rencontre entre les cartes et les strates : le parcours des plaideurs commence comme un immense voyage horizontal aux innombrables étapes, "one of the ten thousand stages of an endless cause" (BH 50), mais s'englue rapidement dans l'épaisseur verticale des strates superposées, où les mots, cessant d'être une médiation, deviennent un mur opaque intraversable. Ces mots finiront par apparaître comme des couches de ciment lorsque l'avocat Mr Kenge annonce à Mr Jarndyce que son procès est terminé, mais qu'il n'y gagnera rien :

gently moving his right hand as if it were a silver trowel, with which to spread the cement of his words on the structure of the system, and consolidate it for a thousand ages. (BH 901).

D'où l'ironie du mot de "litter" (BH 51), appliqué aux précieux documents que transporte toujours sur elle la plaideuse folle, Miss Flite, et qui semble annoncer le jeu de mot joycien sur *letter* et *litter*,

lettre et ordure². La description de la boutique de Krook, qui commence par les "thin letters" (BH 98) des pancartes de vente s'achève d'ailleurs sur un "litter of rags" (BH 99). Les croûtes de boue de Londres et les couches de texte des plaideurs ne sont finalement qu'un même excrément déchargé par la grande machine judiciaire, mais c'est un excrément dont elle se nourrit en retour dans l'autarcie la plus parfaite. On verra ainsi, après la mort de Krook, la famille Smallweed et les magistrats de la cour venir faire dans la maison du brocanteur de véritables fouilles archéologiques à travers les couches de débris accumulés au long des années, "rummaging and searching, digging, delving, and diving" dans le "cartload of old paper" (BH 614) que les éboueurs vont emporter.

On comprend mieux alors l'analogie préhistorique de la première page. Les strates du procès remontent tellement loin qu'elles constituent un espace sans origine : "Innumerable children have been born into it ; innumerable young people have married into it ; innumerable old people have died out of it." (BH 52) Par une inversion temporelle, le procès n'est plus un moment d'une vie, mais chaque vie devient un infime moment d'un temps primordial, pré-existant à tout le reste, et qui est le temps du procès.

Cette régression est d'ailleurs illustrée par l'étrange façon qu'a Krook, le brocanteur analphabète, d'écrire sur son mur les mots "JARNDYCE" et "BLEAK HOUSE", associés au procès. Il écrit en effet chaque lettre de mémoire, substituant à l'organisation rationnelle une mécanique aveugle. De plus, il l'écrit "beginning with the end of the letter and shaping it backward" (BH 106), faisant ainsi du procès une machine qui avance à l'envers, marche vers le passé et s'enfonce dans les précédents au lieu d'aller vers une conclusion. Enfin, il efface chaque lettre après l'avoir écrite, "without once leaving two letters on the wall together" (BH 106), de sorte qu'à la fin, les deux noms, tout en ayant été écrits en entier, ont complètement disparu du mur, figure de la déperdition et de la véritable auto-annulation à laquelle seront confrontés les plaideurs quand le processus touchera à sa fin et qu'il

2 "The letter ! The litter !" ; "letter from litter" (James Joyce, *Finnegans Wake* [1939], London Faber, 1971, pp. 93 et 615).

André Topia

ne restera plus rien de l'argent qui était censé être l'objet de la procédure. On a ici la figure même du procès de Chancery : un document aveugle et qui annule sa propre mémoire dans l'instant même de son surgissement.

On est à nouveau dans les métaphores géologiques lorsqu'on apprend que l'un des plaignants "has fallen into a state of conglomeration" (BH 51). Quand on sait qu'un "conglomerate" est "a composite rock of fragments of previously existing rocks ; a mixture of various elements, clustered together without assimilation" (O.E.D.), on voit le procès apparaître comme un monstrueux corps composite fait de l'agrégation de morceaux hétérogènes rassemblés au cours des années, mais corps instable et dangereux qui attire et englutit tout ce qui s'en approche, grossissant jusqu'à se substituer au monde dont il devient le simulacre mortifère : on tombe ("fallen") en "conglomeration". Mr Jarndyce poussera l'image plus loin en appelant "Wiglomeration" (BH 148) la troupe des hommes de loi en perruque qui se nourrissent du procès comme des parasites, faisant ainsi un magnifique *portmanteau word* avant la lettre, agglomérat linguistique pour un conglomérat juridique.

Les circuits bloqués

Ce processus d'accumulation et d'agglomération n'est peut-être nulle part plus visible que dans la boutique du brocanteur Krook (BH 98-99, 508), qui semble répéter à son échelle le mouvement de Chancery et d'ailleurs appelée "his Court of Chancery" (BH 253), un peu comme si la vraie Chancery, divinité originelle, engendrait sans cesse des versions-simulacres d'elle-même plus ou moins dégradées ("a dirty hanger-on and disowned relation of the law", BH 99), espèces d'émanations néo-platoniciennes descendant de la cause première et se disséminant dans l'espace londonien.

Cette boutique, quadrillée par une multitude d'inscriptions d'ordre commercial qui s'étalent sur toute la surface de la vitrine, est un exemple parmi bien d'autres de l'omniprésence dans ce roman des inscriptions, documents, lettres, messages, traces écrites et

imprimées de toutes sortes, qui balisent l'espace aussi bien des rues que des maisons : "it's a monomania with him [Krook], to think he is possessed of documents." (BH 508). L'un des effets de ce surmarquage, de ce supplément de message, est une réification de la marchandise, un arrêt de la circulation des produits que l'inscription immobilise en l'incluant dans une classification, à la fois catalogue de boutiquier et inventaire d'huissier.

L'énumération des bouteilles dans la vitrine montre ainsi le réel basculant dans l'inventaire : "blacking bottles, medicine bottles, ginger-beer and soda-water bottles, pickle bottles, wine bottles, ink bottles" (BH 99). Cette déclinaison du paradigme "bouteille" n'est qu'un avatar de plus du glissement déjà mentionné de l'espace horizontal à l'espace vertical, du déroulement de la carte à l'épaisseur des strates : l'accumulation des bouteilles représente le même blocage que celui d'un texte qui cesserait d'avancer pour dévider une série dans une accumulation folle. Le dévidement sériel fait de la boutique de Krook un cul-de-sac à la fois spatial et linguistique.

