

Abstracts

Foreword: Dickens, Landscape and Memory (Paul SCHLICKE, William F. LONG)

Abstract: Dickens's first recorded use of the word landscape occurs in "A Little Talk about Spring, and the Sweeps," (later retitled "The First of May" in his first published book, *Sketches by Boz*). There he evokes pastoral countryside and links it with memories of childhood, an association which recurs frequently in his work. He and his characters often seek to escape from life's vicissitudes in the country, but invariably they find it a site of danger and disillusionment. Fagin follows Oliver into his pastoral retreat; Quilp pursues Little Nell out of the old curiosity shop into the fields and graveyards of England. David Copperfield flees at key moments in his life to Yarmouth, then to Dover, and in the end Dickens is more concerned with preserving David's memories of the past than with his growing up. Pip, dismayed to discover the hollowness of his great expectations, chooses to retreat back to a simpler existence by the forge, only to find that path cut off for him. Finally, the Uncommercial Traveller pays a nostalgic visit to Dullborough Town, where he finds disillusioning change everywhere. The childhood innocence of the pastoral is frequently sought by Dickens's characters, but with invariably negative consequences.

Résumé: La première occurrence du terme "paysage" chez Dickens se trouve dans "A Little Talk about Spring, and the Sweeps" (par la suite renommé "The First of May" dans le premier livre publié de Dickens, *Sketches by Boz*). Dans ce texte, l'auteur évoque la campagne pastorale, qu'il relie, comme souvent dans son œuvre, aux souvenirs d'enfance. Ses personnages et lui-même se réfugient fréquemment à la campagne dans l'espoir d'échapper aux tracas du quotidien, mais n'y trouvent jamais que danger et désillusion. Ainsi, c'est dans sa retraite pastorale que Fagin poursuit Oliver, et c'est en direction des champs et des cimetières anglais que Quilp chasse Little Nell du vieux magasin d'antiquités. À chaque grande étape de sa vie, David Copperfield fuit: à Yarmouth, puis à Douvres, à tel point que Dickens se préoccupe davantage de préserver les souvenirs du passé de son héros que de le faire grandir. Effaré de découvrir combien ses grandes espérances sont creuses, Pip préfère retourner se réfugier à la forge, pour n'y trouver qu'une impasse. Enfin, le Voyageur sans Commerce, nostalgique, rend visite à Dullborough Town, et n'y constate que changement et illusions partout brisées. Les personnages de Dickens recherchent souvent l'innocence de l'enfance dans le pastoral, mais jamais sans conséquences négatives.

Dickens and Modern Landscape Painting (Marianne CAMUS)

Abstract: When one examines Dickens's landscapes from a purely visual angle, the first thing one notices is that Dickens drew from a variety of traditions of landscape painting and adapted them to his purpose. One soon becomes aware his landscapes are often quite avant-garde in so far as they make us think of impressionism, of cubism and even to some degree of abstract art. Just as significant is the fact that they always interact with human beings and human activities. This leads to one major characteristic, the inclusion of sensory perceptions (sound, smell, touch). Dickens

treats these in an equally modern way, representing them in a way that psychology has taught us to take for granted, that is with all their limitations, exaggerations and distortions. He was also the first novelist to work systematically on the idea of seeing as one moves, trying to represent the flow or flight (depending on speed) of landscape as we travel through it. In this, and in particular in the case of rail travel, he anticipates early cinema and its fascination with speed. Centring on human perception also means that he fully takes into account the way in which the viewer's state of mind will influence what s/he sees. This can go from momentary blindness to the transformation of the surroundings by imagination, often anchored in childhood memories. Dickens's landscapes can be summed up as being polymorphous and ever changing.

