

Bernard Harrison

Est-ce *seulement* une fiction ?

Les limites de la liberté de l'auteur dans *L'Ami commun*¹

« [C]ela me fit hésiter. Un William chasseur de têtes, ou trafiquant imprudemment, un William menteur était inimaginable. Voilà un homme qui évitait les romans, sous le prétexte qu'ils n'étaient que des fictions. »

Cynthia OZICK, *Trust*

I

La plupart de nos satisfactions intellectuelles sont liées à une forme d'aveuglement. Pour nous en convaincre, il suffit de confronter nos certitudes actuelles aux idées qui ont prévalu dans le passé. À cet égard, et dans un sens plutôt « pickwickien² », l'essai que G. K. Chesterton consacre, en 1911, à *L'Ami commun*³, reste un guide des plus utiles pour qui veut comprendre ce roman⁴. Chesterton est convaincu que la littérature est « référentielle », et qu'elle vise avant tout à représenter la Réalité. Nous pensons exactement l'inverse. Parmi les nombreux arguments déployés par Chesterton pour faire l'éloge de Dickens, revient constamment celui de la précision et du réalisme des descriptions relatives aux manières et aux façons de faire.

« On n'a jamais lu une description aussi précise et virulente du désordre très particulier que provoque l'arrivée, dans une maisonnée, d'un riche parvenu. Chaque détail de la description sonne juste ; et chacun peut, de nos jours encore, en faire l'expérience s'il est invité à un dîner de ce genre. »

Chesterton trouve cependant que cette acuité s'estompe, au fil du roman :

« [E]n effet, si l'on excepte M. Fledgeby et les invités du dîner, il y a quelque chose d'un peu lourd et d'un peu négligé dans cette histoire. »

Ce qui pose problème à Chesterton, dans ces passages moins heureux du livre, c'est que la précision des descriptions doit laisser place aux exigences de l'intrigue et de la narration. Silas Wegg est « vraiment amusant, et remplit bien le rôle du méchant de l'histoire ». Mais sa méchanceté est « un peu comme sa jambe de bois : elle semble lui être attachée de façon artificielle ».

¹ Cet essai a été composé à l'occasion d'un colloque international organisé par le Dickens Project et le département des études littéraires de l'université hébraïque de Jérusalem, en juin 2009, sous le titre « Dickens, Victorian Culture, Uneasy Pleasures » (« Dickens : culture victorienne et plaisirs difficiles »). Le texte en a initialement été publié dans *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. IX, n° 2, The Johns Hopkins University Press, juin 2011, p. 405-430, puis dans le volume *What is Fiction For? Literary Humanism Restored*, Indiana University Press, 2014, chap. ix, p. XX-XX. Nous remercions Bernard Harrison de nous permettre d'en donner ici la traduction en langue française.

² Selon la formule consacrée que nous nous permettons d'explicitier ici, pour les lecteurs moins familiers de cette œuvre de Dickens : un sens « pickwickien », pour reprendre les mots du livre, correspond au détournement d'une formule de son sens d'origine, souvent pour lui donner une portée nettement plus péjorative, dans un nouveau contexte. Ici, l'essai de Chesterton nous guide dans la lecture de Dickens en nous montrant justement ce que peut être une lecture fautive du roman : il vaut surtout en contraste, par son exemplarité négative (NdT).

³ Charles Dickens, *L'Ami commun*. Une traduction en langue française par Henriette Loreau est disponible à l'adresse : <http://www.ebooksgratuits.com/pdf/dickens_ami_commun_1.pdf> et <http://www.ebooksgratuits.com/pdf/dickens_ami_commun_2.pdf>.

⁴ Voir Gilbert Keith Chesterton, « Our Mutual Friend », dans *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*, Londres, J. M. Dent and Sons, Ltd., 1991. Une version électronique de ce texte peut être consultée et téléchargée sur le site du Dickens Project de Santa Cruz, à l'adresse : <<http://dickens.ucsc.edu/OMF/chesterton.html>>.

Le fait que le personnage de Wegg soit légèrement improbable n'est rien, comparé au problème que pose Boffin.

« Si l'avilissement réel de Wegg n'est pas vraiment convaincant, il l'est cependant beaucoup plus que l'avilissement prétendu de Boffin. Le passage dans lequel Boffin apparaît comme une sorte d'avare, avant d'expliquer qu'il n'a fait que jouer ce rôle pour des raisons qui lui appartiennent, a quelque chose de profondément artificiel et insatisfaisant. La vraie raison de tout cela, selon moi, c'est que Dickens ne voulait absolument pas, à l'origine, que la défaillance de Boffin soit feinte. Il souhaitait vraiment, au départ, que Boffin soit corrompu par la richesse, qu'il dégénère progressivement et qu'il s'en repente tout aussi progressivement. Mais l'histoire allait bien trop vite pour rendre compte de cette double évolution, lente et difficile ; en conséquence, Dickens a dû, au dernier moment, rendre cette rédemption plus plausible, en montrant que toute l'affaire n'était qu'un leurre. Ainsi, cet épisode n'est pas exactement une erreur comme on peut parfois en relever dans l'œuvre d'un grand romancier ; c'est une faute qu'on a tenté de rattraper en commettant une autre faute. Il en va de même du processus de calcification qui intervient lorsqu'une fracture n'est pas réduite ; ainsi, l'histoire s'est cassée et a été rafistolée sans être redressée. »

Les spéculations absurdes de Chesterton à propos des intentions « originelles » de Dickens semblent, par contraste, rendre d'autant plus pertinentes nos conceptions actuelles, en matière de fiction. Nous voyons en effet très clairement, aujourd'hui, que la prétendue chute de Boffin dans l'avarice n'est pas réellement motivée par l'intrigue, mais relève davantage d'un genre et, plus précisément, d'un topos. Boffin se comporte de cette façon non parce qu'il est un personnage romanesque, mais parce qu'il appartient à l'univers du conte de fées – un conte qui revisite l'histoire de la princesse et du petit pois. Le topos en question veut qu'une (vraie) Princesse fasse la preuve de son sang royal en passant une épreuve. Dans la version traditionnelle du conte, il s'agit de sentir la présence d'un petit pois à travers des épaisses couches de matelas et de plumes qui garnissent son lit. Chez Dickens, Bella doit, pour triompher de l'épreuve, se montrer capable de détecter le caractère trompeur de la prétendue avarice de Boffin à travers les épaisses couches de confort capitonné dans lequel vivent les Boffin, dont la sécurité financière et sociale contraste avec la relative pauvreté et l'austérité du ménage Wilfer. Nous le savons : sa réussite est totale, et elle reçoit des récompenses dignes de celles que les contes, selon les lois du genre, prévoient pour ceux qui triomphent des épreuves imposées. Or pour qu'elle puisse profiter de cette récompense, il faut que l'avarice de Noddy Boffin ne soit pas réelle : cela tombe bien – elle ne l'est pas.

Si Chesterton est à ce point déconcerté par ce qu'il voit comme des éléments lourds, invraisemblables et vains (tout en se montrant tout à fait rassuré et satisfait par la petite scène de comédie, somme toute marginale, qui intervient à la table des Veneering) alors qu'ils appartiennent à des passages centraux du roman, c'est que pour lui comme pour son époque, le roman doit viser la représentation de la réalité sociale et individuelle. Chesterton voit donc le romancier, du moins le romancier capable de reconnaître les devoirs que lui impose sa vocation – et d'y répondre –, comme un individu contraint par la réalité, comme pourrait l'être un sociologue empiriste du type d'Henry Mayhew. Cette contrainte doit sans doute être contrebalancée par une certaine liberté auctoriale : on doit en effet accorder à celui qui écrit des fictions les ressources de l'invention et de l'imagination, pour que son histoire prenne vie et puisse être racontée. Mais pour Chesterton, cette liberté a trop tendance à supplanter l'exigence de fidélité à la réalité sociale, au point, parfois, de dégénérer en licence : c'est le cas, par exemple, avec les personnages de Wegg et des Boffin.

Nous sommes, quant à nous, revenus de ce genre d'illusions. À la faveur du modernisme et d'écrivains comme Joyce, Borges, Robbe-Grillet et Perec, d'abord, puis grâce à la « théorie » d'après-guerre d'auteurs comme Barthes, Derrida, Foucault, Kermode, Hillis Miller et quelques autres ; nous avons ainsi appris à apprécier la liberté de l'auteur, et à rire de l'idée que les romans pourraient avoir (sans parler de l'idée qu'ils devraient avoir) quelque chose à faire avec la réalité. Pour nous – ou pour beaucoup d'entre nous en tout cas –, l'intertextualité est tout. L'auteur est une figure qui appartient au domaine de la jouissance barthésienne, engagé dans un jeu postmoderne qui consiste à jongler avec la multiplicité des patterns

structuraux offerts par la littérature du passé, celle dont les volumes s'entassent sur les gigantesques étagères qui l'entourent, dans une bibliothèque offrant d'innombrables perspectives bourgeoises. Rien ne contraint la liberté de l'auteur, et c'est là ce qui caractérise l'art de l'écrivain. Voilà où réside la différence entre notre époque et celle de Chesterton.

Nous avons certainement des raisons de nous féliciter d'avoir ainsi laissé derrière nous le XIX^e siècle et ses schibboleths littéraires. Le problème, lorsqu'on voit en Dickens un commentateur de la vie sociale, est certainement qu'il reste, comme la plupart des romanciers, un commentateur partiel et peu précis dont les engagements « radicaux » semblent souvent, aux yeux des vrais radicaux, profondément suspects et inconsistants. On trouve d'ailleurs ce type de critique chez Chesterton lui-même :

« Je sais qu'il a pris les mauvaises habitudes du sentimentalisme aristocratique. Je sais que lorsqu'il utilisait le mot "gentleman", il pensait à un homme bon⁵. »

Mais supposons que Dickens soit un guide efficace et discret, capable de nous montrer la réalité sociale de l'ère victorienne comme le ferait Mayhew, par exemple. En quoi cela pourrait-il ou devrait-il contribuer à ce qui fait la valeur littéraire de son œuvre ? Après tout, la sociologie ne reste-t-elle pas de la sociologie, et la fiction, de la fiction⁶ ?

