



HAL
open science

Dickens: entre système organique et hémorragie textuelle

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. Dickens: entre système organique et hémorragie textuelle. Cahiers Victoriens et Edouardiens, 2006, 63, pp.403-418. hal-01599720

HAL Id: hal-01599720

<https://hal.science/hal-01599720>

Submitted on 3 Oct 2017

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.

CAHIERS VICTORIENS ET ÉDOUARDIENS

**Centre d'Études et de Recherches Victoriennes, Édouardiennes et
Contemporaines de l'Université Paul-Valéry, Montpellier**

Fondateur de la revue : Jean-Claude AMALRIC

Rédacteur en chef : Annie ESCURET

**Responsable du numéro :
Annie Escuret**

Comité de rédaction et de lecture

Membres du C.E.R.V.E.C. de Montpellier :

*J. C. Amalric, J. M. Baïssus, A. Blayac, G. Calori, B. Coste, C. Delyfer, J. Dobrinsky,
C. Duvey, A. Escuret, J.-M. Ganteau, Ch. Reynier, P. Vitoux.*

Membres associés, France et Étranger :

*C. Bazin (Paris X), F. Boos (U of Iowa), B. Brugière (Paris-Sorbonne Nouvelle), J. B. Bullen
(Reading), M.F. Cachin (Paris VII), P. Coustillas (Lille), F. Dupeyron-Lafay (Paris XII),
J. Hillis Miller (U. California, Irvine), M. Hollington (Toulouse I), A. Jumeau (Paris IV
Sorbonne), C. Lanone (Toulouse II), S. Monod (Paris-Sorbonne Nouvelle), P. Parrinder
(Reading), M. Prum (Paris VII), A. Sadrin † (Dijon), M. Véga-Ritter (Clermont-Ferrand),
S. Weintraub (Pennsylvania State U.).*

Toute la correspondance sera adressée aux :
CAHIERS VICTORIENS ET ÉDOUARDIENS
Université Paul-Valéry—Route de Mende
34199 MONTPELLIER CEDEX 5

Tous droits de reproduction réservés—All rights reserved

Les Cahiers tiennent à rester indépendants et laissent aux auteurs des articles et comptes
rendus la responsabilité des opinions qu'ils expriment.

All views and conclusions are those of the authors of the articles and reviews, and not
necessarily those of the editorial staff.

**DICKENS : ENTRE SYSTÈME ORGANIQUE
ET HÉMORRAGIE TEXTUELLE**

Nathalie JAECK

Université Michel de Montaigne, Bordeaux III

Un jour vient où l'on ressent quelque urgence à dévisser
un peu la théorie, à déplacer le discours, l'idiolecte qui se
répète, prend de la consistance, et à lui donner la secousse
d'une question.

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*.

Le contexte, en tant que référent de la littérature réaliste, en tant que déclencheur du texte mimétique, en tant que signifié réputé stable d'un signifiant qui veut se définir, au plus fort du mouvement naturaliste à la française, comme une « maison de verre¹ » transitive, au service de ce même contexte, est depuis longtemps déjà une grille de lecture privilégiée des romans de Dickens. Contexte personnel — chacun se souvient par exemple de l'épisode de la Warren Blacking Factory et de son importation dans *David Copperfield* — et surtout contexte historique : Dickens continue à être présenté

1. « Je voulais [...] une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur [...], les documents humains donnés dans leur nudité sévère. » Emile Zola, « Les romanciers naturalistes », *Œuvres Complètes* (Paris : Tchou, 1968) t. XI, 92.

notamment comme un auteur « social », en prise directe avec la réalité victorienne, dont le texte serait une émanation du contexte, un calque efficace et totalisant, à visée réformatrice, un système discursif capable d'ordonner et de maîtriser la réalité. Pourtant, cette visibilité du contexte, revendiquée par l'auteur lui-même, cohabite, un peu contre nature, avec la qualité très autonome, très affranchie, très textuelle, du texte dickensien. En regard de et en dispute avec le système réaliste qu'il contribue largement à élaborer, Dickens propose en effet une conception très réflexive du texte, où le hors-texte ne se définit plus comme le contexte, mais comme une potentialité du texte lui-même, une tendance à s'égarer, à s'échapper, une volonté d'inscrire de manière polémique son propre débord, son propre dehors.