De plus, du fait de la proximité géographique de Chancery et par une espèce de contamination par contiguïté qui est constante dans le roman, l'encre de la procédure déborde sur l'espace du magasin de Krook : "There were a great many ink bottles." (BH 99) Par une circularité bien propre au monde de Chancery, où le juridique et le financier s'interpénètrent, l'encre qui sert à écrire les inscriptions proposant des marchandises devient elle-même marchandise, comme si l'écriture en son point d'origine matériel (l'encre qui sort de la bouteille) était réifiée en un objet commercial. L'origine des innombrables documents manuscrits liés au procès est ainsi dans ce capharnaüm où les "heaps of old crackled parchment scrolls, and discoloured and dog's-eared law-papers" (BH 99) ne sont plus une surface où se déroule un message, mais un empilement dans lequel les strates de messages se mêlent et pourrissent comme sous l'effet d'un lent métamorphisme géologique. De plus, l'une des inscriptions est une annonce proposant les services d'un copiste, Nemo, c'est à dire une inscription proposant d'autres inscriptions. De même que le réel copie les processus de Chancery, de même le déroulement du procès apparaît comme une succession de versions chaque fois un

peu dégradées descendant jusqu'au "copying-clerk [...] who has copied his tens of thousands of Chancery-folio-pages" (BH 53).

La boutique de Krook a ceci de particulier qu'elle achète, mais ne vend pas : "Everything seemed to be bought, and nothing to be sold there." (BH 99) Ce mouvement à sens unique est en fait la négation du commerce : au lieu de l'échange et de la circulation, on a une pure accumulation, comme si la boutique était une machine à aspirer les produits sans jamais les relancer dans le circuit. Elle rejoint d'ailleurs en cela le fonctionnement de Chancery, elle aussi énorme machine qui attrape tout sans jamais rien rendre. Ce cul-de-sac est en quelque sorte en bout de chaîne : tout arrive et rien ne repart, mais tout se dédouble en séries infinies de listes et de copies.

Cette immobilisation des flux est l'origine du pourrissement des textes qui accompagne le procès Jarndyce. Dans le bureau de Mr Vholes, l'avocat rapace, on voit s'accomplir une véritable fermentation du parchemin : "the fretting of parchment forms and skins in greasy drawers" (BH 603). Ces documents, détournés de leur fonction première, qui est de circuler et transmettre de l'information, restent là, enfermés dans des tiroirs, frottant les uns contre les autres jusqu'à produire une espèce de réaction chimique. Le parchemin, qui n'est à l'origine qu'une médiation, support voué à s'effacer sous le message qu'il porte, fait en quelque sorte un retour dans sa matérialité organique de peau, tout comme le contrat de Snagsby est "an Indenture of several skins" (BH 700).

Si les messages subissent ainsi une lente extinction, en revanche le support se met à vivre par l'infection qui s'y développe. On verra l'espace anglais répéter à une plus grande échelle ce double mouvement : les taudis de Tom-All-Alone's, eux aussi abandonnés dans leur enclave londonienne comme dans un tiroir fermé, eux aussi en bout de chaîne dans l'édifice social, commencent par dépérir pour peu à peu engendrer en retour une prolifération de germes infectieux qui se répandront dans toute l'Angleterre. Et la bâtisse où habite Mr Vholes est présentée "like a large dust-bin of two compartments and a sifter" (BH 602-03), reliant à nouveau documents et détritrus. Fermentation et compartimentage vont de pair : le compartimentage, spatial, social et symbolique, est ce qui coupe la "connexion" – le mot

reviendra de façon lancinante dans l'épisode des taudis de Tom-All-Alone's (*BH* 272) – cette mise en relation vitale dans laquelle E. M. Forster, par son "Only connect" en épigraphe à *Howards End*, voyait la seule solution aux maux post-victoriens.

Si l'espace de la boutique de Krook est une parfaite émanation de tous les maux de Chancery, en revanche celui de la maison Bleak House, dans sa distribution et son orientation mêmes, offre figurativement les positions possibles du lecteur à l'intérieur du livre. La première exploration de l'espace de la maison par Esther (*BH* 115-16) se fait en effet en deux mouvements successifs, opposés mais complémentaires, qui semblent représenter chacun une approche différente du mystère du roman : l'approche linéaire et horizontale du parcours, l'approche tabulaire et verticale du réseau. Chaque fois l'espace est fondamentalement "irregular" ("It was one of those delightfully irregular houses", *BH* 115), mais cette irrégularité est dans un cas celle de la ligne en zigzags, dans l'autre celle du réseau incomplet : d'abord la quête du mystère, puis sa traversée herméneutique.

Nous découvrons dans un premier temps les diverses pièces de la maison en un long parcours (*BH* 115-16) qui nous fait passer successivement par toutes les chambres et couloirs, avec une abondance de verbes de mouvement qui mime la marche aveugle et méandreuse du lecteur à travers les différentes traces et fausses pistes du secret de Lady Dedlock ("you go up and down", "you went down", "you went up", "you passed", "going out", "you came back", "went out", "branched off", "you went straight", etc.). L'espace lui-même est sous le signe de l'irrégulier, du surprenant, du biscornu ("irregular", "unexpected", "crooked", "more corners in it than I ever counted afterwards", "three-cornered"). Ce n'est pas un espace réparti tabulairement à partir de positions centrales d'où l'on puisse rayonner, mais au contraire une enfilade de pièces dont la distribution même semble défier tout ordre architectural : "you go up and down steps out of one room into another", et où chaque pièce a "at least two doors". Chaque portion d'espace semble pouvoir s'orienter de plusieurs manières et répondre à plusieurs fonctions : la chaise

André Topia

indienne est "also a sofa, a box, and a bedstead, and looked in every form something between a bamboo skeleton and a great bird-cage", et la chambre de Richard est "part library, part sitting-room, part bedroom, and seemed indeed a comfortable compound of many rooms". Tout se passe comme si la configuration même de l'espace se modifiait par des effets de perspective avec le déplacement du marcheur. Aucune vue d'ensemble n'est possible : on ne peut que suivre le jeu de pistes linéairement, en avançant à l'aveuglette.