Néanmoins, cette dernière idée nous pousse à nous demander si nos propres certitudes littéraires sont à ce point mieux fondées que celles de Chesterton. Notre propre époque est-elle vraiment mieux armée pour répondre à des questions aussi fondamentales que celle de l'utilité de la littérature, et des raisons que nous aurions de lui attribuer une quelconque importance ? Quel est, après tout, l'intérêt littéraire de l'œuvre de Dickens pour nous, si elle ne fait que reconduire un simple jeu structural, si elle n'a à nous offrir qu'une bonne histoire et un champ de recherche pour ceux qui s'intéressent à l'idéologie ou à l'histoire sociale et intellectuelle ?

On peut bien sûr prétendre prendre le taureau par les cornes et répondre que le « littéraire » n'existe pas, à proprement parler, en tant que catégorie, du moins pas en un sens réellement significatif sur le plan culturel. La littérature, au sens de littérature « sérieuse », ou avec un L majuscule, est une construction culturelle dont le seul but est la protection de certaines formations idéologiques, et des structures de pouvoir qui y sont associées. Il n'y aurait donc pas de distinction en termes de « valeur littéraire », mais seulement de bons fils narratifs, et la seule façon d'expliquer l'intérêt académique pour un de ces fils plutôt qu'un autre serait d'ordre historique, idéologique ou propre à la critique culturelle.

Cette réponse, si elle a le mérite de l'honnêteté, n'en manque pas moins de relief. Elle peut certes aussi se prévaloir d'une ascendance philosophique respectable, qui ne remonte pas seulement à Barthes ou Derrida, mais va jusqu'à Platon. En revanche, le succès remporté par une telle idée, au sein des cercles académiques contemporains, creuse un énorme fossé entre les suppositions de certains critiques universitaires, d'un côté, et celles du Lecteur Commun décrit par le docteur Johnson, de l'autre⁷. C'est pourtant à un tel lecteur, au bout du compte, lui dont le bon sens n'a pas été entamé par les « préjugés littéraires, après tous les raffinements de subtilité et tous les dogmes de l'érudition », qu'il revient de se prononcer sur les prétentions aux honneurs poétiques. Le Lecteur Commun ne s'accorde ni avec Platon, ni avec les postmodernes. Il s'obstine à croire que les poètes ou les romanciers, ou du moins

⁵ Il faut ici bien distinguer entre le sens social du mot « gentleman », qui correspond, par exemple, à un personnage de la haute société, et son sens étymologique, qui renvoie effectivement à un « gentle man », un « homme bon ». Chesterton semble reprocher ici à Dickens de confondre les deux, et de supposer naturellement et inconsciemment que tout personnage de la haute société est aussi un « gentle man » au sens étymologique du terme (NdT).

⁶ À ce propos, on pourra se reporter à la contribution de John Gibson, « Reading for Life », dans John Gibson et Wolfgang Huemer (dir.), *The Literary Wittgenstein*, Londres-New York, 2004, p. 113 : « Nous pouvons bien sûr prendre ce que nous trouvons dans un texte littéraire et nous demander dans quelle mesure cela est vrai dans le monde réel, si, comme nous cherchons à le faire ici, nous voulons acquérir une meilleure compréhension des affaires "mondaines". Mais dès que nous faisons cela, nous laissons de côté l'appréciation littéraire et rentrons dans quelque chose qui s'apparente plus aux sciences sociales : nous enquêtons alors sur le monde et non sur le texte littéraire. » (Nous traduisons.)

⁷ Samuel Johnson, *Lives of the English Poets*, George Birkbeck Hill (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1905, vol. III, p. 441. Je remercie mon ami M. A.A.H. Inglis d'avoir retrouvé ce passage pour moi.

certaines d'entre eux, ont des choses importantes à nous apprendre sur la « vie », et donc sur la Réalité (si l'on donne à ce terme plutôt opaque un sens qui reste à déterminer) et que la reconnaissance accordée à certains auteurs est très intimement liée aux aperçus pénétrants qu'ils nous ont offerts sur la condition humaine.

II

Pour beaucoup de critiques et d'universitaires, de telles idées sont dépassées. Pourrait-on faire quoi que ce soit pour leur redonner un nouveau souffle ? Il semble en effet nécessaire d'affronter la question platonicienne. Elle constitue, comme la plupart des questions qui font la vie de notre culture, et qui proviennent, dans ce cas, plus nettement d'Athènes que de Jérusalem, une question épistémique. Que sait donc, ou que pourrait donc savoir le poète – ou plus généralement l'écrivain – pour ainsi pontifier sur la condition humaine ? Ou, pour le dire autrement : quelle contrainte la réalité peut-elle exercer sur la liberté de l'auteur, pour ainsi transformer l'invention en création ?

Le Lecteur Commun dispose d'au moins deux cocktails Molotov – fussent-ils à moitié pleins – contre le tank platonicien qui s'avance pesamment vers lui. L'un porte une étiquette sur laquelle on peut lire « Personnage », et l'autre, « Langage ». La première renvoie que le grand romancier sait, mieux que quiconque, saisir le caractère d'un personnage ; la seconde renvoie à l'idée que le grand romancier partage avec le poète un sens supérieur du rythme et du poids des mots.

À première vue, aucune de ces pauvres ripostes ne semble avoir la moindre chance de stopper ce tank. « La sociologie reste de la sociologie, et la fiction de la fiction », avons-nous dit plus haut, prenant le parti de Platon contre celui de Chesterton. Comme le Socrate platonicien aurait pu l'affirmer, la *technè* nécessaire à la production de descriptions précises et adéquates de l'état de la société appartient au sociologue, et non à l'écrivain. Pourquoi, dans ces conditions, ne pourrions-nous pas affirmer aussi que la *technè* requise pour cerner un personnage n'est pas l'apanage de l'écrivain, mais celui du psychologue ? Quelles sont les études empiriques sur la formation de la personnalité que l'écrivain peut prétendre avoir lues ? À quelles sessions d'analyse a-t-il participé ? Bien sûr, un écrivain peut prétendre être freudien, même si c'est désormais un peu passé de mode, mais dans ce cas, pourquoi se tourner vers lui pour comprendre les réelles complexités d'une personnalité, plutôt que vers un véritable analyste, voire vers Freud lui-même ? Et si l'on suit ce raisonnement jusqu'au bout, comment l'écrivain pourrait-il faire autrement que de fabriquer ses personnages de toutes pièces ? N'est-ce pas la raison pour laquelle tant de personnages littéraires semblent être en « carton-pâte », ou se résumer à de simples caricatures (et Dickens n'échappe pas à ce type de critique) ?

Qu'en est-il alors du pouvoir de l'écrivain sur les mots, et de sa supériorité ? Nous sommes ici, à mon avis, face à une forteresse imprenable : une idée si forte que ni l'écrivain, ni le Lecteur Commun ne peuvent en faire l'économie quand ils pensent que la littérature a quelque chose à voir avec la Réalité, avec l'Être, ou avec l'humaine condition. Aucun, n'en déplaise à Chesterton, ne croit que la littérature n'atteint de telles profondeurs grâce aux pouvoirs descriptifs de sa sociologie ou de sa psychologie propres. C'est grâce au langage, au pouvoir du Verbe qu'elle y parvient. Voici par exemple ce que dit Cynthia Ozick à propos du culte que vouent les écrivains aux pouvoirs créateurs du langage, dans la postface qu'elle ajoute en 2004 à son premier roman, *Trust* :

« Lorsque j'ai commencé à écrire *Trust*, il y a près de cinquante ans, l'ambition littéraire de l'époque s'exprimait dans les termes que James Joyce nous avait dictés – un mantra qui avait enflammé des générations d'écrivains – : le silence, l'exil, et la ruse⁸. Le silence et l'exil étaient simples à comprendre : le romancier veut s'enfermer dans la croyance – peut-être la croyance en lui-même – et dans la conviction monastique que la Littérature est Tout. Mais la ruse impliquait quelque chose de plus que la simple astuce. Elle évoque le pouvoir, un pouvoir

⁸ Référence à une déclaration de Stephen Dedalus dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Gallimard, 1992, p. 353 (NdT).

sublime et surnaturel, le pouvoir sacré du langage et de ses cadences – la période, la phrase et, ultime et primordial, le mot : le germe de l'être⁹. »

C'est ici que nous quittons définitivement Athènes pour Jérusalem. Le paysage intellectuel a changé : s'y inscrivent désormais les versets d'ouverture de la Genèse, dans lesquels le discours divin, les mots de Dieu, « que la lumière soit », et ceux qui suivent, ont un pouvoir immédiatement et directement créateur ; mais aussi le Zohar¹⁰, qui voit dans le langage l'émanation du divin, imprégné comme Dieu lui-même de pouvoirs causaux et créateurs. Or toute la culture postérieure à la Renaissance, en Occident, nous invite à ne voir dans ces idées qu'une somme d'absurdités romantiques. C'est pourtant à cet endroit précis que je voudrais tenter, au nom de l'indifférence du Lecteur Commun pour les « raffinements de subtilité et les dogmes de l'érudition », de glisser une lame entre les vastes blocs cyclopéens d'un héritage culturel qu'unissent des joints à peine perceptibles. C'est ici que la croyance instinctive du Lecteur Commun, celle qui le pousse à faire confiance à la liberté de l'auteur et à penser qu'elle pourrait ne pas toujours inévitablement dégénérer en licence, doit être résolument défendue. C'est également en ce point qu'il nous faut commencer à prendre la défense d'un écrivain comme Dickens, lorsqu'il prétend ne pas être un simple fabricant d'histoires à la *Ripping Yarns*¹¹, nourries de personnages artificiels et d'une sociologie de comptoir.

III

La culture dominante, ou « mainstream », qui désigne, je suppose, le compendium de toutes les idées reçues¹² d'un moment précis, et dont l'évolution rappelle la lente reconfiguration des glaciers, nous offre deux théories rivales quant aux relations entre le langage et la réalité. Il se trouve que toutes les deux sont profondément hostiles (bien que pour des raisons différentes) à cette idée bien enracinée dans le mysticisme juif et le mouvement romantique : celle que le langage possède, d'une façon ou d'une autre, des pouvoirs créateurs, et puisse être, dans un sens ou dans un autre, selon les mots de Cynthia Ozick, le « germe de l'être ». Ces deux théories sont en grande partie l'œuvre de philosophes. L'une est typique de la philosophie analytique et de l'empirisme anglais dont elle est issue ; l'autre, sous des formes certes différentes, est spécifique à l'hégélianisme, ou à certaines formes de la linguistique d'inspiration saussurienne, et même à certaines tendances post-phénoménologiques de la philosophie continentale ; tendances auxquelles de nombreuses « théories » littéraires actuelles font plus ou moins allégeance.