Les romans de Dickens me semblent en effet se caractériser par leur choix d'une tension irréductible : ils construisent un système organique qui tend vers la clôture, tout en ménageant ses échappées rebelles, ils visent à la fois la complétude et l'excès, le texte et le hors-texte. Alors que le texte de Dickens constitue probablement le système littéraire le plus efficace du XIX^e siècle anglais, une sorte d'idéal de « livre-racine » tendu vers la cohérence interne, il surprend pourtant par ses efforts constants pour se déterritorialiser, pour se rendre instable, pour se déborder lui-même. Il célèbre la consistance de son état, « texte de plaisir », tout en ménageant sa perte, « texte de jouissance » ; il fête le réalisme et n'a de cesse d'aménager des portes de sortie.

Il s'agira donc d'analyser les stratégies de fugue textuelle chez Dickens, de mettre en évidence l'hémorragie volontaire de ce texte. Diverses tactiques d'interruption, de fissuration, de greffes inutiles, de pas de côté, d'intensification moléculaire de l'épisodique, viennent déplacer la puissante idéosphère, lui infliger une secousse littéraire, la soumettre à la question, en contredisant ses postulats littéraires, et en ouvrant, clandestinement, des lignes de fuite vers un « autre » texte, encore indéfini.

Mais ces intrusions ne sont pas toujours implicites ou clandestines : à deux reprises, dans *Bleak House* et dans *Great Expectations*, Dickens entreprend d'officialiser le hors-texte, de lui ménager une tribune légitime au cœur du texte principal, de l'inviter sur le terrain du réalisme. Dans chacun de ces deux romans, Dickens met en scène deux narrateurs rivaux, et déstabilise l'homogénéité de son pacte narratif : Esther Summerson vient concurrencer

le narrateur omniscient dans *Bleak House*, et le narrateur adulte Philip Pirrip se voit embarrassé de Pip, sa version mineure, dans *Great Expectations*. Le texte devient alors un espace multiple d'expérimentation littéraire, la dualité y est érigée en principe de déconstruction, et le texte canonique cède sous les pressions délirantes de ces narrateurs dissidents, objets littéraires plus ou moins identifiés, virus textuels qui fissurent le système réaliste, et promettent un texte à venir.

I LE « LIVRE-RACINE »

Lire Dickens équivaut donc à faire l'expérience troublante, presque schizo-phrène, d'une tension entre le texte et le hors-texte, d'une indécision entre le dedans et le dehors, entre la plénitude et l'excès : à la volonté de complétude et de texturation minutieuse de la réalité se greffe de manière improbable une sorte de compulsion de la fuite, de l'hétérogène.

De la manière la plus apparente, le texte dickensien constitue le type même du « livre-racine » tel que le définit Deleuze : « le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective¹. » Le recours systématique au narrateur omniscient à la troisième personne du singulier témoigne de cette « hallucination logocentrique » du réalisme, de cette confiance en une parole pleine, au moyen de laquelle l'énonciateur cherche à s'imposer comme le détenteur d'une vérité dont l'existence ne fait pas problème, et dont le langage est capable de rendre compte. Le texte s'érige alors, de manière particulièrement jubilatoire chez Dickens, en système d'interprétation panoptique, en axiomatique du monde, qui privilégie l'identité, la cohérence interne. De roman en roman, le système dickensien s'élabore, s'épaissit, se fait écho de manière interne en se prenant lui-même comme référent : ainsi *Great Expectations* utilise *David Copperfield* pour contexte, et propose au lecteur nombre d'auto-références qui solidifient un peu plus le système, Miss Havisham devenant par exemple un avatar de Betsey Trotwood, une résonance typologique. Les romans parviennent alors à constituer une « idéosphère » littéraire très efficace, « un système discursif fort² » qui se solidi-