Mais une fois ce parcours accompli, le paragraphe suivant, consacré à l'inventaire de l'intérieur des pièces (BH 116-17), en particulier du salon d'Ada et Esther, obéit à une tout autre loi. Les objets qui le meublent et le décorent semblent tous appartenir à des séries, qu'il s'agisse d'oiseaux, de gravures chinoises sur les diverses phases de la préparation du thé ou des mois de l'année, mais ce sont des séries souvent boîteuses ou incomplètes. Ainsi, certains portraits, dans la chambre d'Esther, appartiennent à des couples dépareillés qui ont été "dispersed", véritable puzzle dont il lui faut aller chercher les éléments d'origine dans d'autres chambres pour les mettre à la place des "substitutes", un peu comme dans un jeu des sept familles ou un jeu de cubes dont les pièces auraient été mélangées et dispersées en désordre. Les meubles sont tout aussi dépareillés, pure collection de "movables", assemblage fortuit d'unités mobiles et déplaçables à l'infini : "All the movables [...] displayed the same quaint variety. They agreed in nothing".

Alors que le côté "irregular" de la première structure, celle du parcours de la maison, était sous le signe de la continuité spatiale, même si c'était un continuité zigzagante, au contraire, à présent, on a affaire à un répertoire d'items, réservoir d'éléments discontinus qu'il s'agit, par une espèce de *reshuffling* constant, de mettre dans un certain ordre. C'est ce que signalent les va-et-vient incessants d'Esther pour combler des vides et reconstituer les ensembles dépareillés : processus non plus linéaire, mais tabulaire.

Ces deux structures pourraient figurer deux représentations opposées, mais complémentaires, de l'activité du lecteur dans le roman : un lecteur tâtonnant qui déambule en aveugle dans ce maquis "crooked" du *serial novel*, et un lecteur herméneute adepte du jeu de

cubes, pour qui l'espace du roman se rapproche davantage des *loci memoriae* et qui sait reconstituer les séries à partir du fragment incomplet.

À ces deux lecteurs pourtant, il faudrait ajouter le malin génie qui brouille les cartes, à savoir Dickens lui-même. Car il existe bel et bien une symétrie parfaite dans ce monde "quaint" et "irregular" de la maison Bleak House, mais c'est celle, trompeuse, qui relie le réel à son simulacre artistique. Le salon d'Esther est en effet décoré de véritables tableaux vivants, gravures représentant des oiseaux plus vrais que nature : "surprising and surprised birds, staring out of pictures", regardant une truite empaillée, elle-même "as brown and shining as if it had been served with gravy" (BH 116). L'art sert ici de cache et de trompe-l'oeil dans sa spécularité parfaite : un simulacre en regarde un autre, instaurant une espèce de circuit fermé d'où la vérité – celle de la vie et celle du mystère du roman – est exclue. La longue déambulation du paragraphe précédent nous a ainsi amenés, après bien des détours, dans la chambre secrète au centre de la pyramide, mais c'est pour nous faire osciller entre un ensemble incomplet où manque la case centrale et un simulacre trop parfait qui masque le réel.

Aux efforts d'Esther pour remettre de l'ordre dans ces ensembles dépareillés s'oppose la stratégie de Tulkinghorn (BH 182-83), grand manipulateur du circuit de la communication qu'il ouvre et ferme à sa guise. Tout le roman peut d'ailleurs être lu comme les avatars de ces circuits de lettres, messages et documents par lesquels passe la chaîne d'information, leur effacement et leur résurgence, leur obstruction et leur déblocage : parcours arrêtés, retardés, détournés, fragmentés, dévoyés. Et là encore, à ces circuits bloqués correspond un espace compartimenté, plein de placards, secrétaires, tiroirs et réceptacles divers, qui peut aller jusqu'à un véritable espace gigogne, figure-modèle des énigmes du roman enchâssées les unes dans les autres. Nous voyons ainsi Tulkinghorn ouvrir des réceptacles successifs pour en sortir chaque fois une clé qui ouvre un autre réceptacle (BH 642) : il ouvre la porte fermée à clé d'une pièce, dans laquelle il ouvre un tiroir, lui aussi fermé à clé, à l'intérieur duquel il

André Topia

prend une clé qui ouvre une commode, dans laquelle il y a une clé qui ouvre la cave. On peut alors parler au sens propre de "roman à tiroirs".

Tulkinghorn vit d'ailleurs sous le signe du cloisonnement et du compartimentage. Son appartement est situé dans une maison qui était à l'origine "a house of state" (*BH* 182), espace global et homogène, mais qui a été "let off in sets of chambers" et n'est plus que "shrunk fragments of its greatness". Ses divers dossiers, devenus "his many boxes labelled with transcendent names", calquent par leur compartimentage le cloisonnement des murs. Alors que les compartiments intérieurs de la maison Bleak House sont reliés les uns aux autres par tout un réseau de canalisations compliquées qui fait ressembler l'ensemble à un corps organique avec ses tubes digestifs, ses conduits respiratoires et ses ramifications nerveuses, la maison de Tulkinghorn n'engendre dans ses réceptacles cloisonnés que les "maggots" (*BH* 182) que sont les hommes de loi.

En outre, dans la bibliothèque de Tulkinghorn, "the titles on the backs of his books have retired into the binding" (*BH* 182), comme si s'était produit – un peu comme lors de la fermentation déjà évoquée des parchemins de Vholes – un effacement de l'inscription au profit du support, un enfouissement de l'inscription dans son support, lequel n'est plus qu'un mur aveugle, l'un de ces "walls of words" (*BH* 50) contre lesquels viennent buter plaideurs, mais aussi lecteurs.

