



HAL
open science

'A private drawer in my chest': La Vie à tiroirs de Moll Flanders

Jean Viviès

► **To cite this version:**

Jean Viviès. 'A private drawer in my chest': La Vie à tiroirs de Moll Flanders. Bulletin de la Revue d'Etudes Anglo-Américaines des XVIIe et XVIIIe siècles, 1999, spécial, pp.173-180. halshs-01017219

HAL Id: halshs-01017219

<https://shs.hal.science/halshs-01017219>

Submitted on 2 Jul 2014

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

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

Jean VIVIES

Université de Provence, LERMA (E.A 853)

"... A PRIVATE DRAWER IN MY CHEST": LA VIE A TIROIRS
DE MOLL FLANDERS

"In the Sixty first Year of my Age, I launch'd out into a new World, as I may call it, in the Condition (as to what appear'd) only of a poor, nak'd Convict, order'd to be Transported in respite from the Gallows"¹. Après sa commutation de peine et au moment de quitter l'ancien monde pour le Nouveau Monde, la protagoniste de *Moll Flanders* a soixante et un ans. C'est une indication où le poids du passé ("sixty") s'allie en quelque sorte à la promesse d'un recommencement ("first"). L'héroïne de Defoe confie au lecteur qu'elle a réparti ses biens en deux caisses: "However, as I had a great many very good Cloaths, and Linnen in abundance, which I had order'd to be pack'd up in two great Boxes..." (244). Au-delà du chiffre deux qui souligne peut-être la dualité et la duplicité du personnage, ces caisses contiennent ses vêtements, l'argenterie et les montres volées, autant de synecdoques de son passé qui voyageront avec la protagoniste jusqu'en Virginie et rendent pour le moins ambivalente une rédemption ainsi fondée sur des biens dont l'origine est illicite. Moll confie elle-même: "a worse gotten Estate was scarce ever put together to begin the World with" (244). Elle va jusqu'à offrir à son fils Humphrey l'une de ces montres volées sans lui en révéler l'origine: "I did not indeed tell him that I has stole it

¹ Daniel Defoe, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, &c...*, 1722, Norton Critical Edition, ed. Edward H. Kelly (New York: W.W. Norton, 1973) 244. Le dernier article publié par Paul Denizot dans le *Bulletin* était consacré à *Moll Flanders*: "De Moll Flanders à Moll Hackabout : tolérance et/ou rigueur", *XVII-XVIII* 45 (novembre 1997) 191-206. Ces lignes poursuivent avec lui une conversation sur une œuvre qui ne cessait de l'intéresser.

from a Gentlewoman's side..." (264), ce qui met en perspective l'émotion intense qu'elle dit avoir éprouvée lors de leurs retrouvailles: "we cryed over one another for a considerable while" (261). A la fin du récit, un lien fort demeure donc entre le passé de voleuse de Moll Flanders et sa vie présente, entre l'effroyable prison de Newgate et la terre rédemptrice de Virginie. Les traits du passé et du présent coexistent chez Moll en Amérique puisque aussi bien sa prospérité finale découle de ses forfaits dans les rues de Londres. Si l'ancien monde et le Nouveau Monde sont éloignés géographiquement, le nouveau a ses racines dans l'ancien.

Tout lecteur de *Moll Flanders* est frappé par la fréquence et la minutie avec lesquelles, on le sait, la protagoniste tient ses comptes et compte son argent. Elle prend soin également de le répartir, d'en mettre de côté, afin de ne pas risquer la perte de l'ensemble. Ainsi sa gouvernante restée en Angleterre garde pour le compte de Moll la somme de 300 livres². Elle répartit de la même manière le savoir sur son argent et ses biens, cloisonnant soigneusement l'information. La dernière page montre ainsi Jemy, son mari du Lancashire, qui découvre la fortune de sa femme et s'aperçoit qu'il ne s'était finalement pas trompé sur son compte lors de leur rencontre: "I think I have married a Fortune, and a very good Fortune too, says he" (267). De plus Moll confie que les deux caisses qui contiennent ses biens sont consignées à son vrai nom en Virginie (c'est-à-dire sous un autre nom que Moll Flanders, seul nom de l'héroïne que connaisse le lecteur) .