La première de ces théories présente le langage comme un outil dont la fonction essentielle est de décrire la nature de la réalité empirique. Les énoncés de base tirent leur sens des conditions naturelles dont les occurrences factuelles les rendent vrais ou faux ; les phrases plus complexes ont une vériconditionnalité indexée à celle des plus simples. Dans ce cadre théorique, la fonction du langage est d'enregistrer, et non de créer. L'expérience est le seul test de réalité, et les seuls « germes de l'être » que nous pouvons rencontrer existent dans le monde naturel, et non dans les ingénieuses associations lexicales et syntaxiques de l'écrivain. La seconde récuse le fait que le monde naturel puisse être la source d'un quelconque sens linguistique. Au contraire, le sens est déterminé à l'intérieur du langage, dans la relation que les mots entretiennent entre eux, et il n'est, par conséquent, jamais complètement ou définitivement déterminé. Selon cette théorie, ou du moins dans la version qu'en donnent certains de ses partisans, c'est non seulement le monde (que nous prétendons décrire grâce au langage), mais aussi l'auteur qui nous offre ses descriptions, qui se dissolvent pour ne former plus que la somme provisoire d'un ensemble de constructions linguistiques. Le mot ne peut

⁹ Cynthia Ozick, *Trust*, Boston-New York, Mariner Books, Houghton Mifflin, 2004, p. 645 (nous traduisons).

¹⁰ Ou *Le Livre de la Splendeur*, rédigé en araméen, qui constitue un des ouvrages principaux de la Kabbale (NdT).

¹¹ L'auteur fait ici un jeu de mots (« *ripping* » voulant dire en argot « excellent », et « *yarns* » désignant des histoires, souvent à dormir debout) et une référence à une série télévisée produite par les Monty Pythons, qui parodiait, dans des décors pseudo-historiques, la littérature de jeunesse d'avant-guerre (NdT).

¹² En français dans le texte (NdT).

être le « germe de l'être », car dans les faits, le langage a perdu tout contact avec l'être, et même, de façon plus radicale, avec tout ce qui lui est extérieur.

Une telle alternative semble reconduire un dilemme philosophique classique, aux termes duquel le sens devrait être déterminé soit de façon interne, soit de façon externe au langage, ce qui entraîne des conséquences absurdes dans les deux cas. Si le sens est déterminé à l'intérieur du langage, le discours ne peut être « référentiel ». Mais si le sens est déterminé de manière externe, il ne reste plus aucune place pour la créativité humaine en matière de concepts.

Ce paradoxe a nourri bien des discussions techniques, en philosophie du langage. Patricia Hanna et moi-même avons consacré un livre¹³ à ce sujet des plus obscurs. Nous nous efforçons d'y élaborer une théorie du sens capable de passer entre les fourches caudines de ce dilemme philosophique. Point ne m'est besoin, ici, de reparcourir la totalité des arguments de ce volume pour exposer les caractéristiques de base de cette troisième voie. La source du dilemme en question réside, me semble-t-il, dans une conception trop étroite de ce qu'est le langage, et dans la compréhension (elle-même trop restreinte) de ses rapports avec la réalité qui en découle. Nous pensons habituellement au langage comme à une réserve d'expressions linguistiques : des mots, des propositions, des phrases, et ainsi de suite. Nous pensons aussi au sens comme à une relation dyadique entre les classes de ces expressions, et des configurations d'objets ou d'aspects qui constituent la réalité : « bleu » désigne une certaine couleur car nous avons choisi d'associer ce mot avec cet aspect particulier de la réalité – ce genre de choses.

Ce que nous proposons, Patricia Hanna et moi-même, suivant en cela Wittgenstein, c'est d'ajouter une troisième notion explicative à la paire que nous venons d'examiner, et ainsi de ne pas penser au sens en termes de relations à deux termes (ou dyadiques) entre des expressions linguistiques et des objets ou des aspects de la réalité, mais plutôt comme à une relation triadique qui implique les expressions linguistiques, d'une part, les objets et les aspects du monde, d'autre part, mais aussi des pratiques socialement construites et pérennisées. Le sens intervient, selon nous, comme le résultat des rôles que l'on assigne à certaines expressions dans la conduite des pratiques. La connexion qui existe entre le langage et la réalité n'est en outre pas constituée par un lien direct entre des expressions et des objets ou des aspects de la réalité, mais par les manières diverses dont les pratiques embrayent et se greffent sur les réalités complexes que nous révèle l'expérience¹⁴.

¹³ *Word and World: Practice and the Foundations of Language*, New York-Londres, Cambridge University Press, 2004, rédigé en collaboration avec l'une de mes consœurs de l'université de l'Utah, Patricia Hanna.

¹⁴ L'un des auditeurs du colloque Dickens de 2009, le Pr Murray Baumgarten, me demandait, à juste titre, pourquoi la notion de sens devait précisément être corrélée, sur le plan conceptuel, au respect d'une pratique socialement construite et implantée. Pourquoi ne pourrait-on pas, par exemple, expliquer le sens d'un mot en l'associant avec un contenu sensoriel précis ? La plupart des philosophes du langage ont de bonnes raisons de croire (et ces raisons peuvent être frégréennes ou wittgensteiniennes) que ce n'est pas le mot qui constitue le vecteur primordial du sens, mais la phrase indicative, et que le fait de connaître le sens de cette phrase revient à connaître les conditions de vérité de la proposition qu'elle exprime. Il est aussi communément admis que les conditions de vérité d'une assertion A peuvent être expliquées en indiquant, d'une part, les circonstances dans lesquelles elle est vraie, et, d'autre part, celles dans lesquelles elle est fausse. L'un des arguments centraux de *Word and World* est que ce genre de processus peut déterminer un sens pour quelqu'un qui apprend un langage si (et seulement si) il est aussi expliqué comment les conditions de vérité et de fausseté de A sont aussi connectées l'une à l'autre. Par exemple, même si l'on sait que l'assertion « X mesure un pied » est vraie à propos d'un objet particulier, disons d'une règle d'un pied de long, nous n'avons pas pour autant les moyens de déterminer ce qui est asserté à propos de cet objet (nous ne savons pas davantage s'il est marron, s'il est rectangulaire, entre autres possibilités). Nous n'avons, en un mot, aucun moyen de déterminer le contenu assertorique de « X mesure un pied ». Ce que ne permet pas davantage le fait de savoir que « X mesure un pied » est faux quand appliqué à un autre objet (par exemple, un mètre de maçon), et ce, pour les mêmes raisons. La difficulté provient ici du fait que nous essayons de clarifier le contenu assertorique d'une assertion A uniquement en associant A avec un objet du monde offert par la sensation. La source de cette difficulté est évidemment qu'il n'existe rien qui soit assertorique par nature. C'est « nous », et non la nature, qui devons porter la responsabilité de stipuler les relations qui doivent entrer en jeu quant aux conditions de vérité et de fausseté d'une déclaration. Dans le cadre d'un langage public, de telles stipulations ne peuvent être privées, à l'usage d'un seul locuteur. Par conséquent, dans la pratique, ces stipulations sont un effet et une conséquence du rôle spécifique d'un ensemble donné d'expressions linguistiques dans la conduite d'une pratique socialement construite et pérennisée. Dans le cas de l'exemple que nous avons utilisé, la pratique en question sera celle d'une mesure linéaire. Une fois que le rôle de l'expression « un pied », ainsi que le nom du mode de mesure auront été appréhendés, le contenu assertorique de « X mesure un pied » (c'est-à-dire le fait que l'axe longitudinal de X peut être mesuré par une utilisation unique du mode de mesure en question) devient évident ; et avec cela, les raisons qui font que cette assertion est vraie lorsqu'elle est appliquée à une règle d'un pied, et fausse dans le cas d'un mètre de maçon. D'autres pratiques rempliront ces fonctions dans le cas d'assertions appartenant à d'autres types logiques, mais cela ne

Pour comprendre en quoi cette option nous rapproche de la conception du sens de Cynthia Ozick, nous devons faire un pas de plus. Ce sont leurs relations avec des pratiques qui confèrent leur sens aux mots. Pour notre propos cependant, nous diviserons ces pratiques en deux grandes catégories. Certaines, comme la mesure linéaire, impliquent la manipulation d'une réalité physique et non humaine. D'autres, comme les pratiques légales, politiques, religieuses ou sociales, dont la connexion avec des termes comme « contrat », « parlementaire » ou « kasher » donne à ces mots leur sens précis, sont liées à la conduite et à la régulation des affaires humaines. Il peut alors être utile, à ce stade du raisonnement, de nous retourner vers la phrase de Cynthia Ozick qui nous semblait résonner avec l'esprit romantique (ou avec celui de la Kabbale), et vers l'idée du mot comme « germe de l'être ». Alors que les deux théories de l'origine du sens couramment acceptées que nous avons évoquées tout à l'heure cherchent à étouffer dans l'œuf une telle façon de parler, notre troisième voie lui offre un espace pour s'épanouir. Les pratiques, après tout, font de nous ce que nous sommes en tant qu'êtres humains : des démocrates parlementaires ou des bolcheviques ; des fans de jazz ou de musique ancienne ; des juifs, des chrétiens ou des musulmans ; des scientifiques ou des hommes de la rue. Et si notre nature d'êtres humains, comme le sens des mots par lesquels nous exprimons et articulons cette nature, sont tous deux nés des diverses pratiques qui donnent forme à nos vies, il s'ensuit que le kaléidoscope du langage répond à la réalité multiple et métamorphique de l'humanité et des mondes dans lesquels les hommes sont engagés.