Une fois les inscriptions effacées, les objets deviennent des unités nomades et interchangeable, vulnérables à toutes les manipulations. C'est ainsi qu'on voit Tulkinghorn jouer sur son bureau à un petit jeu étrange qui consiste à mettre dans plusieurs ordres possibles trois objets : un couvercle d'encrier et deux morceaux de cire à cacheter, sans arriver à se décider pour un arrangement qui lui convienne (*BH* 182-83). Esther, elle aussi, opérait une remise en ordre d'unités, mais alors qu'elle essayait de remplacer les "substitutes" par les éléments d'origine, pour Tulkinghorn, objets et êtres deviennent de simples jetons. De plus, ces trois items manipulés (un couvercle d'encrier et deux morceaux de cire à cacheter), sont situés à chacune des deux extrémités de l'acte d'écrire un message : l'encrier au point de départ, la cire à cacheter au point

d'arrivée. Mais à chacun de ces deux bouts de la chaîne, ils désignent une fermeture : l'encrier n'apparaît que par son couvercle et la lettre par la cire qui clôt l'enveloppe. Tulkinghorn aime ainsi tester différents circuits possibles de communication, mais à une condition, c'est qu'il en maîtrise la clôture à l'entrée et à la sortie.

Cloisonnement et dissémination

Dans ce grand jeu de cubes qu'est *Bleak House*, il est un espace qui est à la fois une case centrale et un point aveugle, à la fois le cul-de-sac où est rejetée la misère scotomisée et le ganglion qui relance son infection dans tout le réseau, c'est la poche de misère des taudis de Tom-All-Alone's (*BH* 272-74) au centre même de Londres, îlot de décomposition dans une société vouée au *improvement* victorien. Cette zone infectée est en effet animée par un double mouvement. Dans un premier temps, c'est la chute vers le "decay" (*BH* 272) aboutissant aux maisons qui s'écroulent (*BH* 273). Mais dans un second temps, le mouvement repart dans l'autre sens, vers une nouvelle prolifération engendrée par la vermine à partir de la décomposition. C'est le "swarm of misery" des "vermin parasites", la décomposition ayant "bred a crowd of foul existence that crawls in and out [...] in maggot numbers" (*BH* 272). Paradoxalement alors, la "connexion" (*BH* 272) qui manque cruellement à la société anglaise apparaît sous la forme de la germination parasite proliférante, véritable dynamique vitale inversée, "sowing evil", couvrant l'Angleterre horizontalement sur tout l'espace et verticalement du haut en bas de l'échelle sociale, jusqu'à l'image centrale du cimetière d'où rayonne la décomposition et où s'inverse la citation de saint Paul : "here, sow him in corruption, to be raised in corruption" (*BH* 202)³. Par une inversion qui en dit long sur l'état de l'Angleterre, la "connexion" ne provient pas d'un décroisonnement géographique ou social, mais d'une infection généralisée.

3 "So also is the resurrection of the dead. It is sown in corruption ; it is raised in incorruption", Première épître aux Corinthiens, 15:42.

André Topia

Jo, le petit balayeur, se trouve sans le savoir au carrefour de ces deux mouvements – et d'ailleurs il est "crossing sweeper", balayeur de carrefour : "He goes to his crossing, and begins to lay it out for the day" (BH 275), normalisant l'espace urbain selon un strict découpage conforme au code social imposé, comme un jardinier prépare son travail de la journée. Placé aux carrefours, il est effectivement le grand croisement, la grande "connexion" sociale et symbolique où se rejoignent des réseaux que tout normalement devrait séparer – et c'est ce qui causera sa perte.

Géographiquement, socialement et symboliquement, Jo se trouve "out of the pale of hope" (BH 274), et le mot de "pale" est à prendre ici dans son sens étymologique de *palum*, la palissade à l'intérieur de laquelle se retranchaient les camps romains, délimitant ainsi un espace ordonné au milieu de la sauvagerie. Mais par une inversion qui marque bien le chemin parcouru depuis la Tamise des centurions de Conrad et la forêt shakespearienne, le lointain est devenu le proche, et l'espace fermé n'est plus celui de la civilisation se démarquant de la sauvagerie, mais celui d'une réserve de sauvagerie enfermée au centre de Londres, à proximité immédiate de cette Chancery qui est la source même de leur enfermement. Tom-All-Alone's a ainsi été "laid [...] waste" (BH 273) par le procès, au point que ses habitants sont devenus des "settlers" (BH 274) : la réserve indienne est au coeur même du territoire de la loi et de l'ordre impérial. Pourtant les mégalosures préhistoriques ne sont pas très loin, en fait juste à côté, dans Chancery (BH 49), et les avocats dans le brouillard semblent émerger d'une cité lacustre, "in the back settlements of the fog" (BH 54). Entre les "settlers" de Tom-All-Alone's et ceux de Chancery, il n'y a que l'épaisseur du brouillard.

Et comme les tribus indiennes poussées de réserve en réserve, Jo sera sans cesse "moved on", un peu comme on parle à présent de "populations déplacées". C'est d'abord la justice : le Coroner refuse son témoignage en plaçant l'idiome même de l'enfant hors du *pale* dessiné par le langage judiciaire : "Out of the question" (BH 199). Et cette exclusion linguistique s'accompagne aussitôt d'une expulsion mphysique : "Put the boy aside." (BH 200). Puis, c'est le "Move on !" (BH 320), injonction lancinante sans cesse répétée à l'enfant par de

mystérieuses figures d'autorité et qui devient pour lui "the be-all and the end-all of [his] strange existence upon earth" (BH 320). Plus qu'une transhumance spatiale, c'est là une véritable dé-territorialisation qui interdit à Jo tout statut de citoyen sur la terre anglaise, annonçant la tribulation des familles de travailleurs journaliers à la fin de *Tess* ou l'errance des *hop-pickers* dans *A Clergyman's Daughter* de Orwell – avec la différence que Jo est encore un degré plus bas, n'ayant même pas le moteur d'un travail saisonnier.

Car le *moving on* de Jo fait symboliquement partie de ce déplacement constant des pièces d'un puzzle déjà évoqué. L'enfant est un pion tout à fait secondaire dans l'affaire, mais détenteur sans le savoir du détail crucial qui permettrait d'atteindre la vérité. Son déplacement constant sur l'échiquier est le contraire d'une progression, d'un *improvement* : c'est une mise en circulation erratique dont la seule loi est qu'il ne soit jamais là où il faut pour remplir la case vide qui l'attend, devenant ainsi un reste encombrant, un supplément qu'il faut toujours pousser ailleurs. Jo est une espèce de *wild card*, carte qui prend toute valeur que veut lui donner celui qui la possède. Comme un *joker*, il a la valeur maximale s'il est placé au bon endroit et au moment voulu, sinon il vaut zéro. Et tout l'ordre du roman conspire à ce qu'il demeure ce zéro, à la fois zéro social et zéro narratif : "We can't take *that*, in a Court of Justice, gentlemen." (BH 200), s'exclame le Coroner devant le témoignage de l'enfant. Mais, conformément au double mouvement de Tom-All-Alone's, c'est ce déplacement incessant qui va lui permettre de semer les germes de sa maladie dans un monde qu'il n'aurait jamais touché en restant dans sa réserve.