Résumé: Quand on étudie les paysages de Dickens du point de vue strictement visuel, la première chose qu'on remarque est qu'il s'inspire d'une multitude de traditions pour les adapter à ses besoins et aux conditions de son époque. On se rend très vite compte que nombre de ces paysages sont presque avant-garde dans la mesure où ils nous font penser à la peinture impressionniste, cubiste et même abstraite. Tout aussi frappant est le fait qu'ils sont toujours mêlés à la présence d'êtres humains ou à leurs activités. Cela va de pair avec une autre caractéristique majeure, l'inclusion de perceptions sensorielles (ouïe, odorat, toucher). Là aussi il est très moderne en ce qu'il les représente d'une manière que la psychologie nous a appris à tenir pour normale, c'est-à-dire dans leurs limites, leurs exagérations et leurs distortions. Il est en outre le seul romancier qui travaille de manière systématique la notion de la vision en mouvement, s'efforçant de représenter le déroulement lent ou rapide des paysages que les voyageurs traversent. En cela, et particulièrement quand il s'agit de voyages en chemin de fer, il anticipe le cinéma, fasciné par le mouvement et la vitesse. Le centrage sur la perception humaine signifie également la prise en compte de la façon dont l'état mental et émotionnel d'une personne influe sur sa capacité à voir. Cela va de moments aveugles à la transformation du paysage par l'imagination, souvent nourrie de souvenirs d'enfance. Pour résumer, les paysages chez Dickens sont à la fois polymorphes et fluctuants.

Dickens's Pioneering Rhetoric of Landscape (Nathalie JAËCK, Xavier AMELOT)

Abstract: In this paper, co-written from the critical perspectives of geography and literature, we will develop the idea that Dickens, admittedly a celebrated specialist in portraits, also took an active part in the controversial contemporary redefinition of the rhetoric of landscape.

We will develop the central idea that in Dickens's novels, landscapes come out as extremely innovative forms, often disorienting to the reader, as Dickens dialectically emancipated from institutional forms of representation. The three hegemonic categories of the Beautiful, the Sublime and the Picturesque are explicitly acknowledged as possibilities and paid a passing tribute to, but they are also overtly discarded, and the representation of landscape becomes a decisive open space of experimentation, a tool for political and aesthetic criticism—a way also for Dickens to assert that landscapes are not neutral, that they are the inscription of an ideology.

The first element we will concentrate upon is that though Dickens is typically defined as "a novelist of the city" (Frye), as "a town-bird" (D.H. Lawrence), there are quite a few actual landscapes in his fiction, and they are certainly no static conventional

background to the action, but active sites of ideological resistance: we will illustrate the fact that Dickens polemically deconstructs the national myth of the idyllic retreat in the country, satirizing the pastoral ideal, de-romanticizing the landscape, reinserting the labour and the suffering of man in the picture, and treating the few green pouches in the city as historical dead-ends and ideological mirages, as archives of a world that never was.

In his townscapes Dickens comes up with a modern counterproposal to these static landscapes: he makes innovative experiments on viewpoint, a notion that is central to the concept of landscape. He does away with the omniscient, overhanging panoptic viewpoint: sketches from above were fashionable in his times—St Paul's was then a privileged situation to encompass the developing city, and balloons fashionable ways to embrace and reduce its random growth—but they are banned from his novels, marked as positivist delusions. Three major characteristics come out: Dickens radically levels the viewpoint, placing his observers right within the landscape, which is no longer in front of them, but all around them, and deprives them of any possibility of distanciation; he refuses to stabilize the viewpoint, as the viewers are regularly on the move, catching only fragments that seem to be selected randomly, and fail to organize a coherent panoramic picture; finally, his landscapes have no perspective, or rather they have multiple perspectives, and so no organizing line.

Landscapes are thus an efficient way for Dickens to offer an epistemological counterproposal: he asserts that the newly-developing city cannot be mapped in an objective way, cannot be drawn out in an authoritative exhaustive version; he proposes transitory, random, multiple and intricate landscapes as the adequate way to begin to take some measure of a town-in-progress.