Ainsi, on peut comprendre de deux façons l'idée que le langage est lié à la réalité. La première passe par l'usage de phrases déclaratives vraies : « l'herbe est verte », « le diamètre de la Terre à l'équateur est de 12 742 kilomètres ». C'est le cas des discours descriptifs, comme le discours scientifique. La seconde est celle du discours littéraire, qui ne fonctionne pas en cherchant à décrire la réalité, mais plutôt en évoquant les fondations pratiques et praxéologiques de son propre sens, et donc la réalité des mondes humains que fonde cette praxis. Certes, la littérature, à l'inverse de la science, ne s'intéresse pas à la description de la réalité naturelle, mais plutôt, comme on le dit souvent, à l'« humaine condition ». Néanmoins, la différence entre littérature et science est plus profonde encore. La littérature se distingue de la science en ce qu'elle ne s'attache pas à décrire quoi que ce soit, et pas même la condition humaine. Elle ne s'occupe pas de produire des assertions vraies à ce sujet, ou de produire des preuves de la vérité ou de la fausseté de telle ou telle assertion, pas plus qu'elle ne se préoccupe de mener la moindre enquête scientifique. Elle n'entre pas en compétition avec les sciences naturelles, pas plus qu'elle ne concurrence les sciences sociales. Ce n'est pas un genre de psychologie, de sociologie ou d'histoire que l'on pratiquerait dans un fauteuil. Elle s'occupe uniquement des mots. Mais elle s'occupe surtout des mots en tant qu'ils sont les signes et les outils des diverses pratiques par lesquelles nous nous créons en permanence, et grâce auxquels nous avons été en premier lieu intronisés comme participants au monde humain dans lequel nous sommes nés. En cela, Cynthia Ozick n'a pas tort de parler du mot comme du « germe de l'être ». C'est pourquoi, aussi, la littérature peut nous faire bouger, évoluer et trembler dans notre façon d'être, à un point que la science n'atteint jamais vraiment, quelle que soit sa capacité à nous émerveiller ou à nous fasciner, en jouant sur le sublime au sens kantien, par exemple. De fait, dans la littérature sérieuse, le lecteur ou l'écrivain n'occupent jamais la salle de contrôle symbolique et inviolable depuis laquelle l'Observateur Idéal des sciences naturelles manie le rayon lumineux de l'objectivité scientifique : cette lumière qui ne peut jamais, logiquement, être retournée contre celui qui la dirige. À l'inverse, en interrogeant les mots, et, au-delà d'eux, les multiples pratiques que les mots servent et articulent, l'écrivain comme le lecteur interrogent des choses fondamentales pour l'humanité concrète et réelle à laquelle ils appartiennent tous deux. Et les découvertes qui en découlent – souvent liées aux moments de rupture où des discours, jusque-là convaincants, se révèlent soudain incohérents et disjoints des façons de vivre qui leur étaient associées – bouleversent souvent si fortement l'être et le cœur de ceux qui les font qu'elles

diminue en rien la généralité absolue des connexions conceptuelles qui ont été établies par notre argument entre les notions de vérité, de sens et de respect des pratiques.

peuvent troubler la tranquillité d'esprit du lecteur comme de l'écrivain. C'était le phénomène que j'avais à l'esprit lorsque j'ai pu parler, dans un ouvrage précédent, de la connaissance offerte par la littérature comme d'un « savoir dangereux [dangerous knowledge]¹⁵ ».

IV

J'espère que ces considérations sur la nature du langage littéraire apporteront un nouveau souffle aux convictions du Lecteur Commun. À mes yeux, l'œuvre de Dickens offre, en bien des points, un aperçu précieux de la condition humaine. Les licences auctoriales qu'on y trouve sont, du moins en partie, contraintes et réglées par quelque chose que l'on pourrait véritablement appeler « réalité ». J'aimerais en outre montrer que chez Dickens, comme chez tout écrivain digne de ce nom, les moments où le pouvoir sans entraves de la licence auctoriale atteint ses limites, et où la fiction embraye sur quelque chose que l'on pourrait appeler « réalité », dépendent – et ce, paradoxalement, du point de vue des idées reçues¹⁶ de la critique contemporaine – de l'usage qu'il fait du langage, ou, pour le dire plus brutalement, du choix qu'il fait de certains mots.

Mais avant de revenir à Dickens, il peut être utile de recourir à un exemple non dickensien pour donner un peu plus de chair au squelette argumentatif plutôt abstrait qui a été exposé dans la section précédente. On appréciera le fait que l'essai de Cynthia Ozick, « Sholem Aleichem's Revolution¹⁷ », ait été publié dans une collection intitulée « Essais sur l'écriture ». La dernière partie de ce texte présente une critique détaillée des traductions qu'Hillel Halkin a proposées pour *Tevye the Dairyman* et *Railroad Stories*. Pour reconnaître une bonne traduction, selon Cynthia Ozick, il faut se demander si elle nous projette « dans ce que Maurice Samuel a appelé le “monde de Sholem Aleichem” ». Il arrive que la traduction d'Halkin du yiddish vers l'anglais forme un « véritable pont entre les langues », mais ce n'est pas toujours le cas. Ozick analyse les moments où l'instinct d'Halkin et son « sens de l'à-propos » lui font défaut, dans certains passages clés du récit. La fille de Tevye, Chava, est sur le point de s'enfuir avec un jeune radical ukrainien, Chvedka, dont le propre père pense qu'il n'est « qu'un porcher et un ivrogne ». Aussi Tevye veut-il savoir à quel genre d'homme sa fille a affaire. Chava, dont l'assimilation russe a été rapide, lui répond en ces termes :

« Même si je te le disais, tu ne le comprendrais pas. Chvedka est un nouveau Gorki.
— Un nouveau Gorki ? dis-je. Et le vieux, dis-moi, c'était qui ?
— Gorki, me répondit-elle, n'est autre que l'homme le plus important de notre temps. »

Tevye lui répond alors avec amertume, et c'est cette réponse, ses particularités et ses implications, que la traduction de Halkin échoue, selon Ozick, à restituer. Voici ce que Halkin fait dire à Tevye : « Ah vraiment ? Et où vit-il, ce Monsieur l'Important que tu aimes tant ? À quoi joue-t-il, et pourquoi en fait-on toute une histoire ? »

Ce que dit en réalité Tevye, dans le yiddish de Sholem Aleichem, c'est : « Vu zitst er, der tane dayner, vos ist zayn gesheft un vos far a droshe hot er gedarshnt », ce que Cynthia Ozick traduit ainsi : « Et où le trouve-t-on, ce tane que tu aimes tant ? Comment gagne-t-il sa vie, et quel genre de droshe prêche-t-il ? » avant de commenter ce choix :

« Un tane est l'un des Sages que l'on appelle aussi tannaïm, dont les opinions et les interprétations apparaissent dans la Mishna... Un droshe est un commentaire, souvent assez allusif, que prépare et présente un étudiant religieux. Le fait que Tevye compare un paysan russe à l'un des sages les plus influents de l'Antiquité s'assimile donc à un violent sarcasme.

¹⁵ Bernard Harrison, *Inconvenient Fictions: Literature and the Limits of Theory*, New Haven and Londres, Yale University Press, 1991, p. 3-4.

¹⁶ En français dans le texte (NdT).

¹⁷ Cynthia Ozick, *Portrait of the Artist as a Bad Character*, Londres, Pimlico/Random House, coll. « Essays on Writing », 1996, p. 160-185.

Pire encore, Tevye souligne que ce Gorki dont il n'a jamais entendu parler n'est rien, au regard du patrimoine que lui convoque. De son point de vue, qui inclut toujours la question de la mémoire historique, en insistant sur des idées de survie et de continuité, Chava court le risque de la transgression et de l'auto-effacement culturel en poursuivant les faveurs de Chvedka... En un clin d'œil, le dialogue passe donc d'une plaisanterie sur un "nouveau Gorki" au cri de révolte d'une tradition qui s'écroule lorsqu'un auteur russe et laïc commence à s'imposer auprès des juifs comme une autorité culturelle majeure. Quelles que soient les difficultés que rencontre un traducteur pour rendre tout cela – ce réseau d'attitudes sociales et émotionnelles incroyablement de complexité, et astucieusement réduit à un mot de deux syllabes –, il est clair que le "Monsieur L'Important" de Halkin, qui sonne comme une expression de radio, est loin d'être une solution. »

Le yiddish de Sholem Aleichem nous « plonge [...] dans le monde » de Tevye, selon Cynthia Ozick, ce que la traduction d'Halkin échoue à faire. La différence réside dans l'incapacité d'Halkin à trouver des équivalents anglais pour un « mot de deux syllabes » ou, plus exactement, deux mots de deux syllabes, *tane* et *droshe* – dans lesquels on a « ingénieusement » enfermé cet ensemble complexe et douloureux d'« attitudes sociales et émotionnelles ».

Comment un nœud d'« attitudes sociales et émotionnelles » – c'est-à-dire quelque chose de réel, qui existe en dehors de la fiction, quelque chose que les êtres humains rencontrent et éprouvent, parfois douloureusement –, peut-il être « enfermé » dans un mot, quel que soit le nombre de ses syllabes ? Affirmer qu'une telle chose est possible, c'est, bien sûr, s'insurger violemment contre une escouade de philosophes menée par Frege, et une cohorte de théoriciens de la littérature cornaquée par Derrida, Barthes et tous ceux qui pensent que les mots d'une fiction n'ont aucune prise sur le monde, précisément parce qu'ils sont les mots d'une fiction !

À ce stade du raisonnement, la théorie du sens que j'ai rapidement esquissée dans les pages précédentes peut entrer en scène pour compléter l'analyse déjà pénétrante de Cynthia Ozick. En effet, les mots *tane* et *droshe*, dans les passages de Sholem Aleichem, ne sont pas utilisés de façon « descriptive », comme le diraient les philosophes analytiques. C'est-à-dire qu'ils ne servent pas à véhiculer une quelconque information factuelle à propos d'éléments qui relèveraient du monde réel, celui dans lequel nous vivons, le « dehors » de la fiction – qu'il s'agisse des tannaim, des droshe ou de Gorki. Ils ne sont pas utilisés de façon descriptive mais de façon évocative, et ce que leur usage évoque, c'est justement le fondement praxéologique de leur propre sens. Le sens des mots *tane* et *droshe* provient du rôle que leur ont donné le yiddish et les juifs religieux parlant hébreu, au sein du vaste réseau des pratiques qui constituent le judaïsme. Comment le fait d'évoquer les fondations praxéologiques de ces mots dans le contexte d'une fiction nous donne-t-il une prise sur la réalité ? La réponse est qu'un certain niveau de la réalité humaine – un certain monde humain, si vous préférez, le « monde de Sholem Aleichem », le monde de Tevye, et le monde de bien des Juifs religieux dans la zone de peuplement consentie par les Russes à la fin du XIX^e siècle – s'est constitué, est advenu et s'est maintenu dans l'existence, à la faveur des pratiques même qui servent à accorder un sens à ces mots, et à bien d'autres.