1. Gilles Deleuze, *Mille Plateaux* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1980) 11.

2. Roland Barthes, *Le Neutre* (Paris : Seuil, 2002) 123.

fie autour d'une typologie de plus en plus totalisante, d'un ordre intérieur caractérisé par sa cohérence, par le fait que tous les éléments « prennent ensemble », et constituent un agrégat autonome et indubitable. Les divers fils qui semblent être épars en début de roman finissent inmanquablement par se tisser ensemble, sans qu'il n'y ait aucune exception, aucune autorisation spéciale, rien qui puisse échapper aux mailles serrées du processus de texturation textuelle : aucun anonyrat, aucune indécision, aucun élément qui ne finisse par retrouver ses coordonnées textuelles, aucune extravagance qui ne soit reconquise par le système. Prenons l'exemple de Miss Mowcher, cette toiletteuse de luxe qui fait irruption dans *David Copperfield* : elle semble fuser comme une anomalie, comme un intrus disruptif dans la mécanique bien huilée du roman, et impose tout un chapitre de langage-magma, qui semble très peu se préoccuper de l'exigence réaliste de signification. Venue de nulle part, inutile, elle s'évanouit après un chapitre de virevoltes autonomes, et incarne avec panache la digression, la discontinuité, l'hétérogénéité¹. Pourtant, au bout du compte, Dickens ne peut résister à incorporer cet électron libre : cela prendra quelque six cent pages, mais Miss Mowcher, interruption flamboyante du système, surabondance qui vient pour un temps enrayer la machine linéaire du texte, « a mere oddity » (395), n'échappera pas à la logique totalisante de la matrice, et finira sa course en service commandé, en bon petit soldat littéraire, puisque Dickens lui assignera la fonction d'être à l'origine de la capture des deux *villains*, Heep et Littimer. Son sort est réglé en quelques lignes : « the odd one out » rejoint les troupes, et remplit une mission de pure forme, pour qu'il n'y ait pas d'exception. Le texte se referme sur lui-même, et s'applique à résoudre méthodiquement tous les suspens.

Pourtant, l'intérêt des romans de Dickens réside dans ce paradoxe, dans cette double impulsion contradictoire : certes, Miss Mowcher, comme les nombreuses étoiles filantes de ces romans, finit par devenir un rouage du système, mais non sans avoir au préalable déstabilisé la construction linéaire du texte, non sans avoir fait rhizome dans « ce livre-racine », et occupé de manière anarchique tout une niche du texte, niche qui devient alors une sorte

1. Pour une analyse détaillée de l'épisode « Miss Mowcher », consulter André Topia, « L'économie de l'inhumain chez Dickens : le cas de Miss Mowcher », *L'inhumain* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004) 117-133.

de friche réaliste, et fonctionne sur un mode alternatif. Le code se déconstruit ainsi comme un espace d'écriture troué, qui installe en lui-même la possibilité de sa propre défaite littéraire, qui imagine sa propre doublure, son propre avenir. James reprochait à Zola de concevoir la littérature comme une ligne droite : « *Vérité* marks the rigid straightness of course from point to point. He had seen his horizon and his fixed goal from the first, and no cross-scent, no new distance, no blue gap in the hill to right or to left ever tempted him to stray. [...] Of the absence in him of a doubt, indeed of his inability, once his direction taken, to entertain so much as the shadow of one, *Vérité* is a positive monument ¹. » À l'opposé, Dickens ouvre dans son texte de nombreuses clairières hétérogènes, et semble emprunter avec jubilation toutes les fausses pistes, étirer toutes les lignes de fuite, et proposer au cœur du texte des zones de non droit réaliste, des bulles hétérogènes qui bousculent l'identité de ce texte, et en fissurent la compacité.

2 « ET TOUJOURS QUELQUE CHOSE FUTIT ² »

Contrairement à Zola, Dickens cultive le nomadisme textuel, et encourage son texte à s'égarer, à emprunter ce que Deleuze appelle des « lignes d'erre ». La linéarité du texte se voit ainsi régulièrement bafouée par l'irruption intempestive d'une *différance*, au sens derridien du terme, à savoir à la fois par un retard, une remise à plus tard du texte principal, qui se met en suspens le temps de cette interruption, et par l'émergence d'un différent avec ce même texte, puisque ces excroissances textuelles proposent une autre conception de la littérature, où la digression et l'errance viennent défier la linéarité, où le gaspillage et l'éparpillement viennent contester l'économie et la plénitude du texte, et où la volonté d'échapper à la forme vient déjouer les paradigmes réalistes.

Le texte dickensien a d'abord cette capacité remarquable à intensifier de manière abrupte tel événement singulier ou épisodique, à faire proliférer *ad libidum* un détail ou un personnage marginal — les « freaks and odd-

1. Henry James, « Emile Zola », *Atlantic Monthly*, 1903, *Henry James, The Critical Muse* (Harmondsworth : Penguin, 1987).