Ce retournement des valeurs respectives de l'espace sauvage et de l'espace civilisé peut évoquer d'autres scènes dans le roman anglais, sous le signe de la même polarité. C'est, dans *Wuthering Heights* (chap. VI), Catherine et Heathcliff regardant de leur obscurité extérieure les enfants Linton jouant à l'intérieur de leur maison éclairée. Les deux jeunes sauvages observent, des confins obscurs de leur forêt, l'enclos magique des enfants civilisés, éclairé et rutilant de luxe, qui brille au milieu de l'obscurité et dessine une espèce de

André Topia

frontière magique dont ils ont franchi la première ligne en passant "through a broken hedge". Mais rapidement les valeurs respectives des deux espaces s'inversent : l'espace luxueux de la civilisation a produit un monde clivé où de petits monstres se disputent leur chien au point de le déchirer en deux, alors que les jeunes sauvages baignent encore dans leur indifférenciation angélique.

De même, dans "The Fox" de D. H. Lawrence, la ferme des deux jeunes filles apparaît d'abord comme une poche de calme et de culture au milieu du chaos de la guerre, îlot menacé par les incursions de la sauvagerie sous la forme du renard toujours prêt à franchir la frontière qu'est la lisière du bois. Mais là encore, il devient vite clair que ce monde policé est un monde en déclin où les animaux refusent de manger et de se reproduire, où la dynamique vitale est en train de régresser, alors qu'il incombera à la sauvagerie de déclencher à nouveau le processus vital.

Cette vie de Jo à l'état sauvage, Dickens nous la montre davantage comme un ethnologue que comme un sociologue dans l'étonnante scène où nous suivons l'enfant déambulant dans Londres. Par une véritable révolution copernicienne, il s'efforce de pénétrer l'univers mental de l'enfant, lui donnant cette voix qu'il n'a pas pour nous faire percevoir non seulement l'étrangeté des moeurs et coutumes du jeune sauvage ("His whole material and immaterial life should be strange !", *BH* 274), mais aussi l'altérité radicale de son mode de pensée, démarche propre à l'ethnologue :

Jo's ideas of a Criminal Trial, or a Judge, or a Bishop, or a Government, or that inestimable jewel to him (if he only knew it) the Constitution, should be strange ! (BH 274)

La grande question que se pose et que nous pose Dickens est : qu'est-ce que cela peut signifier qu'être Jo ? Le paradoxe est que tout en étant l'émanation de Londres, Jo y est un "étranger" – car c'est dans ce sens fort qu'il faut prendre le mot de "strange". La perception de l'espace londonien par l'enfant montre cette "aliénation", en prenant le mot dans son sens étymologique d'"altérité". Étant analphabète, Jo ne peut lire les signes dont son *Umwelt* est saturée. À quoi peut donc

bien ressembler ce Londres où se pressent les messages "over the shops, and the corner of streets, and on the doors, and in the windows" (BH 274) pour quelqu'un qui n'y voit que des hiéroglyphes indéchiffrables ? Car pour le sauvage moderne, toute l'étrangeté du monde est concentrée dans les livres de prières que portent les fidèles sortant de l'église et dans le spectacle du facteur faisant sa tournée. Les mots, au lieu d'être des signes que l'on traverse pour y trouver un sens, restent pour lui des présences opaques, intraversables, non pas des signes, mais des "mysterious symbols" : "To see people read, and to see people write, and to see the postman deliver letters, and not to have the least idea of that language" (BH 274). Renversant ainsi la perspective, Dickens ainsi le scandale non pas dans Jo le sauvage, mais dans un monde civilisé qui s'offre à lui sans lui donner les moyens de le décoder. Un fil symbolique relie d'ailleurs l'effacement déjà évoqué des titres des livres dans la bibliothèque de Tulkinghorn et l'illisibilité des messages que reçoit Jo : la cécité de l'enfant a pour corollaire la rétention du sens opérée par les figures d'autorité.

La présence poignante de l'enfant tient à l'ambiguïté de son statut existentiel, à une contradiction, presque sartrienne avant la lettre, qui fait de lui un être pour qui "l'existence précède l'essence" :

And really to feel that it would appear to be perfectly true that I have no business here, or there, or anywhere ; and yet to be perplexed by the consideration that I am here somehow (BH 274)

Dans son opacité existentielle, tout son être semble en quelque sorte réclamer un statut ontologique que la société lui dénie. Et dans ces quelques pages l'espace londonien est étrangement proche de celui d'une ville de Kafka.

La saturation

Si la circulation de Jo, son *moving on*, aboutit à une infection de toute l'Angleterre par les germes de la pauvreté, il est un autre mode de corruption organique qui menace dans *Bleak House*, c'est ce qu'on

André Topia

pourrait appeler la saturation. L'économie victorienne semble en effet inclure deux systèmes simultanés et contradictoires correspondant à deux époques de l'histoire : le schéma moderne de la société industrielle fondé sur production-échange-consommation, et d'autre part la vision médiévale du corps social comme corps organique. La saturation joue sur un glissement de l'un à l'autre.

Cette double économie transparait dans la scène du restaurant, où nous voyons déjeuner les trois jeunes garçons de bureau, Guppy, Jobling et Smallweed (*BH* 330-31). Ce qui s'y joue offre un véritable modèle de fonctionnement en miniature de l'économie victorienne. On y remarque d'abord un va-et-vient permanent ("constant coming in, and going out, and running about") entre la cuisine et les mangeurs. Ce lieu de production de la cuisine est invisible, comme c'est la règle, mais communique avec le monde des consommateurs par deux machines médiatrices, que l'on entend sans les voir, l'une qui va de la production à la consommation, le tapis roulant mécanique qui sert au transport des plats : "a rumbling up and down of the machine which brings the nice cuts from the kitchen", l'autre qui va de la consommation à la production, le tuyau acoustique qui sert à adapter l'offre à la demande en réclamant davantage de biens à consommer : "a shrill crying for more nice cuts down the speaking-tube". Il ne manque même pas la dimension financière de l'échange d'argent, présente auditivement sous la forme du "shrill reckoning of the price of nice cuts".