Le personnage de Tevye, pour résumer, est une invention de l'auteur, qui n'a aucune place en dehors de la fiction. Mais les mots de Tevye sont une chose complètement différente. Leur milieu naturel n'est pas la fiction mais la réalité extrafictionnelle, où les pratiques au sein desquelles ils jouent un rôle et trouvent un sens fonctionnent aussi en partie comme les composantes d'un monde humain bien réel, le monde de la communauté juive religieuse et traditionnelle de l'Europe de l'Est. Ce que fait la fiction de Sholem Aleichem, c'est mettre ce monde en mouvement sous nos yeux, en utilisant certains mots pour évoquer et, par là, réactiver des pratiques qui déterminent le sens de ces mots, en même temps qu'elles constituent et construisent le sens de ce monde.

En utilisant et en déployant des mots avec plus ou moins d'habileté, la fiction n'a donc pas pour fonction de nous éloigner de la réalité mais plutôt de nous y immerger, et plus encore de nous y immerger comme participants plutôt que comme observateurs impersonnels. Lire des manuels d'histoire et de sociologie à propos du déclin et de l'extinction des formes de vie

traditionnelles des juifs d'Europe de l'Est à la fin du XIX^e siècle permet d'acquérir un certain nombre d'informations sur les problèmes d'une communauté religieuse assez obscure. Mais ces informations ne vont pas seulement nous « laisser froids », selon l'expression consacrée, dans la plupart des cas : elles doivent nous laisser de marbre dès lors que nous acceptons de faire nôtre l'attitude de détachement émotionnel qui sied à ceux qui pratiquent de telles recherches en contexte académique. Être comme Dante, avec Sholem Aleichem en guise de Virgile, projeté au cœur de cet Enfer d'amertume et d'incompréhension qui s'ouvre entre Tevye et Chava implique que l'on sera ému : il s'agit de vivre cette relation si particulière comme si nous en étions l'un des protagonistes, et ainsi de comprendre ce que signifie, pour une culture, de s'éteindre au milieu de ses représentants encore vivants – mais alors, notre compréhension est bien plus directe et intime que celle que nous offrent l'histoire et la sociologie.

L'existence d'un lien – sur lequel repose selon moi l'usage littéraire – entre, d'une part, les pratiques et le sens, et, d'autre part, les pratiques et la constitution des mondes humains, explique aussi pourquoi les problèmes que pose la traduction du langage littéraire – ou du langage praxéologiquement évocateur, dirons-nous – sont d'une tout autre ampleur que ceux que pose la traduction d'un langage ordinaire, descriptif ou scientifique. Lorsque l'on utilise des mots pour décrire, il est aisé de reformuler dans un autre langage le contenu de la description en question. Mais lorsqu'on utilise un mot pour évoquer les fondations praxéologiques de son propre sens, il arrive très souvent qu'aucun autre mot ne fasse l'affaire, et pour des raisons similaires à celles qui font que la phrase d'Halkin « Et où vit-il, ce Monsieur L'Important [...] ? » échoue à transmettre au lecteur la détresse de Tevye, lisible dans les termes du yiddish que lui prête Sholem Aleichem.

Il semble donc qu'après tout, les mots comptent, et qu'Ozick ait raison. Le mot, en tant qu'il joue un rôle dans le réseau de pratiques qui nous sert à construire le sens et à nous construire nous-mêmes, peut donc bien fonctionner comme le « germe de l'être ». Le fait même qu'un récit fictionnel ne soit qu'un tissage de mots arrangés selon la volonté de son auteur, un fait constitutif du littéraire et qui semble à première vue lui interdire par principe toute relation avec le monde réel et extrafictionnel, s'avère précisément être, à la lumière de la distinction entre description et évocation, ce qui ancre la littérature dans la réalité. Curieusement, il s'ensuit que le besoin d'écrire quelques mots sur une page blanche ne fait pas entrer l'écrivain dans l'espace libre et ludique de la licence auctoriale, mais marque, paradoxalement, le moment où il se heurte à certaines limites. Ni le langage ni le vaste réseau de pratiques qui déterminent le rôle et donc le sens de ses mots ne sont en effet la propriété de l'auteur ou les fruits de son invention. Ils appartiennent en effet au domaine public, constituant le cadre et la trame d'une culture et d'un monde – ou, plus exactement, d'un système de mondes – qu'il a trouvés tels quels à sa naissance et qui lui survivront longtemps. L'intrigue, le genre, la couleur locale, le choix des personnages et de leurs relations relèvent bien des prérogatives de l'auteur. Mais il faut, à un moment ou un autre, que les personnages prennent la parole, et que les mots se déploient sur la page. Et c'est alors que les choses se compliquent, et que la réalité humaine commence à réclamer son dû.

V

Revenons enfin à Dickens, en gardant à l'esprit ce qui vient d'être dit. J'ai affirmé plus haut que *L'Ami commun* est, au moins en partie, une collection de contes de fées. Mais ce livre ne saurait se réduire à cela. Le monde de Bella Wilfer et de Lizzie Hexam, avec ses intrigues fort morales et ses dénouements de conte, reste hanté par des personnages dont l'ancrage prosaïque a bien peu à voir avec le fait que Bella triomphe de son épreuve morale ou que Lizzie soit sauvée de la pauvreté par son prince. Ce sont évidemment ces éléments qui font dire à Chesterton que le roman manque de solidité et de crédibilité. Outre ces motifs de contes de fées, on trouve aussi dans ce livre une veine particulière, selon Chesterton : celle de la

satire sociale ou d'une description quasi sociologique, dont la précision serait telle qu'elle toucherait même parfois au réalisme social¹⁸. Mais s'agit-il vraiment de cela ?

Examinons par exemple le cas de Bradley Headstone. Chesterton le voit comme « un méchant très réussi, si réussi qu'il provoque notre sympathie ». Pourquoi Chesterton devrait-il non seulement éprouver de la sympathie pour Headstone, mais aussi sentir que cette sympathie est, d'une certaine façon, inévitable et que nous devrions la ressentir (ce « nous » étant ici celui du lecteur attentif et rationnel) ? Il semble que la réponse réside dans le fait que Headstone soit, tout comme son élève Charlie Hexam, un membre de ce que Chesterton appelle la « démocratie » ou, en d'autres termes, du « peuple » anglais. La façon dont s'articule la pensée de Chesterton est ici très visible. Être favorable à la « simple démocratie » revient sans doute à préférer des gens comme Headstone ou Charlie Hexam, qui s'efforcent de faire le bien dans un monde dominé par « le déclin ou la réaction ». On voit ici à quel point le fait que « criminalité et banditisme se conjuguent non pas avec le monde du luxe ou la mauvaise vie des taudis, mais avec la respectabilité laborieuse des classes populaires » frappe Chesterton comme une nouveauté absolue. Pire encore, aux yeux de Chesterton : Dickens fait de Headstone, et de son jeune compagnon Hexam, les représentants d'un système victorien d'éducation des masses que Chesterton et ses amis démocrates voyaient pourtant comme le meilleur moyen de combler le fossé sans cesse grandissant entre les « gentlemen » et la « démocratie ». « Dickens, dit Chesterton, n'était pas seulement un réformiste radical ; il s'attachait aussi à maintenir le principe d'une éducation moderne et populaire. »

Comment comprendre alors ce qui se passe ? Pourquoi Dickens choisit-il de prendre ces hommes parfaitement représentatifs d'une classe populaire pleine d'énergie et soucieuse de son élévation sociale et culturelle (méritant donc la sympathie de tout bon démocrate) pour en faire des méchants de roman ? La réponse de Chesterton est tout à fait cohérente avec l'idée qu'il se fait du roman comme véhicule d'une critique sociale. Headstone et Hexam ne sont pas tant des méchants que des victimes. Dickens a ainsi mis en œuvre une critique de certains excès et erreurs de l'éducation populaire telle qu'on la concevait à l'époque, et qui ont eu pour effet d'exposer d'innocents représentants de la « démocratie » à certains vices, propres aux classes supérieures, dont ils auraient dû rester protégés.

« Il est tout à fait singulier que Dickens, qui n'était pas seulement un réformiste radical [mais] s'attachait aussi à maintenir le principe d'une éducation moderne et populaire, ait pu tout de même distinguer avec autant de précision les méfaits potentiels de la doctrine sur laquelle reposent nos principes éducatifs : le simple fait d'éduquer la démocratie peut facilement revenir à la dépouiller de toutes ses vertus démocratiques. Il est ainsi mieux d'être à la place de Lizzie Hexam et de ne savoir ni lire, ni écrire, qu'à celle de Charlie Hexam et de ne pas savoir apprécier Lizzie Hexam. Il n'est donc pas seulement nécessaire d'éduquer la démocratie ; il est aussi nécessaire de lui enseigner la démocratie elle-même. Sinon, elle finira sûrement par être victime¹⁹ de ce système de snobisme et de préjugés mondains dont procèdent toutes les formes de corruption humaine. »

Nous pouvons – voire devons – « avoir de la sympathie » pour Headstone, et peut-être même pour Charlie Hexam qui, s'ils sont corrompus, ne sont pas responsables de cette corruption. Ils ne sont que les victimes d'une société et d'un système éducatif mauvais qui les ont faits ainsi.

Mais cela ne fonctionne guère, et ce pour deux raisons. Dickens a évidemment quelque chose à dire à propos de l'école où commence l'éducation du jeune Charlie, « un misérable bouge, au fond d'une cour dégoûtante²⁰ », où « régnait partout », ajoute-t-il aussitôt, « la supposition ridicule [...] que chaque élève [...] avait l'esprit enfantin et innocent²¹ ». Or, ces élèves ne

¹⁸ Traduction du terme « Social Realism » (à ne pas confondre avec le réalisme socialiste) qui, dans l'histoire de l'art anglo-saxonne, renvoie aux artistes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle (notamment des peintres) qui se sont attachés à rendre compte des conditions de vie des classes populaires et laborieuses de leur époque (NdT).

¹⁹ Je souligne (NdA).

²⁰ *L'Ami commun*, tr. Henriette Loreau, p. 239.