2. Gilles Deleuze, *Mille Plateaux* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1980) 265.

balls » comme les appelle Terry Eagleton dans sa préface à *Bleak House* surabondent de manière notoire dans les romans de l'auteur —, détail qui se met à prendre de la vitesse, à croître de manière injustifiée, et à empiéter dans la mémoire du lecteur sur le texte principal. On pense par exemple à Mr Dick, ou à Mr Micawber, deux forces rhizomatiques indomptables de cette institution textuelle qu'est *David Copperfield*, deux intrus indéracinables du texte, qui font surface à intervalles irréguliers, pour dérouter le texte. Certes, tout comme Miss Mowcher, leur alliée en déterritorialisation, ils finiront par se formaliser, et par trouver une fonction bien définie, canalisés par le texte réaliste, qui jouera de son arbitraire tout-puissant : il incombera ainsi à Mr Dick de réconcilier les époux Small, tandis que Mr Micawber confondra le très humble Heep. Mais ils sont surtout, explicitement, des écrivains alternatifs, des auteurs fantaisistes d'un texte à venir. Il n'est pas anodin que Dick et Micawber fassent profession d'écrire, et se posent en rivaux du narrateur omniscient, en cultivant le gaspillage et l'éparpillement, en se jouant des faits, et en faisant fi de la forme. Écrivain rebelle au réalisme, substituant à la linéarité de la forme un fatras obsessionnel, trouvant dans la répétition du même thème — la décapitation de Charles I^{er} — la source d'un renouveau formel qui n'épuise jamais son sujet, Mr Dick, armé de litres d'encre dissolvante, refuse la détermination, se situe hors du cadre de la définition et de l'identité : il voue à son propre nom une antipathie mortelle — « a mortal antipathy » (259) — et n'accorde aucune confiance aux faits historiques. Son support privilégié est un cerf-volant de papier, et sa définition de l'écriture est un rappel anachronique de l'idéal deleuzien : « "There is plenty of string", said Mr Dick, "and when it flies high, it takes the facts a long way. That's my manner of diffusing 'em. I don't know where they may come down. It's according to circumstances, and the wind, and so forth ; but I take my chance of that" » (259). Sous la plume de Mr Dick, « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir¹ », les faits font long feu, la forme a carte blanche, et la littérature devient un agencement hasardeux, contingent. Mr Micawber souffre du même mal, un mal qui est d'ailleurs diagnostiqué par le narrateur omniscient : « Mr Micawber had a relish in this formal piling up of words,

1. Deleuze, *Mille Plateaux*, 11.

which, however ludicrously displayed in his case, was not at all peculiar to him. » (834). Dans les innombrables lettres redondantes et superfétatoires dont cet écrivain compulsif inonde le monde (« “Bless and save the man !” exclaimed my aunt in a low voice. “He’d write letters by the ream, if it was a capital offence !” » (818)), la signification cède le pas à la jouissance de gaspiller des mots, à cet empilement formel qui finit par être autonome, par ne plus renvoyer à rien d’autre que son propre montage. Alors qu’ils proposent donc une subversion caractérisée de la littérature réaliste telle que le roman la célèbre, ces deux trublions littéraires finissent pourtant par avoir le dernier mot, ils résolvent le texte en même temps qu’ils le dissolvent.

Dans *Great Expectations*, Pip et Joe sont deux autres experts ès dissolution textuelle, deux intrus qui colonisent le texte majeur et contredisent ses postulats littéraires. Une scène en particulier formalise de manière explicite la tension entre le texte et le hors-texte, la double écriture du roman :

« Ah ! » said Joe. « There’s another convict off. »

« What does that mean, Joe ? » said I.

Mrs Joe, who always took explanations upon herself, said, snappishly, « Escaped. Escaped. » Administering the definition like Tar-water.

While Mrs Joe sat with her head bending over her needlework, I put my mouth into the forms of saying to Joe, « What’s a convict ? » Joe put *his* mouth into the forms of returning such a highly elaborate answer, that I could make out nothing of it but the single word « Pip. »

« There was a convict off last night, » said Joe, aloud, « after sunset-gun. And they fired warning of him. And now, it appears they’re firing warning of another. »

« *Who’s firing ?* » said I.

« Drat that boy », interposed my sister, frowning at me over her work, « what a questioner he is. Ask no questions, and you’ll be told no lies. »

It was not very polite to herself, I thought, to imply that I should be told lies by her, even if I did ask questions. But she never was polite, unless there was company.

At this point, Joe greatly augmented my curiosity by taking the utmost pains to open his mouth very wide, and to put it into the form of a word that looked to me like « Sulks ». Therefore, I naturally pointed to Mrs Joe, and put my mouth into the form of saying, « her ? » But Joe wouldn’t hear of that,

at all, and again opened his mouth very wide, and shook the form of a most emphatic word out of it. But I could make nothing of the word.