Résumé : Dans cet article, coécrit depuis la double perspective critique de la littérature et de la géographie, nous développerons l'idée que Dickens, dont on sait qu'il est un spécialiste du portrait, a également pris une part active dans la controverse contemporaine qui a redéfini la rhétorique du paysage. Dans les romans de Dickens, les paysages sont travaillés comme des formes particulièrement innovantes, qui désorientent souvent le lecteur, du fait du rapport dialectique et polémique qu'elles instaurent avec les formes canoniques britanniques de la représentation du paysage.

Dickens rend un hommage cursif aux trois catégories esthétiques alors hégémoniques du Beau, du Sublime et du Pittoresque ; il les reconnaît comme des possibilités, mais il les écarte ostensiblement : la représentation du paysage devient alors un espace ouvert, un espace crucial d'expérimentation, un outil de critique esthétique et politique—une manière pour l'auteur de dire que le paysage n'est jamais neutre, qu'il inscrit toujours une idéologie.

Nous montrerons d'abord que si Dickens est souvent typiquement défini comme "un romancier de la ville" (Frye), "un oiseau des villes" (D.H. Lawrence), on trouve en réalité un certain nombre de paysages de campagne dans ses romans, paysages qui ne constituent en aucun cas un arrière-plan statique et conventionnel, mais qui sont construits comme des sites actifs de résistance idéologique. Nous montrerons de quelles manières Dickens déconstruit le mythe national de la retraite idyllique à la campagne, satirise l'idéal pastoral, dés-écrit la nature romantique : il réinscrit le travail et la souffrance des paysans ou des ouvriers agricoles à *l'intérieur* du paysage, et traite les quelques poches de verdure aménagées dans les villes comme autant d'impasses historiques et de mirages idéologiques, comme des archives d'un monde qui n'a jamais vraiment eu lieu.

En ville en revanche, Dickens fait une contre-proposition moderne à ces paysages

statiques, au moyen d'expériences innovantes sur le point de vue, une notion qui est bien entendu centrale au concept de Paysage. Il abandonne dans ce cas de figure le point de vue omniscient, surplombant et panoptique : les vues « de dessus », particulièrement en vogue à l'époque—Saint Paul était alors un lieu privilégié pour embrasser la ville en développement—sont bannies de ses romans, explicitement dénoncées comme des illusions positivistes. Trois caractéristiques majeures des paysages urbains de Dickens seront ainsi soulignées. Le point de vue est radicalement aplani, les observateurs sont placés à l'intérieur même du paysage qui n'est plus devant eux, mais tout autour d'eux et les prive de toute possibilité de distanciation ; le point de vue n'est pas stabilisé, et les spectateurs sont en mouvement, ils ne perçoivent que des fragments qui semblent sélectionnés au hasard et qui ne permettent pas de construire une image panoramique cohérente ; enfin, ses paysages n'ont pas de perspective, ou plutôt ils ont des perspectives multiples.

Les paysages sont donc pour Dickens un moyen efficace de faire une contre-proposition épistémologique : il affirme que la ville qui se développe ne peut ni être cartographiée de manière objective, ni se trouver réduite à une seule version autoritaire et exhaustive. Un paysage transitoire, hasardeux, multiple et imbriqué devient le moyen adéquat pour commencer à prendre une certaine mesure d'une ville en construction.

Journeys *through* Nature: Dickens, Anti-Pastoralism and the Country (Mark FROST)

Abstract: This article explores Dickens's engagements with pastoral in *The Old Curiosity Shop* and other works, arguing that Dickens's urban gaze makes him a poor cousin amongst nineteenth-century nature writers, but an insightful reader of rural affairs. Dickens pursues but ultimately resists the pastoral and the picturesque urges because of their tendency to efface or idealise the conditions of rural labour. Facing the poverty, inequality, and scarcity of the post-enclosures countryside of the 1840s, Dickens rejects the essential pastoral contrast between urban and rural by recognising that the countryside and the city exist in a co-dependent relationship within a dominant liberal economic order. Because the possibility of idyllic retreat is thereby rendered unattainable, the novel must be considered in terms of the anti-pastoral tradition.