²¹ Idem.

peuvent en aucun cas être pourvus de telles qualités puisque pour des enfants de cet âge, « la rue fait office de cours préparatoire, là où la plupart des choses que l'on n'oublie pas s'apprennent sans avoir besoin de livre, et souvent avant même d'en avoir touché un²² ». Le texte ne suggère pas ici que les élèves pauvres puissent faire des classes sociales supérieures leurs maîtres en matière de corruption, pas plus qu'il n'implique que la corruption se répande grâce à un « système, mêlant snobisme et préjugés mondains », qu'incarnerait telle ou telle institution éducative.

Mais si le traitement que Dickens réserve à Headstone et à Charlie Hexam ne repose pas sur une forme de critique sociale, en quoi consiste-t-il donc ? Selon moi, Dickens s'attache avant tout à leur langage, à ses fondements dans la pratique et à ses prérequis. Plus spécifiquement, les passages dans lesquels ces personnages interviennent permettent à l'auteur de lancer, très tôt dans la narration, un genre d'enquête à propos des indéterminations morales de phrases telles que « devenir meilleur » et « faire son chemin dans le monde » – Dickens reprenant ensuite cette enquête pour l'approfondir, plus tard dans le livre.

On peut en trouver un exemple au moment où le lecteur rencontre Headstone et son élève pour la première fois²³ :

- « Vous voulez donc aller voir votre sœur, Hexam ?
— Oui, monsieur, si vous le permettez.
— Où demeure-t-elle ? J'aurais presque envie d'aller avec vous.
— Elle n'est pas encore installée, monsieur Headstone ; et si cela ne vous faisait rien, j'aimerais mieux que vous attendissiez qu'elle le fût.
— Dites-moi un peu, Hexam...
M. Bradley Headstone, principal, hautement diplômé et largement rétribué, passa l'index de sa main droite dans l'une des boutonnières de son élève et, attachant son regard sur celui-ci :
— J'espère, poursuivit-il, que votre sœur est pour vous une société convenable ?
— Est-ce que vous en doutez, monsieur ?
— Je n'ai pas dit que j'en doutais.
— Non, monsieur, vous ne l'avez pas dit. »

La réplique la plus importante, dans ce bref passage, me semble être celui qui vient clore le dialogue : « Je n'ai pas dit que j'en doutais » / « Non, monsieur, vous ne l'avez pas dit ». La question de Charlie, « Est-ce que vous en doutez, monsieur ? » est, après tout, parfaitement légitime. Mais le sens et la légitimité des deuxième et troisième remarques de Headstone dérivent d'un ensemble de présuppositions attachées aux pratiques éducatives de l'époque. En tant que principal « hautement diplômé et largement rétribué », Headstone a pour devoir de veiller sur l'esprit de ses élèves, mais aussi sur leur moralité. En d'autres termes, il est de son devoir professionnel d'écarter un enfant prometteur comme Charlie de toute mauvaise influence. Or, en temps normal, un homme préoccupé par un tel devoir ne s'inquiétera de l'influence de x ou de y que s'il éprouve une quelconque réserve à l'égard de x ou de y – s'il craint qu'il ou elle ne boive, ne dise des mensonges, ne vole, ou que sais-je encore. En reprenant au vol la logique interne de la remarque de Headstone, Charlie cherche simplement à savoir ce que pourrait être ce type de réserve à propos de Lizzie. Immédiatement, Headstone fait machine arrière : « Je n'ai pas dit que j'en doutais ».

Ce faisant, il chicane, d'une façon un peu éhontée. La stratégie de défense de Headstone repose en effet sur le fait que ce qu'il dit, « j'espère que votre sœur est pour vous une société convenable », peut être entendu non comme l'expression d'un doute spécifique quant à la moralité de Lizzie, mais comme une question toute simple, qui tiendrait tout aussi bien dans des termes tels que : « j'espère que votre sœur est une brave fille, n'est-ce pas ? » Pourtant, cette façon d'arrondir les angles est assez peu compatible avec le reste de la réplique ; le « dites-moi un peu, Hexam... », qui semble devoir annoncer une objection morale sérieuse, et ce « j'espère », rendu plus solennel encore par le geste d'autorité consistant à attraper Hexam

²² Nous laissons ici de côté la traduction de Mme Henriette Loreau, trop éloignée du texte original, et en proposons une nouvelle (NdT).

²³ Nous reprenons ici la traduction d'Henriette Loreau, que nous complétons, p. 241 (NdT).

par la boutonnière, entraînant presque automatiquement cette remarque implicite : « car j'ai bien peur qu'elle ne le soit pas ».

À cet instant précis, Charlie pourrait tout à fait demander au principal ce qu'il cherche à faire, en mettant ainsi en doute le caractère de Lizzie, alors qu'il semble n'avoir aucune raison de tenir de tels propos, qu'il refuse de justifier. Mais cela reviendrait à refuser à Headstone la possibilité de sauver la face en ergotant. Aussi Charlie, qui n'est certainement pas encore assez grand pour ce genre de confrontation, laisse-t-il passer cette chicanerie linguistique par un : « Non, monsieur, vous ne l'avez pas dit ».

Rasséréné, Headstone repart à l'attaque en se contentant de laisser son doigt dans la boutonnière du jeune garçon, jusqu'à ce que Charlie rompe le silence à nouveau (ce qu'il ne tarde pas à faire, étant encore un enfant, et ayant aussi été déjà vaincu par la malhonnête supériorité de Headstone) :

« “La question étant... monsieur ?

— S'il ne vaudrait pas mieux pour vous, répondit Bradley, que toute relation fût rompue.

— Abandonner ma sœur, monsieur ?

— Je ne dis pas cela ; je n'en sais rien ; c'est un point que je vous soumetts. Je vous prie seulement d'y réfléchir ; vous savez que vous vous en sortez très bien, ici.

— Après tout, dit Charles avec effort, c'est elle qui l'a voulu.

— Elle en a senti la nécessité, répliqua M. Headstone ; et voyant qu'une séparation était indispensable, soyez sûr qu'elle en a pris son parti.”

L'écolier parut faire un nouvel effort, agité d'un débat intérieur, comme pour triompher d'un sentiment pénible ; puis tout à coup, relevant la tête :

“Elle n'est pas installée, dit-il ; mais c'est égal, je serais bien aise, monsieur, que vous vinssiez avec moi ; vous la verriez ; elle ne nous attend pas, et vous la jugeriez vous-même.

— Êtes-vous bien sûr de n'avoir pas besoin de la prévenir ? demanda le principal.

— Ma sœur, répondit Charles avec fierté, n'a pas besoin qu'on l'avertisse ; elle est comme elle est, n'a rien à cacher et ne craint pas qu'on la surprenne.”

La confiance qu'il avait en Lizzie se faisait jour plus aisément que la pensée que nous l'avons vu combattre. Si le mauvais côté de sa nature était d'être foncièrement égoïste, il avait du moins en lui un bon sentiment : l'affection qu'il gardait à sa sœur ; et jusqu'ici, la tendresse avait été la plus forte²⁴. »

En bref, et n'en déplaise à Chesterton, Charlie Hexam n'est pas en train d'être corrompu par l'« éducation » ou par la « société ». Il est en train d'être corrompu par Bradley Headstone. Dickens dévoile d'ailleurs très bien, dans ce passage d'une grande intensité dramatique, la nature des techniques de suggestion et de déstabilisation grâce auxquelles un esprit mauvais s'empare peu à peu de l'âme d'un enfant : le jeu sur les silences tactiques et les pirouettes verbales, lisible dans ces pages, ne serait pas indigne de l'écriture d'un Harold Pinter. De la même façon, les fruits portés par l'entreprise corruptrice de Headstone sont ensuite décrits avec une certaine sécheresse et une grande économie de moyens, quand Charlie, en digne successeur de son maître, essaye à son tour d'arracher Lizzie à Jenny Wren. Lizzie lui explique en effet qu'elle a l'impression, en s'occupant de Jenny, de conjurer les mauvaises actions de Gaffer Hexam. Mais Charlie, s'apitoyant sur son propre sort avec un égotisme bien headstonien, ne se satisfait nullement de cette explication :

« Pas une parole attendrie, pas un signe d'émotion ! Puis tout à coup, après un morne silence, et d'une voix mauvaise :

“Quand je fais tant d'efforts pour arriver, dit-il, ce serait bien dur, Liz, de te trouver sur ma route comme un obstacle.

— Moi, Charley !

— Oui, toi, Lizzie. Pourquoi revenir sur le passé ? Il faut rompre avec tout cela, comme le disait ce soir M. Headstone, à propos d'autre chose. Nous n'avons qu'un parti à prendre ; suivre une direction nouvelle, et marcher droit au but.

— Sans regarder en arrière, Charley ? Pas même pour essayer de réparer le mal ?

²⁴ Traduction d'Henriette Loreau, légèrement modifiée, p. 241-242 (NdT).

— Tu rêveras donc toujours ! » reprit l'écolier avec impatience²⁵. »

Il semble bien que, dans ce passage (et il y en a bien d'autres dans le livre), le conte de fées cède face à la réalité. La licence auctoriale, ayant atteint ses limites, se voit confrontée à quelque chose de plus résistant et de bien moins manipulable par l'auteur qu'une intrigue ou de simples images. Cette chose plus « résistante », c'est en fait la relation qu'entretient le langage avec les structures sous-jacentes de pratiques sociales qui donnent du sens à nos mots, et qui, par la même occasion, leur donnent une prise à la fois sur le monde naturel et sur les nombreux mondes humains que les hommes habitent. Chez Sholem Aleichem, les éléments les plus significatifs sont les suivants : la tournure spécifique que prennent, en contexte, les reproches de Tevye à Chava, et le fait que ce soit l'admiration de Chava pour Gorki qui fasse perdre patience à Tevye et se réfugier dans un vain sarcasme, ultime refuge de son identité. Tout cela révèle au lecteur la nature profonde de l'être de Tevye et des tensions qui le traversent, lui et la totalité du monde humain au nom duquel il prend la parole. Dans *L'Ami commun*, c'est le discours de Headstone, tissé d'insinuations calculées et de silences stratégiques, qui se révèle incohérent lorsque le maître d'école emploie à mauvais escient l'expression de « mauvaise compagnie », renonçant par là même aux responsabilités pratiques et aux devoirs de sa fonction. Ici, ce sont ces éléments qui projettent le lecteur dans un autre monde humain, celui du cœur et de l'esprit de Bradley Headstone²⁶.