Mais l'argent de Moll n'a pas fait le voyage jusqu'en Amérique dans les caisses de sa propriétaire. Il était dissimulé dans un coffre de marin fourni par la prévoyante gouvernante: "She brought with her a *Sea-Chest*, that is a Chest such as are made for Seamen, with all the Conveniences in it, and fill'd with every thing almost that I could want; and in one of the corners of the Chest,

² La gouvernante lui envoie en fait plus tard la somme de 250 livres : incohérence à attribuer à Defoe ou ultime dissimulation de Moll ?

where there was a Private Drawer was my Bank of Money, *that is to say*, so much of it as I had resolv'd to carry with me" (242). Ce coffre de voyageur se lit comme un emblème du personnage: Moll distille sa confession par épisodes, en ouvrant des tiroirs de sa vie, tout en ménageant des zones d'ombre et en insérant ses confidences dans une casuistique bien maîtrisée. "I told him so much of my Story as I thought was convenient" (233). Cette restriction de Moll, qui concerne Jemy, vaut aussi pour le lecteur (l'adjectif "convenient" ne revient pas moins de dix-huit fois dans le texte³). On se souvient que d'entrée de jeu la narratrice, alléguant des raisons de sécurité, ne livre pas son véritable nom. L'identité réelle se trouvant occultée d'emblée, la paternité du récit est attribuée à Moll Flanders dont le prénom se lit comme un nom générique de délinquante (Moll Cutpurse, Moll Hackabout⁴). Quant à "Flanders", le mot suggère un lignage vestimentaire qui relie la protagoniste à son origine en rappelant l'étoffe de Hollande dérobée par sa mère et qui valut à cette dernière d'être jetée en prison à Newgate.

Intimement lié au personnage et à ce qu'elle a de plus cher, le coffre est désigné par un mot ("chest") qui renvoie aussi à une partie du corps. Comme Pamela dans le roman de Richardson fait corps avec ses lettres, qui finissent par constituer une véritable anthologie d'elle-même⁵, Moll fait corps avec son argent. Ne retrouve-t-on pas ce signifiant, qui emblématise la protagoniste, au cœur même du nom du lieu de la scène matricielle, à *Colchester*, à la suite de laquelle Moll dupée par le Frère Aîné, apprendra la duplicité et la manipulation

³ Autre exemple : "I could not think of being in the House where I should be also under constant Restraint for fear of betraying myself in my Discourse, nor should I be able to refrain some Expressions in my Conversing with him as my Son, that might discover the whole Affair, which would by no means be Convenient" (262).

⁴ Voir l'article de Paul Denizot déjà cité.

⁵ L'expression ("a walking anthology of herself") est de Margaret Ann Doody, dans son introduction à *Pamela; or, Virtue Rewarded* de Samuel Richardson, 1740, ed. Peter Sabor, (Harmondsworth: Penguin, 1980) 17.

? "I had been trick'd once by *that Cheat call'd LOVE*, but the Game was over" (48). La proie se fera dès lors prédatrice.

Ce coffre est aussi un emblème du texte. Il se lit comme un récit à tiroirs au fil duquel les maris successifs ne se singularisent que par leur rang d'apparition: le premier mari, le deuxième mari, etc. *Moll Flanders* offre un récit à la texture épisodique et dans lequel les épisodes restent relativement autonomes. Le modèle casuistique qui sous-tend la rhétorique de Moll entraîne une discontinuité et une fragmentation de la narration⁶. Ainsi les enfants que Moll a eus de Robin ne sortent pas du cadre du bref épisode de ce premier mariage, qui occupe seulement quelques lignes dans le récit, et ne réapparaissent pas plus loin. Quand Moll confesse que la montre qu'elle offre à Humphrey a été volée dans une "meeting-house", le lecteur se souvient qu'un vol de montre dans une "meeting-house" a été raconté auparavant mais qu'il a en fait échoué et qu'aucune autre tentative dans un tel lieu n'est évoquée. Les tiroirs du récit ne communiquent pas entre eux. Cette construction narrative laisse dans l'ombre bien des événements censés s'être déroulés et si Moll avoue des relations sexuelles avec treize hommes⁷, six de ses partenaires n'apparaissent pas. De même, un certain nombre d'ellipses viennent concentrer en quelques phrases rapides des périodes de plusieurs années, des formulations antithétiques et des antanaclases viennent juxtaposer des facettes antinomiques de l'expérience⁸.