Au spectacle de cette véritable petite usine qu'est le restaurant, on s'étonne moins d'entendre un peu plus tard Mr Rouncewell, maître de forges qui sait de quoi il parle, faire un parallèle entre Chesney Wold, le manoir des Dedlock, et "a factory" (*BH* 453), analogie fort pertinente, bien qu'inattendue, mais qui fait s'étrangler d'indignation Sir Leicester Dedlock. Trois quarts de siècle plus tard, on pourra mesurer tout le chemin parcouru par l'aristocratie terrienne anglaise, lorsqu'on verra, dans *Lady Chatterley's Lover*, le gentilhomme campagnard Squire Winter affirmer sans hésitation que si l'on découvrait du charbon sous le gazon de son parc, "I would open a mine on the lawns, and think it first-rate landscape gardening" (chap. XI).

Mais dans cette chaîne économique du restaurant, après la production, l'échange d'argent et la consommation, il y a encore la dernière phase du cycle, qui complète tout le processus : c'est la corruption et la décomposition qui suivent inévitablement la consommation des produits. Et le modèle n'est alors plus celui, économique, de la circulation et de l'échange, mais celui, organique, de la saturation et de la fermentation. Ce sont le "flush and steam" et la "heated atmosphere" engendrés par les effluves de la nourriture et produisant une fermentation organique qui rappelle la combustion spontanée de Krook : "soiled knives and tableforks seem to break out spontaneously into eruptions of grease and blotches of beer". Tout se passe comme si le rythme accéléré de production, échange et consommation, produisait une saturation et un échauffement des circuits qui montrent une société en marche vers la combustion spontanée.

On retrouve ce blocage des circuits dans la page étonnante (*BH* 801) qui met en contraste le nouvel espace du chemin de fer et les anciens parcours de la chaise de poste. Bien que toute une nouvelle distribution de l'espace soit en train de se préparer pour la mise en place des voies ferrées ("measurements are made, ground is staked out"), on s'aperçoit vite que ce nouvel espace, au lieu de faciliter la circulation d'un point à un autre, est pour l'instant bloqué, arrêté en cours d'évolution, en proie à des ruptures de circuits. Les ponts n'ont jamais été terminés et restent des segments qui ne se rejoignent pas : "not yet united piers". Les remblais, restés des "fragments of embankments", sont devenus des "precipices" qui coupent le paysage. Et pendant ce temps, la bonne vieille chaise de poste file à travers le paysage "without a railroad on its mind". Heureusement qu'elle est là, car sinon le corps de l'espace anglais courrait le même risque de congestion que la boutique de Krook et pourrait bien exploser en une combustion d'embouteillages.

On voit ainsi au travail le même type de contradiction que dans la scène du restaurant : les circuits, qu'il s'agisse de l'économie ou du transport, tournent à plein régime, mais, du fait de leur accélération même, sont guettés par l'obstruction et la paralysie. La combustion spontanée est alors l'aboutissement de cette circulation arrêtée dont

André Topia

on voit les effets dans tous les domaines, qu'il s'agisse de l'obstruction des conduits du corps londonien, du cul-de-sac qu'est devenu le magasin de Krook, de la fermentation des parchemins dans les tiroirs de Vholes ou plus généralement du cloisonnement géographique, social et herméneutique de l'Angleterre.

L'espace pictural dans *Bleak House* est lui aussi en proie à des redistributions symptomatiques. Il y a beaucoup de tableaux dans les intérieurs, mais tout comme dans la boutique de Krook, l'inventaire et le catalogue de vente publique y affleurent à la surface. Ainsi le tableau de la *Fancy Ball School* à Chesney Wold :

One stone terrace (cracked), one gondola in distance, one Venetian senator's dress complete, richly embroidered white satin costume with profile portrait of Miss Jogg the model, one scimitar superbly mounted in gold with jewelled handle, elaborate Moorish dress (very rare), and Othello. (BH 457)

On retrouve là le goût de Dickens pour le théâtre, et plus précisément pour le répertoire : le tableau semble sortir d'un costumier et d'un fabricant de décor, tout prêt à servir, une sorte de texte-programme qu'il ne reste plus qu'à mettre en scène. Joyce offrira le même type de catalogue-cliché avec les fantômes de "Circe" dans *Ulysses*. C'est un espace *itemized*, distribué en unités séparées, le texte nous fournissant une série en vrac, qu'il s'agit ensuite de reconstituer sous la forme d'un syntagme descriptif correspondant à un espace ordonné, à une "scène". Le texte dickensien abonde en ces énumérations-séries qui sont le point-limite de la précision naturaliste, le moment où elle bascule de la description à l'inventaire sériel. La boutique de Krook en offrait déjà un exemple. De même les décorations florales de la chambre d'Ada se déclinent aussitôt en un véritable catalogue : "in chintz and paper, in velvet, in needlework, in the brocade of two stiff courtly chairs" (*BH* 116). Là encore, Joyce ira beaucoup plus loin que Dickens dans la même direction avec l'épisode "Ithaca" de *Ulysses*. Mais alors que chez Joyce l'origine de ce vertige sériel est dans la tradition encyclopédiste de l'*anatomy* et du *learned wit*, chez Dickens la liste-catalogue semble indiquer plutôt

Bleak House : *les mots et les choses*

une transformation du réel en objet marchand tout prêt à la vente. Les intérieurs dickensiens ressemblent souvent à des vitrines (*BH* 116) et les "shop-windows" (*BH* 438) sont très présents dans le paysage londonien.