On pourrait ici me reprocher de réduire, de façon trop abrupte, un personnage à un pur jeu de langage, à l'instar de Derrida dans *La Voix et le Phénomène* : « ce mouvement de la différance ne survient pas à un sujet transcendantal. Il le produit²⁷ ». Mais pour Derrida, ou du moins pour nombre de derridéens, le mouvement de la différance ne survient qu'à l'intérieur du langage, conçu comme système de signes. Je pense pour ma part, après Wittgenstein et, dans une moindre mesure, Merleau-Ponty, qu'un langage naturel ne devrait pas être conçu seulement comme un système de signes (mots, expressions, phrases), mais comme un système de pratiques tissées de mots. Dès lors, les signes linguistiques ayant du sens en fonction des rôles que nous leur donnons au sein de nos pratiques (notamment linguistiques), nous pouvons tomber d'accord avec Derrida pour dire que d'une certaine façon, le sens se constitue de façon interne au langage. Mais comme le langage lui-même et le sens se constituent à travers leur relation à des pratiques, et comme ces pratiques sont, d'une part, liées à un monde naturel extérieur et constituent, d'autre part, des mondes humains, il ne s'ensuit pas, comme souvent chez Derrida, que le sens ne soit pas contraint par quoi que ce soit d'extralinguistique, et qu'il n'y ait pas de hors-texte. Je pense en outre que les frontières qui séparent un personnage individuel et les propriétés du monde humain auquel il participe et duquel il tire ses conceptions fondamentales sur le sens de l'existence sont particulièrement floues. Et il ne s'agit pas là, pour moi, d'une pose philosophique, mais de la pure et simple vérité. Il ne s'ensuit pas que le personnage ou l'individu soit une construction linguistique. Ce qu'il en ressort, c'est plutôt que les usages linguistiques fonctionnent comme des moyens qui éclairent le personnage en soi, tout comme le cri d'une chauve-souris lui tient lieu de vue et lui permet de percevoir des objets physiques. Qu'il soit fictionnel ou réel, c'est seulement par des moyens discursifs que nous parvenons à appréhender un personnage. Le discours déploie, en contexte, des manières particulières et individuelles qui opèrent à l'intérieur d'un système

²⁵ *Ibid.*, p. 254.

²⁶ On pourrait répondre qu'il appartient au lecteur de décider si Headstone est vraiment un homme mauvais ou s'il est au contraire un rebelle qui se dresse contre les conventions sociales de son époque et la répression qu'elles exercent contre sa classe sociale – ce qui en ferait un personnage admirable sur le plan moral. Une telle objection tirerait sa force de l'idée que les « jugements de valeur » n'ont aucun fondement objectif ou intersubjectif, et que toute évaluation morale est relative à la perspective et à la position de l'individu qui la conduit. Il est donc important de voir ici comment Dickens a déplacé la focale morale du passage. En effet, il passe, en quelques mots, de ce que tel ou tel lecteur pourrait penser de Headstone, à la question du jugement que quiconque porterait sur un « principal hautement diplômé et largement rétribué » qui concevrait les devoirs liés à sa fonction comme le fait Headstone. Au sujet de telles tentatives de démontrer philosophiquement que le jugement moral ne dépend pas d'une perspective individuelle (ce que Dickens illustre ici sur le plan littéraire), voir Julius Kovesi, *Moral Notions*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1967. Voir aussi Bernard Harrison, « Kovesi's Refutation of Hume », in Alan Tapper et Brian Mooney (dir.), *Meaning and morality: Essays on the philosophy of Julius Kovesi*, Brill Academic Pub, 2012. Je remercie le Pr Sanford Budick d'avoir attiré mon attention sur ce point.

²⁷ Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène*, PUF, « Quadrige », 1967, p. 92.

commun de significations. Ce système se fonde lui-même sur des pratiques communément disponibles qui, à leur tour, opèrent sur le fond d'un monde physique et sensoriel lui aussi commun. Le Lecteur Commun, dont les intuitions ne cessent, on l'a vu, d'être contestées, a donc raison de penser que les écrivains « saisissent », pour les communiquer, des éléments importants concernant les personnages. Mais ils ne peuvent le faire qu'en raison d'une « saisie » plus fondamentale du fonctionnement du langage.

VI

Si on laisse de côté les échanges entre Headstone, Hexam et Lizzie, ce roman apparaît bien davantage structuré autour de questions de morale et de psychologie que ne le pensait Chesterton. Je l'ai déjà dit : cela tient à l'ambiguïté de notions comme « faire son chemin dans le monde » et « tirer le meilleur de soi-même », notions chères à l'Angleterre victorienne, célébrées dans *Self-Help*²⁸ de Samuel Smiles, et auxquelles Chesterton n'attribue que des valeurs positives, lorsqu'il s'étend sur la « nouveauté » et la « singularité » du choix qu'a fait Dickens de prendre une figure des « classes populaires », « respectables » et « laborieuses », pour en faire le méchant de son roman.

De telles notions relèvent de l'éthique protestante. L'une de leurs fonctions supposées est de légitimer la possession de richesses. Celles-ci sont en effet légitimes si elles ont été gagnées et méritées, illégitimes si elles ne sont que l'héritage cumulé d'une ploutocratie héréditaire. Pour Dickens, cependant, le problème principal de *L'Ami commun* n'est pas de savoir qui possède l'argent, l'éducation ou des positions sociales avantageuses, mais plutôt de se demander ce qu'on est censé faire avec de tels avantages. Sont-ils seulement destinés à aider celui qui souhaite « faire son chemin dans le monde », ou doivent-ils être mis au service d'un but plus large et intéressant sur le plan humain ? C'est là une question essentielle, que l'on retrouve avec la figure de Fascination Fledgeby :

Il avait un appartement dans l'Albany, et affichait une certaine élégance. Mais le feu de sa jeunesse était composé d'étincelles arrachées par la meule ; et quand ces étincelles, dépourvues de chaleur, jaillissaient de toute part, on pouvait être sûr qu'il aiguisait ses outils, et qu'il suivait cette opération d'un œil circonspect²⁹ (je souligne).

L'expression la plus importante, ici, est celle que j'ai soulignée : « dépourvues de chaleur ». Cette absence de chaleur traverse le récit, dans lequel elle occupe une place grandissante. Ce qui est à la racine de la pensée et des actions de Headstone, selon moi, est aussi ce qui est à la source d'une des tendances de la vie et de la pensée anglaise, aujourd'hui comme à l'époque de Dickens. Headstone est en effet sous l'emprise d'un profond ressentiment (un ressentiment violent, alourdi par l'espoir de la revanche, et que Nietzsche préfère désigner par le terme français, au détriment de l'allemand *Verstimmung*, peut-être à cause des connotations profondément affectives offertes par la racine du verbe, ressentir), né de la bassesse de sa condition sociale. C'est d'ailleurs le même désir, brûlant, de respect et de reconnaissance sociale, cette même ardeur à « faire son chemin dans le monde », qu'il s'efforce d'inculquer à Charlie Hexam. Ce dessein n'est pas seulement retardé par ses origines, celles d'un « pauvre gars du peuple », mais aussi par la relation qu'il entretient à son travail. Il a choisi de sortir de la pauvreté en devenant un vecteur d'éducation. Mais l'éducation elle-même n'est pour lui qu'un simple outil destiné à le faire évoluer socialement. Headstone ne lui reconnaît aucune valeur intrinsèque.

Il avait acquis mécaniquement un grand fond de pédagogie, [...] l'habitude de poser des questions et d'en subir lui avait donné l'air soupçonneux d'une personne qui est à l'affût et qui redoute un guets-apens [...]. Une sorte d'inquiétude, passée à l'état chronique, se peignait sur

²⁸ Écrivain écossais né en 1812 et mort en 1904, Samuel Smiles connut la célébrité avec l'essai *Self-Help*, dans lequel il célébrait le dépassement de soi, la ténacité, le travail et l'endurance. Ce livre peut donc être considéré comme l'un des premiers livres de « développement personnel » comme il en fleurit aujourd'hui (NdT).

²⁹ *L'Ami commun*, op. cit., p. 300.

sa figure. Celle-ci révélait une intelligence naturellement lente et distraite, qui avait fait de rudes efforts pour acquérir ce qu'elle possédait, et qui, maintenant, travaillait à le conserver³⁰.

Ce que Dickens décrit ici ne reflète pas, n'en déplaît à Chesterton, les défauts d'une éducation victorienne conçue comme le levier d'un renouvellement social radical, mais plutôt la géographie d'un certain état d'esprit – état d'esprit qui n'accorde pas la moindre valeur à tout ce qui ne concerne pas son propre statut. Headstone ne prodigue de « chaleur » à personne (et certainement pas à Miss Peecher, dont l'adoration a quelque chose de désespérant), parce que la valeur qu'il accorde à sa position sociale est telle qu'elle éclipse tout autre centre d'intérêt ou de plaisir. Le caractère paralysant et exclusif de cette obsession est magnifiquement souligné par la façon dont Dickens met en scène le violent différend qui oppose le tourmenté Headstone, d'une part, et le froid et méprisant Eugène Wrayburn, d'autre part³¹. La combinaison sulfureuse d'orgueil blessé et de haine de classe à l'œuvre chez Headstone justifie, me semble-t-il, la façon – que l'on pourrait autrement considérer comme mélodramatique – dont l'auteur a choisi de traiter la suite du récit : errances obsessionnelles de Headstone dans la nuit, attaque meurtrière lancée sur Wrayburn, tentative de piéger Riderhood puis, après un premier échec, meurtre de Riderhodd maquillé en suicide... On assiste bien là aux efforts d'un personnage (Headstone) décrit comme un homme aux moyens limités mais d'autant plus déterminé à s'assurer, jusque dans la défaite, que celui qui l'a tourmenté souffrira avec lui.