On ne saurait oublier le rôle crucial de la préface qui, tout en expliquant au lecteur pourquoi il doit lire le texte, mettant en avant un propos d'édification, élude la question du comment: "we must be content to leave the Reader to pass his own Opinion upon the ensuing Sheets, and take it just as he pleases" (3). Cette préface demande au lecteur de croire en outre en quelque sorte à *l'histoire*

⁶ Voir l'ouvrage classique de G.A. Starr, *Defoe and Casuistry* (Princeton: Princeton University Press, 1971).

⁷ "... one that has lain with thirteen Men" (142).

⁸ "I had a Husband, and no Husband..." (51), etc.

de l'histoire, en évoquant les états successifs d'un texte auquel un "editor" a donné sa forme définitive. Or cette polyphonie rend ininterprétable la confession de Moll Flanders puisque sa parole originale a été retravaillée et modifiée, comme un meuble restauré, à la fois semblable à l'original et différent de lui.

En un autre point du récit, Moll évoque également un tiroir secret où elle range son argent: " I went into my Chamber and fetch'd him a little private Drawer, where I had about six Guineas more, and some Silver" (88). Or le coffre qu'elle emporte en Amérique possède un tiroir secret: "my money, which I kept by itself in a private drawer in my chest, which could not be found, or opened, if found, with splitting the chest to pieces. (244)" Ainsi quiconque voudrait s'emparer de l'argent dissimulé dans le coffre ne ferait que mettre le coffre en pièces. Si l'on accepte de voir dans ce coffre un emblème de la protagoniste, on comprend que l'argent de Moll ne peut être laissé en Angleterre, que cet argent participe de son être tout entier. De plus, si l'on y voit aussi un emblème du texte, il semble que les tiroirs secrets du récit soient nécessaires à son fonctionnement. C'est le caractère lacunaire du récit qui le rend problématique d'un point de vue littéraire et qui en rend l'interprétation forcément conjecturale. Par exemple Moll ne mentionne pas le sort réservé à la plupart de ses enfants et l'on a souvent souligné son manque de sentiment maternel, sa dureté et son insensibilité, autant de traits qui semblent correspondre à la personnalité de Moll. Mais c'est peut-être la technique narrative de Defoe et non la psychologie de son héroïne qui fournit ici la clé adéquate. Quand Moll retourne à Colchester et essaie de retrouver ses amis, elle n'a pas un mot au sujet de ses deux enfants laissés à la garde des parents de Robin. Si ce silence maternel accable Moll, il renseigne aussi et surtout sur la technique narrative d'un Defoe qui ne reprend quasiment jamais les fils laissés en suspens dans le

récit, ce qu'avait noté E.M. Forster avant Ian Watt⁹. S'il est inexact d'affirmer que *Moll Flanders*¹⁰ est dépourvue de toute structure narrative, il demeure que son récit ne retranche rien, qu'il est constamment cumulatif, ajoutant des éléments qui n'annulent pas ceux avec lesquels ils entrent pourtant en contradiction. Ainsi, les nombreuses analepses du récit ne fournissent pas des corrections mais plutôt des compléments, des ratures qui laissent visibles les phrases antérieures, d'où une certaine confusion et certaines incohérences. Par exemple Moll née à Newgate, comme le souligne le titre complet, remarque une fois emprisonnée qu'elle s'accoutume rapidement à l'endroit comme si elle y était née: "in short I became as naturally pleas'd and easie with the Place, as if indeed I had been Born there" (217)¹¹. David Lodge décrit bien le trouble ressenti par le lecteur de *Moll Flanders*: "it is difficult to know whether this confusion is a symptom of Defoe's own lack of literary sophistication, or a cunning imitation of naive, unprofessional narrators, pouring out their life-histories onto the page without a preconceived plan or structure" [...] Therefore it is no easy task to keep track of Moll's many journeys, partners, children and it is difficult to refer back in the text to check up on them"¹². Avant David Lodge, Walter Scott avait déjà souligné l'absence de début, de suite et de fin dans la manière dont les éléments