De plus, cette sérialisation ouvre la porte à toutes les manipulations, faisant des objets des jetons, unités détachables et toutes équivalentes, comme une sorte de monnaie ou les éléments d'un jeu de construction que l'on peut sans cesse ré-ordonner. Les êtres humains eux-mêmes semblent faire partie d'un répertoire qu'il suffit de regrouper selon certaines combinaisons plus réussies que d'autres. Ainsi, le personnel politique se décline comme les lettres d'un alphabet (Boodle, Coodle, Doodle, Foodle, etc.) (*BH* 211-12). Toute la vie politique se résume alors à faire passer l'un à la place de l'autre selon un système de chaises musicales où une crise ministérielle se résume au fait que "Lord Coodle would go out, Sir Thomas Doodle wouldn't come in" (*BH* 619). Un même nivellement mécaniste régit l'espace du tableau et l'économie politique.

La famille n'échappe pas elle non plus au modèle de l'équation financière et aux équivalents comptables. Ainsi, la place des cousins pauvres dans la famille Dedlock est le résultat d'une division et redistribution d'unités :

The rich family sum has been divided by so many figures, and they are the something over that nobody knows what to do with. (BH 446)

Ce "something over", ce reste qui résiste aux redistributions diverses peut dans certains cas devenir un élément-clé du roman. Dans un monde où tout doit se monnayer en équivalents mobiles et circuler, le reste est ce qui bloque les flux. Ainsi Jo, qui ne cesse de circuler, "moved on", est en même temps un "reste" encombrant, toujours en supplément, sans case vide pour l'accueillir. Au contraire, l'esthétique de l'inventaire d'huissier, telle qu'elle apparaît dans les tableaux de Chesney Wold, est un exemple de cette adéquation parfaite et fonctionnelle entre les mots et les choses qui plaît à l'esprit commerçant.

André Topia

Mais cet espace pictural *itemized* peut parfois aboutir à d'étonnants effets d'étrangeté. Voici comment Skimpole décrit à Esther l'un des tableaux de famille qui ornent Chesney Wold :

There was a Sir Somebody Dedlock, with a battle, a sprung-mine, volumes of smoke, flashes of lightning, a town on fire, and a stormed fort, all in full action between his horse's two hind legs (BH 588)

A présent qu'ont disparu du style toutes les marques stylistiques propres à l'inventaire d'huissier, l'énumération aboutit à un désordre qui donne au tableau quelque chose de chaotique et de sauvage probablement assez éloigné de l'original. Or, Skimpole est précisément celui qui dans le roman se met en dehors des lois de l'économie marchande et développe une théorie qui rejette à la fois les deux extrêmes de la chaîne de l'échange commercial : d'une part l'objet dans sa matérialité concrète encombrante : "Chairs and tables, he said, were wearisome objects ; they were monotonous ideas, they had no variety of expression" (BH 296), et d'autre part l'objet comme équivalent-argent : "I never have any money. I never know anything about money." (BH 297) L'intérieur de sa maison représente ainsi, spatialement et symboliquement, l'inverse de celui de Krook. Alors que, chez Krook, les flux marchands sont bloqués par l'excès d'achat aux dépens de la vente, chez Skimpole le vide a été fait par son propriétaire qui n'a pas été payé : "His furniture had all been cleared off" (BH 296).

Ainsi, l'espace du tableau, tel qu'il est vu par Skimpole, peut apparaître comme une preuve par l'absurde de cette incapacité de l'espace victorien à trouver un point d'équilibre entre l'ordre commerçant et un déferlement désordonné du réel dès que cet ordre disparaît.

On pourrait dire la même chose des intérieurs dickensiens qui oscillent entre l'ordonnancement figé d'une vitrine et le chaos "quaint", "irregular", "crooked", d'un espace plein à craquer, et qui d'ailleurs parfois craque. De fait, ces intérieurs débordent de meubles, tableaux, tentures, objets les plus hétéroclites, au point d'être parfois

Bleak House : *les mots et les choses*

de véritables capharnaüms où il est difficile de se déplacer. Ainsi, dans la taverne de Mr Grubble s'entassent tapis, plantes, gravures, bibelots, coquillages, poissons empaillés dans des vitrines, ainsi qu'un objet indéfinissable pendant du plafond : "either a curious egg or a curious pumpkin" (BH 575). Tout comme c'était déjà le cas avec la chaise indienne de Bleak House, "something between a bamboo skeleton and a great bird-cage" (BH 115), l'accumulation fait éclater toute possibilité de nomenclature. Quand on sait que "classifying, itself controversial, was a favourite as well as necessary Victorian preoccupation, like naming and listing"⁴, on saisit à quel point les *nondescripts* dickensiens, espèces non répertoriées et sémantiquement instables, viennent introduire jeu et subversion dans la "Great Victorian Collection"⁵.

Cet espace encombré est un espace rétréci où les êtres humains ne cessent de se cogner aux murs et aux objets. Lors de la tournée de charité de Mrs Pardiggle avec toute sa petite troupe dans la mesure de l'ouvrier-maçon, l'arrivée des visiteurs crée "a little vortex in the confined room" (BH 159), saturant un territoire qui offre déjà à peine assez d'espace vital pour la famille qui l'habite. La charité missionnaire de la bourgeoisie victorienne aboutit paradoxalement à l'expédition d'une véritable armée d'occupation qui rétrécit encore l'espace des indigènes.

On comprend qu'un fil symbolique relie cette visite de Mrs Pardiggle à l'enfermement des pauvres à Londres dans la réserve de Tom-All-Along's. Mrs Pardiggle traite le taudis du maçon comme un espace de sauvagerie qu'il s'agit d'occuper et quadriller et se conduit comme un parfait administrateur colonial de l'empire, qui ne recule jamais devant les indigènes, mais s'efforce au contraire de normaliser leur territoire en le faisant disparaître de la carte des terres incultes. Et le système fonctionne bien, puisque tout en bas de la chaîne, Jo balaie les carrefours, participant lui aussi, à son échelle, à la grande oeuvre de nettoyage qui doit aboutir sinon à le faire disparaître, du moins à le rendre invisible.

4 Asa Briggs, *Victorian Things* [1988], Harmondsworth : Penguin, 1990, p. 54.

5 *Ibid.*, pp. 52-102.