Résumé: Cet article analyse le maniement des conventions pastorales dans *The Old Curiosity Shop* et dans d'autres œuvres de Dickens, afin de montrer que, si le regard que pose le romancier sur la ville ne le rapproche guère des autres écrivains de la nature de son siècle, il n'en demeure pas moins un lecteur perspicace des questions rurales. Dickens met en scène des préoccupations liées au pastoral et au pittoresque, mais finit par s'y opposer et par les rejeter, parce que les conventions liées à ces traditions effacent ou négligent les conditions du labeur rural. Confronté à la pauvreté, à l'inégalité et à la diminution de l'espace rural privatisé, post-enclosure, des années 1840, Dickens se détourne du contraste par essence pastoral entre l'urbain et le rural, car il reconnaît que ville et campagne sont unies par une relation de co-dépendance au sein d'un système économique dominant, de nature libérale, et que, par conséquent, toute retraite idyllique est impossible.

Uncanny Connected Vessels: the Country and the City in *Bleak House* (Françoise DUPEYRON-LAFAY)

Abstract: Instead of the sharp spatial, aesthetic and moral polarity opposing the country and the city in *Oliver Twist* or *The Old Curiosity Shop*, the web-like, claustrophobic world of *Bleak House* blurs the frontiers between pastoral and urban corruption and is characterized by an uncanny similarity between London and the country. The gloomy weather that prevails at the Dedlocks' in Lincolnshire, as early as Chapter 2, eerily abolishes the distance with the capital, duplicating its deleterious, fog-shrouded atmosphere. Beyond this erasing of frontiers, the novel is particularly remarkable for its individualized and symbolic treatment of landscapes, that are always saturated with and shaped by past histories, thereby providing indirect psychological portraits and also foreshadowing the future. They shift from pastoral to the Gothic and ghostly, according to who inhabits them, and who sees and represents them (either the omniscient narrator or Esther). This paper analyzes the very skilful narrative strategies used, whereby landscapes become the *unheimlich* doubles of cityscapes by a complex system of connected vessels that brings together past, present and future, foreshortens the diachronic perspective and makes (urban) evil and gloom so diffuse and ubiquitous.

Résumé: Au lieu de la polarité spatiale, esthétique et morale opposant la ville au monde rural dans *Oliver Twist* ou *The Old Curiosity Shop*, l'univers de *Bleak House*, vaste toile d'araignée engendrant la claustrophobie, gomme les frontières entre pastorale et corruption urbaine et suggère une similitude troublante entre Londres et la campagne. Le temps sinistre qui règne à Chesney Wold (Lincolnshire), dès le chapitre 2, abolit la distance avec la capitale, dupliquant son ambiance délétère et son brouillard. En outre, le roman se signale par son traitement individualisé et symbolique des paysages, toujours saturés et façonnés par le passé des personnages, constituant de ce fait des portraits psychologiques indirects et des préfigurations de l'avenir, tantôt pastoraux, tantôt gothiques (et spectraux) en fonction de leurs occupants et de l'instance qui les voit et les représente (le narrateur omniscient ou Esther). Cet article analyse les stratégies narratives très subtiles qui transforment les paysages en doubles *unheimlich* de scènes urbaines par un jeu complexe de vases communicants qui fait se télescoper le passé, le présent et l'avenir, court-circuite la diachronie et montre la nature diffuse et l'omniprésence du mal et de la noirceur (urbains).

Dickensian Dreamscapes (Sarah GAZO)

Abstract: Dickens's production abounds with descriptions of oneiric and semi-oneiric settings, so much so that it is possible to isolate and define a proper Dickensian dreamscape. This is a fictional environment located in an in-between zone on the verge of human consciousness, which presents specific qualities, such as temporal and spatial alteration, impaired perception and complete subjectivity. Dickens turned to fictional dreamscape not only as a tool to enrich his narratives but also as an invaluable means to understand and portray the Self and its relation to surrounding reality. Starting from the description of its recurrent features, it is possible to trace the evolutionary path that progressively turned the Dickensian dreamscape into a geographical space to explore and a metaphor for the labyrinth of inner reality.