⁹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, 1927, (Harmondsworth: Penguin Books, 1974) 63 ; Ian Watt, *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, 1957, (London: Pelican Books, 1972). Voir aussi l'article de Michael Shinagel, "The Maternal Paradox in *Moll Flanders*: Craft and Character", *Moll Flanders*, Norton Critical Edition, 404-414.

¹⁰ Ceci est bien démontré dans l'essai récent de Jeffrey Hopes, " 'Labyrinths of Trouble': Exploring Narrative Structures in *Moll Flanders*", *Lectures d'une œuvre, Moll Flanders de Daniel Defoe*, ed. Georges Lamoine (Paris: Editions du Temps, 1997) 51-72. Voir aussi Terence Martin, "The Unity of *Moll Flanders*", *Modern Language Quarterly*, XXII (1961), 115-124.

¹¹ La même remarque pourrait s'appliquer au statut judiciaire flou de Jemy à son arrivée en Amérique (250 et note 4).

¹² *The Art of Fiction* (Harmondsworth: Penguin Books, 1992) 163-64.

du récit se déversent littéralement dans le texte de Defoe, "comme un tombereau déverse des pavés"¹³.

Le paradoxe du texte, et c'est là que nous entraîne le tiroir mystérieux qui, si l'on venait à le forcer, briserait tout le coffre, se repère ci: ses zones d'ombre, ses silences et ses incohérences contribuent à établir une complexité littéraire qui est pour le lecteur contemporain une *valeur*. Dans cette complexité nous discernons aujourd'hui une richesse, dans cette confusion nous voyons une énigme, dans la protagoniste nous reconnaissons l'"individu problématique" dont ont parlé certains théoriciens du roman¹⁴. Ces failles dans l'ordonnement du sens, ces tensions que nous pouvons débusquer, ce jeu dans le récit comme il y a du jeu dans un mécanisme, ou dans un tiroir, et dans lequel nous voyons un jeu ironique, ne font cependant pas partie d'un projet romanesque délibéré. Au moment où Defoe écrit ses récits autobiographiques fictifs, *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *A Journal of the Plague Year*, le récit d'événements contemporains et la fiction narrative étaient même perçus comme incompatibles et il faut souligner que le texte se présente avec insistance et d'emblée comme "a private history" en écartant les "romances" et "novels". "The World is so taken up of late with Novels and Romances, that it will be hard for a private History to be taken for Genuine, where the Names and other Circumstances of the Person are concealed, and on this Account we must be content to leave the Reader to pass his own Opinion upon the ensuing Sheets, and take it just as he pleases" (3).

Attribuer toutes les tensions et contradictions du texte à une mise en intrigue concertée et à l'ironie de l'auteur par rapport à sa protagoniste revient à lire le texte de Defoe à la lumière des romans qui ont suivi, à la lumière de son intertextualité ultérieure. Une certaine vision téléologique du développement

¹³ Cité par Michel Baridon dans sa préface récente à *Robinson Crusoe* (Paris : Gallimard, 1996) 30.

¹⁴ Voir Paul Denizot 195.