« Mrs Joe », said I, as a last resource, « I should like to know — if you wouldn't much mind — where the firing comes from ? »

« Lord bless the boy ! » exclaimed my sister, as if she didn't quite mean that, but rather the contrary. « From the Hulks ! »

Oh-h ! said I, looking at Joe. « Hulks ! »

Joe gave a reproachful cough, as much as to say, « Well, I told you so. »

Tandis que Mrs Joe, voulant répondre à la question de Pip à propos du prisonnier évadé : « What does that mean, Joe ? », assène la définition, et considère que le lien entre le signifiant et le signifié va de soi (« “Escaped. Escaped”. Administering the definition like Tar-water. » (17)), Pip et Joe se lancent dans un mime articulatoire improbable, en sourdine et entre les lignes du texte officiel, et creusent dans le texte un espace d'approximation littéraire, où la définition cède le pas à l'exploration du sens par voisinage formel : par contiguïté « hulks » mute en « sulks », et par réduction, une phrase entière de Joe se voit réduite à « Pip », si bien que la longue explication sur les forçats finit par être interprétée par Pip selon la proposition suivante, « Pip sulks », proposition hérétique au regard du lien entre le signifiant et le signifié, mais qui, étant donné le contexte, ne fait pas moins sens que la version officielle : « Pip, he escaped from the hulks ». Ce hors-texte, complètement surabondant à l'égard de l'intrigue, inscrit en creux une défiance à l'égard de la signification linéaire, une volonté d'échapper à la forme et un refus de sacrifier à la tyrannie du sens : Pip et Joe neutralisent¹ le langage, ils déjouent les paradigmes, rendent la forme opaque, s'émancipent de la causalité et de la linéarité au profit du glissement, de l'approximation, et refusent de produire un sens immédiatement consommable. Envers du texte, cette doublure se satisfait d'une clandestinité relative : elle se dissimule derrière une fonction comique évidente, et le lecteur, surtout sensible dans cette scène aux efforts pathétiques et drôles de Pip et de Joe pour échapper à la colère de la mégère, peut très bien ne pas repérer cette autre version souterraine, cette subversion du code principal. Il n'empêche : Pip, qui vient de cambrioler le

1. Barthes, *Le Neutre*, 31.

garde-manger familial et qui est hanté par la culpabilité, se présente déjà, dès cette scène liminaire, comme un hors-la-loi textuel, comme un passager littéraire clandestin qui s'apprête à concurrencer le texte principal, au moyen de « l'excès aventureux d'une écriture qui n'est plus dirigée par un savoir ¹ ».

Dickens, qui ménage ces moments d'interruption, qui donne quartier libre à l'hétérogène et laisse proliférer ces intrus littéraires, accepte donc d'ouvrir des espaces d'expérimentation formelle, et favorise une certaine hémorragie textuelle, en fissurant son code narratif majeur.

Si, dans la plupart des cas, l'identité textuelle n'est pas menacée, si le texte finit toujours par retrouver sa forme canonique, par se remettre, et par incorporer ses divers grumeaux littéraires hétérogènes, deux romans sont victimes du syndrome « Dr Jekyll et Mr Hyde » : dans *Great Expectations* et dans *Bleak House*, la dissolution dans le hors-texte est telle, que l'intégrité du texte n'y résiste pas, qu'il ne peut plus faire machine arrière. L'identité réaliste se dédouble, se modernise, et le roman devient un espace explicite de confrontation littéraire entre le texte et le hors-texte.

3 « UN LIVRE OUVERT DANS L'AUTRE »

La différence majeure entre *Great Expectations* et *Bleak House* d'une part, et les autres romans d'autre part, est effectivement que le livre s'y dédouble, qu'il choisit de matérialiser la dualité narrative, de l'ériger en principe de désorganisation du texte. Dans les deux cas, l'identité narrative du narrateur paradigmatique dickensien, à savoir le narrateur omniscient à la troisième personne, est perturbée : dans *Bleak House*, le narrateur omniscient reste présent, même si son recours symptomatique à un présent de la narration inédit chez l'auteur témoigne de l'urgence de sa situation, de son état de siège, mais il doit partager l'espace narratif avec Esther Summerson, il est cerné par cette narratrice à la première personne qui annule dès l'abord la vision panoptique réaliste et aplanit le point de vue. Dans *Great Expectations*, la situation est plus complexe. Le narrateur omniscient a semble-t-il disparu, mais le narrateur principal, Philip Pirrip, ne joue pas le jeu du pacte autobiographique : sa première personne est de pure forme, et l'écart entre le temps