Although oneirism is a recurrent feature in Dickens's articles, letters and novels, it is in his short pieces that the Dickensian dreamscape is best revealed, free from novelistic context and narrative accidents. Moreover, some of these pieces display great relevance when it comes to surveying Dickens's attitude towards oneiric matter. By comparing three texts written at different times in Dickens's career, such as "Early Coaches" (1836), "An Italian Dream" (1846) and "Night Walks" (1860), it is also possible to follow the stylistic, functional and psychological evolution of the Dickensian dreamscape from a literary device to a universally shared experience located within the inner Self.

Résumé: L'écriture de Dickens regorge de descriptions de lieux oniriques et semi-oniriques, à tel point qu'il est possible d'isoler et de définir un véritable paysage de rêve dickensien. Ce paysage est un environnement de fiction situé dans une zone intermédiaire, à la limite de la conscience. Il présente des caractéristiques spécifiques, comme des transformations temporelles et spatiales, ainsi qu'une perception différente et subjective. Dickens eu recours à des paysages oniriques non seulement pour enrichir ses intrigues mais aussi pour mieux comprendre et dépeindre le Moi dans ses relations avec la réalité extérieure. En partant de la description de traits récurrents, il est possible de retracer l'évolution progressive du paysage onirique dickensien en un espace géographique à explorer et en une métaphore du labyrinthe de la réalité intérieure.

Bien que l'onirisme soit fréquent dans les articles, les lettres et les romans de Dickens, c'est dans ses textes courts que le paysage rêvé se révèle le mieux, parce qu'il est isolé d'un contexte romanesque ou de péripéties narratives. De plus, certains de ces textes sont très révélateurs des positions mêmes de Dickens sur ce contenu onirique.

En comparant trois textes rédigés par Dickens à différents moments de sa carrière, à savoir "Early Coaches" (1836), "An Italian Dream" (1846) et "Night Walks" (1860), il est possible de suivre l'évolution stylistique, fonctionnelle et psychologique du paysage onirique dickensien qui, de simple figure littéraire, devient très vite aussi une expérience universellement partagée et située aux tréfonds du Moi.

Dickensian Liminal Ports and Issues of Ambiguous or Hybrid National Identity: Boston and Boulogne (Diana C. ARCHIBALD)

Abstract: In his article "Dickens Discovers Dickens," Jerome Meckier claims, "After America, Dickens was never again an enthusiastic egalitarian: his conviction that Britain's institutions were antiquated and reforms too slow in coming remained unshaken, but he realized he was more English in thought or deed than he was American, French, or European [...]" (17). Although this may be partly true, evidence indicates that Dickens may have remained more egalitarian and cosmopolitan than such claims indicate. Two of the "portscapes" Dickens describes—one American (Boston) and one French (Boulogne)—suggest Dickens had a more nuanced attitude towards these countries. Boston and Boulogne may seem an unlikely pairing, yet both were important seaports holding much in common: both had been former English colonies, both were associated with military conflict with the English, both were somewhat Anglicized in customs and culture, both were filled with English speakers, and both places were gateways to foreign lands that Dickens criticized. While there were certainly significant differences between the two ports, this paper

explores their similarities, examining these liminal spaces as sites of blended identity not only for Dickens but for all Victorian visitors.