du roman anglais conduit en effet certaines lectures à appliquer au texte une grille rétrospective et à reconstruire une stabilité de son sens en masquant les traits contradictoires. En effet, *l'écart esthétique*, pour reprendre le concept de Hans Robert Jauss, qui sépare l'attente de ses premiers lecteurs et l'horizon d'une forme nouvelle fait de l'auteur de *Robinson Crusoe* et de *Moll Flanders* le fondateur du roman alors que le roman ("novel") n'est pas encore, quand Defoe écrit ces récits, constitué comme catégorie générique critique. La fictionnalité de l'intrigue ne sera clairement perçue comme constitutive du caractère artistique d'une œuvre que plus tard, vers le milieu du siècle, chez Smollett¹⁵. Au fond *Moll Flanders* prévient son lecteur: si l'on veut forcer le tiroir, on détruit l'ensemble ("splitting the chest to pieces"). L'absence de technique narrative proprement romanesque chez Defoe rend énigmatique une héroïne antérieure aux marquises qui sortiront à cinq heures et rend problématique un texte qui se situe sans le savoir à l'aube d'un genre. Comme son héroïne éponyme qui, née en prison n'avait rien pour devenir une dame de qualité, *Moll Flanders* n'avait rien pour devenir un classique du genre romanesque même s'il en possède déjà des traits que le déjà-lu rend d'autant plus saillants pour le lecteur du XX^{ème} siècle. Virginia Woolf ne plaçait-elle pas *Moll Flanders* "among the few English novels which we can call indisputably great"¹⁶ ? Il en va dès lors de l'héroïne comme du texte, si l'on fait droit à cette remarque de Walter Benjamin qui, alors qu'il s'en prenait à l'histoire littéraire traditionnelle, affirmait en 1931 à propos des œuvres littéraires que "le cercle entier de leur vie et de leur action a autant de droits, disons même plus de droits que l'histoire de leur naissance [...] Car il ne s'agit pas de présenter les œuvres littéraires en corrélation avec leur temps, mais bien, dans le temps où elles sont nées, de présenter le temps qui les

¹⁵ Voir l'article d'Alain Bony, " '...And takes it as he pleases' : L'Etrange Contrat de lecture de *Moll Flanders*", XVII-XVIII, 45, novembre 1997, 91-115.

¹⁶ Dans son essai "Defoe" (1925), reproduit dans *Moll Flanders*, Norton Critical Edition, 338.

connaît - c'est-à-dire le nôtre"¹⁷. Lu par des générations de lecteurs dans le contexte de l'émergence du genre romanesque, et appréhendé comme l'atelier du roman, *Moll Flanders* est devenu un classique, admiré de Joyce ou de Faulkner. Ce phénomène se comprend bien dans le cadre théorique dit de "l'esthétique de la réception". Son théoricien H.R. Jauss a fait valoir que la valeur artistique d'une œuvre se dégage quand ses effets premiers ont été dépassés¹⁸. Cette valeur est déterminée par l'écart entre l'horizon d'attente de son public initial et la forme nouvelle de l'œuvre, entre ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier (dans le cas de *Moll Flanders* les composantes picaresques, les traditions des autobiographies spirituelles et des biographies de criminels) et le "changement d'horizon" (c'est ainsi que l'on traduit le concept husserlien de "Horizontwandel") que requiert la réception de la nouvelle œuvre et qui se voit esquissé dans le contrat de lecture ouvert qu'établit la préface. En contribuant de manière paradoxale par les contradictions et les failles mêmes de son récit, par le caractère problématique du point de vue organisateur, à façonner un nouvel horizon d'attente, *Moll Flanders* a pris place, comme après coup, dans l'histoire du roman anglais. C'est la fêlure qui a assuré sa pérennité, ou tout au moins sa transmission jusqu'à notre temps. L'origine n'est pas tout: on ne naît pas classique, on le devient¹⁹.

¹⁷ Extrait de "Histoire littéraire et science de la littérature", cité par Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Paris: Editions du Seuil, 1998) 228.

¹⁸ Voir Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la réception* (1974), trans. Claude Maillard (Paris : Gallimard, 1978) 58-59. Pour un bilan critique très récent de l' "école de Constance", voir Antoine Compagnon 225-234. Cet horizon d'attente générique connaît lui-même bien sûr des nuances et des variations historiques. Ian Watt remarquait lui-même à propos de l'intérêt de Virginia Woolf et d'E.M. Forster pour *Moll Flanders* : "[they] gave us a Defoe of the twenties, an ally in the onslaught on the mechanical craftsmanship of Arnold Bennett and Galsworthy". *The Rise of the Novel*, 149. Sur l'innovation formelle de Defoe, voir l'essai de Max Novak "Defoe as an Innovator of Fictional Form", ed. John Richetti, *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel* (Cambridge, Cambridge UP, 1996) 41-71.

¹⁹ Voir Compagnon 265.