1. Derrida, *La dissémination*, 71.

de la narration et le temps de l'histoire lui confère exactement la même position de surplomb narratif que celle occupée par la cohorte homogène des narrateurs omniscients. Il s'agirait presque d'une imposture narrative, d'une mascarade grammaticale abusive, si le texte, devenu ventriloque, ne confortait pas la position du « je », en dédoublant Philip Pirrip et en lui opposant Pip : en parallèle au mode majeur du texte, se développe donc cette version mineure, rebelle et radicale, qui conteste, à la première personne, les axiomes réalistes. Le narrateur omniscient contre Esther, Philip Pirrip contre Pip : le texte devient un espace manifeste de joute narrative, où deux narrateurs vandales, processus à l'œuvre, proposent une alternative littéraire. Dans ces deux romans, Dickens légalise le hors-texte, et confronte activement son système à l'altérité narrative. Il semble se poser la question essentielle à la modernité de l'ouverture, de la dis-location du texte : « Comment le livre trouvera-t-il un dehors suffisant avec lequel il puisse agencer dans l'hétérogène, plutôt qu'un monde à reproduire¹ ? » Pip et Esther, deux orphelins, deux êtres immanents qui n'appartiennent à aucun agencement généalogique, posent la question de la stabilité de l'identité en même temps que celle de la configuration du récit, et proposent, à des degrés divers, une matière narrative qui n'a plus de forme rassurante, qui crée une langue étrangère dans la langue, et qui ouvre vers l'informe et l'inachevé.

Esther, comme Pip, entre dans le texte par effraction, presque par erreur. À l'image de la petite Maggie dans *The Mill on the Floss*, ils sont tous deux à la fois des « erreurs de la nature », survivants improbables et indésirables (« It would have been better, that you had never been born » (BH 30)), et des erreurs de la fiction. À peine a-t-elle accès à l'écriture, au chapitre III, qu'Esther s'excuse de son incompetence narrative : « I have a great deal of difficulty in beginning to write my portion of these pages, for I know I am not clever » (27), alors même que le titre du chapitre peut se lire comme un métatexte encourageant, « A Progress », un progrès par rapport à la narration officielle. De fait, la rupture qu'opère la prise de parole d'Esther dans le système dickensien est relativement ambiguë.

D'une part, on peut prendre acte que Esther partage le roman en deux, et ouvre une ligne de fracture, une opposition frontale entre deux types de nar-

1. Deleuze, *Mille Plateaux*, 35.

ration : intercalée entre les chapitres de narration omnisciente, ne laissant parfois à « l'autre », à l'anonyme, qu'une latitude d'un tout petit chapitre avant de reprendre la parole, Esther fait régulièrement retour pour confirmer le nivellement du point de vue panoptique, pour horizontaliser ce texte très vertical, pour opposer à la parole pleine et indubitable un point de vue fragmentaire et subjectif. Sous sa plume, la vérité et la transitivity du langage, les deux fondements du système réaliste, sont malmenés : Esther souligne à l'envi qu'elle ne peut donner au lecteur qu'une version subjective, lacunaire, qu'une interprétation des faits, et qu'elle est encore empêchée par un langage qui, loin d'être un médium transparent, se présente à elle comme un matériau autonome, capricieux, difficile à manipuler, assez peu capable de calquer la réalité au plus près. Surtout, cette structure intercalée brise la linéarité du récit, cultive la suspension et l'interruption aux dépens de la continuité causale, et adopte le fragment comme principe de construction, soulignant ainsi l'illusion réaliste, cette hallucination logocentrique qui croit pouvoir maîtriser la réalité, l'organiser au moyen d'un récit causal. Le symptôme textuel le plus évident de cette mise en crise du récit est le dernier paragraphe du roman, très dissident à l'égard du code. C'est à Esther qu'il revient d'avoir le dernier mot, mais précisément, le dernier mot n'est pas prononcé, le texte est laissé en suspens, le point final triomphant qui célèbre rituellement la consistance du récit dickensien est annulé ici par un tiret, par une phrase inachevée : « I did not know that ; I don't know that I know it now. But I know that [...] they can very well do without much beauty in me — even supposing —. » (989). C'est sous le double signe du doute et du manque que ne se termine donc pas *Bleak House*, et Dickens souligne qu'il y a toujours un reste en littérature, et que le langage ne peut épuiser ce reste.