Résumé: Dans son article “Dickens Discovers Dickens,” Jerome Meckier affirme que “After America, Dickens was never again an enthusiastic egalitarian: his conviction that Britain's institutions were antiquated and reforms too slow in coming remained unshaken, but he realized he was more English in thought or deed than he was American, French, or European [...]” (17). Cette affirmation n'est peut-être que partiellement correcte, et l'on est en droit de considérer que Dickens a peut-être su mieux préserver son égalitarisme et son cosmopolitanisme que ne le suggère Meckier. Deux des “paysages portuaires” évoqués par Dickens (l'un, américain, Boston; l'autre, français, Boulogne-sur-Mer) laissent en effet entrevoir un point de vue plus nuancé sur ces deux pays. Associer Boston et Boulogne peut ne pas sembler pertinent; il s'agit toutefois de deux ports maritimes importants, présentant bien des points communs : anciennes colonies anglaises l'un comme l'autre, leur nom se retrouvait associé à des conflits militaires avec l'Angleterre. De par leurs coutumes et leur culture, ils témoignaient par ailleurs d'une certaine anglicisation : peuplés d'anglophones, ils donnaient accès à des pays étrangers, objets du regard critique de Dickens. Des différences significatives existaient aussi entre ces deux ports : cet essai se concentre toutefois sur leurs similitudes, en étudiant ces espaces liminaux en tant que lieux de mélange d'identités, pour Dickens autant que pour tous les visiteurs victoriens qui y accostaient.

Dickens and Thanatourism (James John CUTLER)

Abstract: Working innovatively at the intersection of Victorian Studies, Adaptation Studies, and Heritage/Tourism Studies, this article examines different forms of thanatourism in Charles Dickens's life, writing, and cultural afterlife. It uses the Mary Hogarth bedroom at the Charles Dickens Museum as an investigative springboard into its argument that Dickens's thanatourist practices reflected his preoccupations with the posthumous immortality and animacy of the dead (or the lack of them); and that these evolved into more specific and intense concerns about the posthumous animacy of his own life and art—concerns that both permeated and shaped his final completed novel, *Our Mutual Friend*. The article further contends that somewhat ironically, it is this novel, through the adaptation for television in 1998 after almost a decade of inanimacy for Dickens on the British small screen that catalyzed Dickens's reanimation on this cultural form at the Millennium. Indeed, as the article suggests, the Dickens text that most deals with a lack of life can therefore be seen as contributing to the sustaining and shaping of the cultural remembering—or afterlife—of Dickens as associated with death (as the Mary Hogarth bedroom exemplifies), despite being both a lesser known Dickens work in the public consciousness and a text that is not often considered significant to Dickens's longevity.

Résumé: Situé au carrefour des études victoriennes, des théories de l'adaptation et de celles sur le tourisme et les héritages culturels, cet article examine différentes formes de thanatourisme dans la vie de Dickens, dans son écriture et dans sa postérité culturelle. La chambre de Mary Hogarth, reconstituée au musée Charles Dickens, sert de point de départ à une investigation dont le but est de montrer que les pratiques thanatouristiques de Dickens reflétaient une inquiétude sur la mortalité et l'immortalité ainsi que sur l'absence, ou au contraire la persistance, de signes de

vie dans la mort. Ces préoccupations traduisaient aussi l'anxiété de Dickens concernant sa propre postérité, notamment artistique, une anxiété qui s'exprima dans son avant-dernier roman, *Our Mutual Friend*. Le présent article montre qu'ironiquement, ce roman, à travers une adaptation télévisée de 1998, contribua, au tournant du siècle, à ranimer un intérêt pour Dickens qui s'était éteint depuis plus de dix ans. Ainsi, ce texte qui, de toute l'œuvre de Dickens, est celui qui met le plus l'accent sur l'absence de vie, s'avère être celui qui contribua à entretenir et à modeler la postérité culturelle de Dickens dans ses liens avec la mort (comme le montre la chambre de Mary Hogarth), et ce alors même qu'il est un des romans moins connus du public et qu'il est souvent considéré comme un de ceux qui n'eurent pas d'impact significatif sur la pérennité de Dickens.