Cependant, Headstone n'est pas le seul à être ainsi obsédé par des questions de respect et de situation sociale. De telles préoccupations se retrouvent, à des degrés différents, chez d'autres personnages. De nombreux individus, dans ce livre, sont tellement obsédés par leur position sociale qu'ils renoncent définitivement à bien des visées ainsi qu'à de nombreux plaisirs de l'existence ordinaire. C'est également ce type de préoccupation qui entache le mariage des Lammles. Cette union ne repose en effet que sur le besoin, commun aux deux parties, de conserver une position sociale qu'aucune d'elles n'aurait autrement pu s'offrir. Les Veneerings, dont les ambitions sociales sont si élevées et en décalage avec leur statut réel que leurs dîners se doivent d'être excellents (sans quoi aucun nouveau convive ne s'y joindrait jamais), en sont un autre exemple. Quant à Twenlow, il n'existe socialement qu'en tant que cousin de Lord Snigsworth – une relation dont il peut tirer certains bénéfices pour sa vie sociale, mais qui ne lui offre aucun autre avantage. Il n'est pas jusqu'à « l'amusant Wegg », pour qui Chesterton semble avoir un faible, qui ne soit soumis à cette règle. Dans « Notre maison », le chapitre V du livre I, Dickens met en scène le fantasme d'une vie aisée. L'intérêt d'un tel passage est de montrer que même un personnage issu des bas-fonds de la société comme peut l'être Wegg ne cesse de cultiver l'espoir d'accéder un jour à une classe sociale supérieure. Pire encore, au moment où les Boffins s'installent dans « notre maison », c'est ce fantasme d'élévation sociale lui-même qui pousse Wegg à faire preuve d'une ingratitude et d'une méchanceté sans cesse croissantes à l'égard de celui à qui il doit tant : de l'argent, un emploi et un toit – le toit de Boffin's Bower.

À l'inverse, le point commun entre les figures positives du roman est qu'elles ne se préoccupent absolument pas de l'éclat de leur position sociale ou qu'elles finissent, dans les faits, par abandonner l'idée de « faire leur chemin dans le monde » – cette idée qui consume l'énergie de Headstone, de Charlie Hexam, des Lammles et des autres. Certes, l'une des fonctions de la famille Boffin est de donner le ton de toute cette partie du roman. Pour exister, le « monde » – selon l'expression employée, au XVIII^e siècle et jusqu'à l'époque de Dickens, pour désigner la « société » – a besoin que ceux qui en sont exclus le prennent très au sérieux (il en va de même, de nos jours, avec la « célébrité »). Ce qui compte, chez les Boffins tels que Dickens les a imaginés, c'est que Nicodemus Boffin se soucie comme d'une guigne du « monde » et que Mrs Boffin fait bien pire quand elle le réduit à n'être qu'un simple

³⁰ Idem, p. 242-243.

³¹ Voir *L'Ami commun*, op. cit., livre II, chap. VI.

divertissement, un jouet que l'on abandonne dès qu'une question plus importante se présente (et elles sont nombreuses). La description du salon que s'est partagé à l'amiable le couple Boffin, entre le côté de Noddy Boffin, simple et pratique, et celui de Mrs Boffin, plus volontiers tape-à-l'œil, est ici emblématique. Mais ce qui caractérise les Boffins, et ce qui fait que Noddy Boffin ne peut être foncièrement avare, contrairement au vieux Harmon ou à Fascination Fledgeby, c'est que les Boffin se préoccupent de chaleur humaine, et s'emploient à nourrir, dans tous les sens du terme, ceux qui les entourent. Le coup d'arrêt fatal à la liaison que Mrs Boffin entretient avec le « monde » intervient lorsque lui prend l'envie d'adopter un orphelin, à la place d'un John Harmon que l'on croit mort.

« “[N]e trouves-tu pas bien agréable de penser qu'un orphelin sera tiré de la misère, rendu meilleur, et finalement aura une vie heureuse en mémoire de ce cher petit que nous avons vu si triste ? Comme il est doux, n'est-ce pas, de songer que ce bien-là sera dû à son argent ?

— Oui, répondit l'excellent homme ; il est bien doux aussi de penser que tu es Mrs Boffin, et cela depuis tant d'années [...].”

Malgré les aspirations de la digne femme et la profonde atteinte qu'en recevaient ses tendances fashionables, ils restèrent l'un à côté de l'autre sur le banc de bois, couple très peu à la mode et à jamais inélégant³². »

De la même façon, la carrière naissante de Bella Wilfer dans le monde et ses espoirs de papillonnage social sont réduits à néant par la décision qu'elle prend de quitter les Boffin pour s'allier au jeune John Harmon, alias John Rokesmith. À ce moment du récit, pourtant, la position sociale de ce dernier est aussi peu attirante que celle d'un prince transformé en grenouille. Quant à Mr Venus, il lui est possible de se repentir, au grand dam de Chesterton, qui, dans ces conditions, ne comprend pas que toute repentance soit interdite à Wegg. Les raisons de Dickens me semblent pourtant très simples puisque, contrairement à Wegg, l'espèce de Papageno de la taxidermie qu'est Venus aspire à quelque chose d'autre que son propre bien-être : il souhaite que quelqu'un se réchauffe à son contact – en l'occurrence, une épouse.

Sans doute la distinction entre une vie dont les étincelles « jailliss[ent] de toute part », « dépourvues de chaleur », d'un côté, et une existence emplie de chaleur, de l'autre côté, peut-elle rendre compte des deux grands thèmes qui structurent le livre, sur le plan symbolique : les tas d'ordures, et la rivière. Il n'est pas anodin, par exemple, que la dernière apparition de Wegg (livre II, chap. XIV) coïncide avec la scène où Sloppy le dépose dans un chariot destiné à la collecte des déchets, le condamnant ainsi à se voir lui aussi envoyé vers les « tas d'ordures ». Dès lors, la vie de Wegg, qui n'a jamais été motivée par rien d'autre que par son propre maintien, se voit réduite à ne produire que du déchet. Ce déchet est d'ailleurs, comme par un fait exprès, à l'origine de la richesse stérile du vieux Harmon. Pour autant, Dickens ne remet pas en cause l'idée de richesse en elle-même : on le voit bien lorsque, à la fin du roman, les tas d'ordures sont effectivement récoltés et transportés par un chariot, avant d'être transformés à nouveau en argent – mais cette fois, en une forme de richesse susceptible de « réchauffer » quelque chose, et de porter des fruits, en créant des vies nouvelles, et non en convertissant systématiquement la vie en déchets.

Si les tas d'ordures sont le symbole d'une forme passive de gâchis existentiel, la rivière, qui charrie quotidiennement son lot de cadavres, apparaît comme le réceptacle nauséabond de toute la méchanceté active et volontaire. Avalant Headstone et Riderhood, dans une sorte de supplice par l'eau inversé, elle envoie Eugene Wrayburn dans les bras de Lizzie, causant ainsi un mariage socialement douteux mais humainement très solide. On pourrait ne voir, dans ce jeu de symboles, qu'un mélodrame romantique. Et cependant, il est difficile d'en nier la puissance. Celle-ci, toutefois, ne provient pas tant de l'imagerie employée que du pouvoir de l'auteur lui-même. La volonté de fer meurtrière qu'affiche Headstone lorsqu'il condamne Riderhood à une mort sans gloire « sous la vase et l'écume, derrière une [porte]

³² Idem, p. 114.

pourrissante³³ » ne serait guère convaincante si nous ne l'avions pas déjà vue à l'œuvre auparavant – lors des affrontements entre Headstone et Charlie Hexam, ou entre Headstone, Lightwood et Wrayburn. Si, dans ces épisodes, Headstone nous semble « réel », comme nous sembleraient « réels » le Tevye de Sholem Aleichem ou tout être humain, c'est en vertu du jeu [play] contextuel du langage au sein de cadres d'interaction.

VII

Sans doute Chesterton relit-il Dickens à la lumière de certains idéaux réformistes propres au début du XX^e siècle. Loin de penser, comme les socialistes, que le « progrès » pût exiger l'abolition de toute propriété privée, le « distributionniste »³⁴ Chesterton comptait pourtant, lui aussi, parmi les ennemis du capitalisme, entendu comme une forme de ploutocratie et de concentration des richesses dans les mains de quelques-uns. Ainsi peut-on comprendre qu'à ses yeux un simple « réformiste » comme Dickens n'ait pu considérer la richesse que comme la racine de tous les maux. Pour Chesterton, Dickens n'aurait pu que souhaiter, « à l'origine », que Boffin soit réellement corrompu par l'argent : c'est pourquoi, à ses yeux, ce roman souffre d'une fracture non réduite.

Chesterton, en somme, se contente de faire ce que bien des critiques professionnels font encore de nos jours. Il juge un roman à la lumière d'une idéologie et de critères moraux extérieurs au texte lui-même. Cette façon d'envisager les livres lui apparaît naturelle, comme elle apparaît naturelle à bien des critiques aujourd'hui, car tous pensent que la littérature est reliée à la réalité de la même façon que le reportage ou le journalisme – c'est-à-dire qu'elle devrait la décrire. Ce que j'ai essayé de montrer, c'est que ces deux types de lectures ne sont que les deux faces d'une même médaille. Nous devons rester conscients du fait qu'un romancier n'est pas un naturaliste ou un historien, et que les descriptions de la vie qu'il nous offre sont de son invention : elles sont les fruits de sa liberté d'auteur. Mais nous devons aussi voir qu'il ne s'ensuit pas que toute littérature doive s'épuiser dans la poursuite de la jouissance barthésienne, ou dans la déformation malhonnête que pratiquent certaines fictions idéologiquement motivées.

Il existe une autre possibilité : le point de rencontre entre la littérature et la réalité, celui où la liberté auctoriale vient heurter ses limites – et où ce que Coleridge appelait « fantasme » cède la place à cette « imagination » qu'il révérait –, n'est pas à chercher dans le tissu de descriptions inévitablement fabriquées de toutes pièces, mais dans le jeu d'un langage commun qui n'est jamais, *in fine*, la propriété de l'auteur, contrairement aux inventions qui lui sont propres – l'intrigue, les images, les symboles, les *personae* – et dont il reste seul responsable.

traduit de l'anglais par Thomas Mondémé

³³ *L'Ami commun*, t. II, op. cit., p. 603.

³⁴ Voir G. K. Chesterton, *The Servile State Again*, 1917, disponible à l'adresse : <<http://www.readbookonline.net/readOnLine/20148>>. Voir aussi Hilaire Belloc, *The Servile State*, Londres et Édimbourg, T.N. Foulis, 1912 : <<https://archive.org/stream/servilestate00belluoft#page/n7/mode/2up>>.