André Topia

Parmi ces espaces saturés, il y a aussi le bureau "squeezed up in a corner" (BH 603) de l'avocat, Mr Vholes, où les corps et les murs semblent comme soudés dans une continuité ininterrompue :

on so small a scale, that one clerk can open the door without getting off his stool, while the other who elbows him at the same desk has equal facilities for poking the fire. (BH 603)

Et on a vu que c'est au fond d'un tiroir de ce bureau, rétrécissement supplémentaire de cet espace déjà resserré, que fermentent les manuscrits de parchemin.

Mais surtout, il y a l'appartement de la famille Jellyby, "rather confined as to space" (BH 476), cas extrême de ces intérieurs pleins à craquer de ce que Geoffrey Moorhouse a appelé le "Victorian bric-à-brac"⁶, espace où les corps et les meubles se cognent les uns contre les autres et réagissent sans cesse les uns sur les autres. Dans cet espace rétréci, Mr Jellyby doit s'asseoir "with his head against the wall" (BH 476) et parties de corps et éléments de mobilier, genou d'enfant et plaque de porte, se mélangent au point d'apparaître interchangeables :

no domestic object which was capable of collecting dirt, from a dear child's knee to the door-plate, was without as much dirt as could well accumulate upon it. (BH 476)

Tout comme les couches de boue qui, dans les premières pages, font régresser Londres vers un indifférencié primitif, les couches de crasse mélangent inextricablement meubles et corps.

De même, chez les Smallweed, la promiscuité des corps et des objets d'ameublement fait que les coussins servent de projectiles et que les "porter's chairs" dans lesquels sont encastrés les deux grands-parents jouent le rôle à la fois d'obstacles et de réceptacles pour les corps désarticulés qui s'y mélangent et doivent en être "extricated" (BH 343). Ces corps finissent ainsi par ressembler aux objets qui les assiègent : le grand-père Smallweed est "shaken up like

6 Cité dans Asa Briggs, *op. cit.*, p. 46.

a great bottle, and poked and punched like a great bolster" (BH 343) par sa petite-fille.

Ce milieu saturé porte comme des signatures les traces et empreintes provenant des rencontres et frottements entre les corps et leur environnement immédiat. Lors de leur visite chez Mr Skimpole, Esther et Mr Jarndyce voient "no other furniture than the dirty footprints" (BH 650). Et les mains de Phil Squod, l'assistant du maître d'armes George Bagnet, sont "notched, and seamed, and crumpled all over" (BH 357), donnant à lire l'histoire de tout ce qui leur est arrivé. Mais inversement, lorsqu'il se déplace dans la pièce, son épaule frotte contre le mur et "has left a smear all round the four walls, conventionally called 'Phil's mark'" (BH 358), sa signature sur le mur, tout comme les marques sur ses mains étaient la signature du monde sur lui, preuve que dans *Bleak House* les documents ne sont pas seulement de papier et de parchemin.

Lorsque cette saturation atteint un seuil critique, l'équilibre se rompt et des explosions se produisent, comme si l'un des deux occupants, être humain ou objet, devait éliminer l'autre. Parfois, ce sont les choses qui prennent le dessus, comme c'est le cas avec les placards chez les Jellyby. Ces compartiments pleins à craquer semblent prêts à éclater sous la pression d'un désordre qu'on a tant bien que mal réussi à y faire entrer et qui ne demande qu'à s'éparpiller. L'énumération même de ce qui déferle montre l'hétérogénéité d'un univers que l'accumulation marchande, loin de structurer, met au bord de la désintégration :

bits of mouldy pie, sour bottles, Mrs Jellyby's caps, letters, tea, forks, odd boots and shoes of children, firewood, wafers, saucepan-lids, damp sugar in odds and ends of paper-bags, footstools, blacklead brushes, bread, Mrs Jellyby's bonnets, books with butter sticking to the binding, guttered candle-ends put out by being turned upside down in broken candle-sticks, nutshells, heads and tails of shrimps, dinner-mats, gloves, coffee-grounds, umbrellas (BH 476)

Parfois, au contraire, ce sont les corps qui prennent le dessus, comme lorsque les enfants Jellyby se mettent à éventrer les fauteuils

André Topia

et à en manger le rembourrage, "cutting the horsehair out of the seats of the chairs, and choking themselves with it" (BH 471). C'est là un moyen inédit de se débarrasser de ces "wearisome objects" (BH 296) dont se plaignait Skimpole. Mais après tout, quand les meubles sont devenus une armée d'occupation, pourquoi ne susciteraient-ils pas les mêmes pulsions cannibales que celles que provoquaient leurs équivalents, fonctionnaires impériaux, à la même époque dans certaines contrées ? On verrait avec sympathie la famille de l'ouvrier-maçon faire cuire et manger Mrs Jellyby et toute sa troupe, quand ce ne serait que pour faire un peu d'espace libre dans cette maison surchargée.

Les objets individuels eux-mêmes, dans la façon dont ils sont décrits, témoignent aussi de cette saturation qui les englobe dans un réseau complexe d'associations et de ramifications latérales qui prolifèrent autour d'eux. Ainsi, l'extraordinaire parapluie de Mrs Bagnet (BH 530) est successivement associé à un bateau ("prow"), à un oiseau ("beak"), à un corps flasque ("in need of stays"), et n'a apparemment jamais servi à sa propriétaire que pour des fonctions autres que celle de parapluie : "at home as a cupboard," "on journeys as a carpet-bag", et au marché "as a wand to point out joints of meat".

On voit là les signes d'un monde très plein où un objet n'est jamais isolé dans l'espace, mais rencontre immédiatement des réseaux qui à un moment où un autre viennent réagir sur lui, métaphoriquement ou métonymiquement. Cette multi-fonctionnalité typique d'un monde resserré où tout réagit sur tout n'est en fait pas très éloignée des frottements et interactions déjà évoqués à propos des corps et des meubles. Toute l'étrangeté de l'espace dickensien est peut-être dans ce polymorphisme engendré par un excès de proximité entre les êtres et les choses, par un resserrement des réseaux qui les relie. La carte du monde est alors à ce point occupée que ses zones passent de la juxtaposition à la contamination, superposant et échangeant leurs signes, télescopant ainsi les cartes et les strates.

André TOPIA

Université de Paris X - Nanterre