Charles Dickens: The Romantic Heritage and the Victorians' Challenge of Ecology (Norbert LENNARTZ)

Abstract: This essay argues that Dickens has strong affiliations with Romanticism and that he unwittingly shares Wordsworth's distrust of and concern about London as the modern metropolis. But while Romantic poets either tend to be reticent about ecological issues and, as in the case of Wordsworth, marginalise environmental damage in their occasional poetry, or, like Byron, view nature as a harbinger of apocalyptic calamity, Dickens has a more complex approach of ecological matters, presenting them in a less clear-cut, starkly polarized manner. While London is shown as being full of monstrous figures that personify a kind of vindictive nature running riot, nature in Dickens's later novels is depicted as vulnerable, victimised and subject to phallocratic technology. The Romantic escapist hope that nature in non-European places might still have a flavour of mythological Arcady is disappointed when Dickens unceremoniously shows that uncouth American nature produces barbarian people; and the extent to which Wordsworthian reverberations in Switzerland are indicative of a new ecological awareness remains doubtful at the end of *David Copperfield*.

Résumé: Cet article postule que Dickens a beaucoup en commun avec le romantisme et que, bien malgré lui, le romancier partage la défiance et l'inquiétude qu'inspire la métropole londonienne à Wordsworth. Mais, alors que les poètes romantiques ont tendance, soit à éviter les questions d'écologie et, à l'instar de Wordsworth, à marginaliser les dégâts causés à l'environnement dans leurs poèmes de circonstance, soit, comme Byron, à lire dans la nature le présage de catastrophes apocalyptiques, Dickens a une vision plus complexe des questions d'environnement, qu'il présente de façon plus nuancée et moins nettement polarisée. Londres apparaît comme une ville peuplée de personnages monstrueux qui incarnent une sorte de nature vengeresse, déchaînée ; la nature, en revanche, est dépeinte comme un lieu vulnérable, victimisé, soumis à une technologie phallocratique. L'espoir de trouver d'éventuelles traces de l'Arcadie mythologique en des lieux hors d'Europe, stratégie d'évasion des romantiques, s'évanouit lorsque Dickens révèle, sans ambages, que la nature grossière d'Amérique ne produit que des barbares. Et l'on est en droit de douter, à la fin de *David Copperfield*, de la magnitude des échos wordsworthiens en Suisse.

Afterword: Dickens and the Landscapes of the New World (Michael SLATER)

Abstract: This afterword explores Dickens's response to the landscapes of the New World through his letters, travel writing (*American Notes*) and his fiction (*Martin Chuzzlewit*). It evokes the landscapes Dickens had read about and was led to anticipate before his arrival in America, as well as the ones he actually came across once he got there. Paradoxically, Dickens soon found himself doing what he had said travellers to the New World should not do, that is making constant comparisons with the Old One. He also came to connect American landscapes and the American national character and to respond to both in an overall negative manner. The only exceptions to this disenchantment were New England and Niagara Falls, the latter being the only site Dickens made a point of revisiting and describing again during his second visit to America in 1867 – 68, this time on a busy reading tour.

Résumé: Cette postface explore les réactions de Dickens aux paysages du Nouveau Monde, à travers sa correspondance, son écriture de voyage (*American Notes*), et sa fiction (*Martin Chuzzlewit*). L'article évoque les paysages que Dickens avait découverts à travers ses lectures et qu'il avait été amené à anticiper lors de son arrivée en Amérique ; il relate aussi la perception qu'eut l'écrivain du Nouveau Monde une fois arrivé sur place. Paradoxalement, Dickens se mit à faire régulièrement ce qu'il avait pourtant reproché à d'autres voyageurs, à savoir comparer sans cesse le Nouveau Monde à l'Ancien. Il en vint aussi à mettre en relation les paysages du Nouveau Monde et le caractère de la nation américaine et à dépeindre les deux très négativement. Deux paysages trouvèrent grâce à ses yeux, la Nouvelle Angleterre et les chutes du Niagara qui sera d'ailleurs le seul site que Dickens prendra le temps de revisiter et de décrire de nouveau pendant sa tournée intense de lectures publiques aux États-Unis en 1867-1868.