Pourtant, malgré cette attaque frontale sur le terrain du réalisme, il semble que l'intervention d'Esther ne permette pas véritablement à l'alternative littéraire de se déployer : dans *Bleak House*, le hors-texte est bien présent, mais il est incorporé, maîtrisé, assigné à résidence dans le texte. Le roman continue à se situer dans une logique territoriale, dans une stratégie positionnelle : Esther demeure cantonnée dans les chapitres qui lui sont assignés, et qui, contrairement aux titres très variés des chapitres dévolus au narrateur omniscient, s'intitulent d'ailleurs presque tous « Esther's narrative », comme pour

signifier qu'il s'agit là de son espace, du terrain que l'on veut bien lui céder, mais qu'elle est en résidence surveillée dans le texte, bornée par les fins de chapitre institutionnelles, limitée par ces frontières symboliques. Le narrateur et Esther se livrent donc à une sorte de guerre des tranchées statique, Dickens s'en tient à un *statu quo* narratif, où les frontières intra-textuelles, très étanches, empêchent le débordement ou la libre circulation, le mélange ou la contamination. Esther, à la tête de ses chapitres, instaure une distance critique avec le narrateur omniscient, elle marque la différence, mais de la même manière que lui elle s'institue, elle se positionne, elle contribue à faire système.

En d'autres termes, le texte, devenu extrêmement dialogique, ne voit pourtant pas sa configuration mise en danger. Le récit est stable, Esther n'empiète pas sur le terrain réaliste, ne bouscule pas son intégrité : elle se positionne à côté, au milieu peut-être, mais n'entame pas son identité, on pourrait même dire qu'elle le complète et l'équilibre. D'ailleurs, Esther poursuit le même but que tous les narrateurs omniscients de Dickens : il s'agit pour elle, encore et toujours, de raconter ses souvenirs, de retrouver son identité, de se territorialiser, de s'afficher dans un travail d'organisatrice du discours. De fait, Esther devient une puissance réflexive d'auto-connaissance, et le roman résout les indécisions du moi, comble le vide identitaire : l'accession à la parole permet à Esther de se définir, de supprimer le jeu qu'il y avait dans son « je ». Cette fille de personne (on se souvient que son père, mort, se fait appeler Nemo), que l'on affuble de quantité de surnoms transitoires — (« This was the beginning of my being called Old Woman, and Little Old Woman, and Cobweb, and Mrs Shipton, and Mother Hubbard, and Dame Durden, and so many names of that sort, that my own name soon became quite lost among them. » (121)) — qui voit ses traits effacés par la maladie, finit, par le biais du récit, par retrouver son nom, « Dedlock », et ce nom retrouvé, cette reterritorialisation, la définit bien comme une impasse du texte, comme un espoir qui a fini par se scléroser.

Il en va différemment de Pip, virus textuel autrement efficace. Semence autonome et immanente, il fait d'emblée le deuil de la généalogie, du retour possible vers une quelconque origine, et fait irruption dans son propre texte et sous une autre forme pour dénoncer la supercherie du moi, l'illusion de la

présence à soi, pour dénoncer le mythe de l'identité, qu'elle soit personnelle ou textuelle. Pip, dont Philip ne peut empêcher l'émergence active, et qui lui subtilise la voix narrative, entame l'arrogance de cette fausse première personne, et établit que le simple abandon de la forme omnisciente n'est pas suffisant, qu'il faut encore abandonner l'idée que le moi est homogène, intègre, qu'il peut se connaître lui-même et proposer une version du monde. Il ne s'agit plus ici d'aborder un texte hétérogène, de se positionner poliment à côté et de faire débat : il s'agit d'assimiler le dedans et le dehors, de ne plus pouvoir faire la différence, de créer de l'altérité au cœur du même. « Soi-même comme un autre ¹ », le texte construit une altérité intime, Philip Pirrip contre Pip, Jekyll contre Hyde, et annule du même coup l'intégrité du moi et celle du texte. Contrairement à Esther, Pip n'a pas de position assignée dans le texte, il ne commence pas et n'aboutit pas, il intervient, il fait irruption, au milieu : il force le mur de l'énonciation, et installe une instabilité tonale radicale au cœur du « je ». Il n'y a plus d'origine, plus de propriété du discours, le « je » devient une « pure fonction narrative vidée de toute identité ² », un terme « vacant » ou « voyageur ³ », sans place assurée dans le discours, comme l'inscrit par exemple la phrase suivante : « Oh dear Joe, whom I was so ready to leave and so unthankful to, I see you again. [...] But I encouraged you at the time. » (*GE* 111) Le premier « I » désigne Pip, le second Philip Pirrip, le troisième Pip à nouveau, et cette iridescence grammaticale caractérise tout le roman : c'est toujours sans être annoncé que Pip s'infiltré dans le texte, il est essentiellement furtif, non repérable. C'est cette altérité du moi, ce dessaisissement du pouvoir de dire « je » qui crée par ricochet dans le texte même ce sentiment d'altérité radicale, cette absence à soi, cette hésitation constante de *Great Expectations* entre le réalisme et quelque chose qui le déborde — et qui n'est pas encore le modernisme, parce que le roman incarne précisément ce moment de neutralité de la création littéraire, entre deux systèmes littéraires cohérents, au milieu, dans un espace non encore cartographié et très dynamique d'invention formelle. La différence radicale

1. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre* (Paris : Seuil, 1990).

2. Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double* (Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987) 71.

3. Ricœur 120.

qui sépare Pip et Esther réside donc dans le fait qu'alors qu'Esther est à la recherche d'une identité stable, Pip met l'identité en crise, et déterritorialise du même coup le texte, comme le développe Ricœur : « À la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit. Il se fait ainsi un choc en retour du personnage sur l'intrigue¹. » Comme dans *Bleak House*, la crise de la clôture du récit est manifeste dans *Great Expectations*, et Dickens y dénonce la supercherie de ses fins typiques, où tout s'ajuste, où le code est célébré : sous la commande pressante de Bulwer-Lytton, il accepte de renoncer à sa première fin, ouverte, en suspens, en rupture avec l'exigence réaliste de cohérence, et d'en écrire une deuxième, surnuméraire, une parodie de conclusion « à la Dickens », un trompe-l'œil réaliste, où tout est bien qui finit bien. Il n'en demeure pas moins que le texte se retrouve embarrassé d'une fin bifide, qui le situe à la croisée des chemins littéraires, et qui inscrit cette tension entre le texte canonique et son dehors.

Pour Pip, « écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement [...] Écrire est une affaire de devenir, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. [...] Écrire n'est pas raconter ses souvenirs² ». En tapinois, Pip inverse et dissout tous les axiomes textuels de sa version majeure : à la visée rétrospective, il oppose des lignes de fuite persistantes, au mode réaliste, il confronte de longues échappées fantaisistes à l'irréel du présent, au langage de l'adulte, il soumet « ce que disent les enfants », il utilise la langue comme un matériau meuble, comme une pâte à modeler opaque et résistante, mettant les mots en équilibre instable, déstabilisant les systèmes grammatical et lexical. Il transforme ce texte qui se définissait comme un produit statique, comme une reproduction fiable de la réalité en un processus délirant³. Hors-texte interne, altérité intime, Pip incarne cette tension du texte dickensien, cette double impulsion contradictoire qui

1. Ricœur 177.

2. Gilles Deleuze, *Critique et Clinique* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1993) 11.

3. J'ai développé cette opposition point à point entre ces deux facettes antagonistes du pronom « je » dans *Great Expectations* dans l'article : « L'infini comme figure de la subversion narrative dans *Great Expectations* », Ronald Shusterman (Ed.), *L'Infini* (Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2001) 263-277.

était latente dans tous les romans ; il fait germer dans le texte son propre devenir, il ouvre entre les lignes du texte des pistes littéraires non encore balisées. Contrairement à *Esther Summerson-Dedlock*, fille rebelle d'un système dont elle ne peut que constater l'impasse, Pip, palindrome monosyllabique immanent et virus qui s'attaque à l'anatomie du texte, fait vraiment la différence : il constitue « cette surabondance qui interdit tout renvoi assignable du signe à un sens univoque. [...] Il est ce qui détraque toute possibilité de transparence à soi, ce qui condamne l'idée même d'origine et livre irrémédiablement le sens à la pluralité des interprétations ¹ », un reste inassimilable.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. *Le Neutre*. Paris : Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *La dissémination*. Paris : Seuil, 1972.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Harmondsworth : Penguin Books, 1986.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. New York & Londres : Norton, 1999.
- DICKENS, Charles. *Bleak House*. Harmondsworth : Penguin Books, 2003.
- JAËCK, Nathalie. « L'infini comme figure de la subversion narrative dans *Great Expectations* », Ronald Shusterman, (Ed.). *L'Infini*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2001.
- JAMES, Henry. *Henry James, The Critical Muse*. Harmondsworth : Penguin Books, 1987.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre. *Robert Louis Stevenson. L'aventure et son double*. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

1. Derrida, *La Dissémination*, 11.

TOPIA, André. « L'économie de l'inhumain chez Dickens : le cas de Miss Mowcher ». Carle Bonafous-Murat, Marie-Christine Lemardeley, André Topia, (Eds.). *L'inhumain*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

ZOLA, Émile. *Œuvres Complètes*. Paris : Tchou, 1968.