



**HAL**  
open science

## La voix narrative dans *Great Expectations* : hétéroglossie et larcin narratif

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. La voix narrative dans *Great Expectations* : hétéroglossie et larcin narratif. Nau-grette, Jean-Pierre (Ed.),. *Great Expectations*. Paris: Ellipses, 1999. 153-162., Ellipses., pp.153-162., 1999. hal-01599843

**HAL Id: hal-01599843**

**<https://hal.science/hal-01599843>**

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.

C.A.P.E.S. / Agrégation  
**ANGLAIS**

# *GREAT EXPECTATIONS*

Charles Dickens



Préface de Sylvère Monod

ouvrage dirigé par  
Jean-Pierre Naugrette





## La voix narrative dans *Great Expectations* : hétéroglossie et larcin narratif

Nathalie Jaëck

Exister équivaut à une protestation contre la réalité  
Cioran, *La tentation d'exister*.

*Great Expectations* semble avoir du mal à trouver sa voix narrative. Les données de départ sont pourtant simples, classiques : un récit à la première personne, de type rétrospectif, où le narrateur, fort de l'omniscience que lui permet le décalage entre le temps des événements et le moment de la narration, entreprend de raconter sa propre histoire. Et pourtant nous voudrions montrer que le narrateur perd le contrôle de son récit, que *Great Expectations* raconte surtout l'histoire d'une dépossession, d'un larcin narratif.

En déléguant sa voix à Pip<sup>1</sup>, en laissant libre cours à la focalisation interne dans un processus de dédoublement, Philip Pirrip creuse un abîme narratif qui provoque une échappée du discours : Pip se révèle être un électron libre qui entraîne le récit sur des chemins de traverse, érode ses structures, bouleverse ses codes réalistes, et le fait basculer vers le fantastique et l'imaginaire. Il développe une voix ventriloque originale, incontrôlable, *différente*, qui conteste l'autorité du narrateur : il crée un langage performatif qui interfère avec le texte-produit de Philip, un processus anarchique qui dissout les rapports hiérarchiques de la réalité et de la fiction, en même temps que ceux du je-narrant et du je-narré.

Bien entendu, la voix de Pip, de la même façon que celle des autres personnages, est structurellement enchâssée, donc irrémédiablement emprisonnée, dans le cadre du récit de Philip : elle est introduite comme un outil, une contribution passive à la polyphonie narrative orchestrée par le narrateur. Il sera donc essentiel d'étudier dans une première partie les modalités et les objectifs d'une telle distribution vigilante de la focalisation. Toutefois dans le cas de Pip, il y a rupture : la polyphonie horizontale et statique dérape vers une hétéroglossie dynamique, c'est-à-dire une illustration narrative du « je est un autre ». La prise de parole de Pip met le discours en crise d'identité, et cette déterritorialisation du récit sera l'objet principal de notre analyse.

Il convient donc d'abord de définir le cadre positiviste et omniscient que construit Philip, et d'étudier le rôle qu'y joue la dispersion de la voix narrative. En effet, le narrateur de *Great Expectations* distribue volontiers la parole, selon une pratique classique chez Dickens. Il tisse tout un réseau

---

1. Par commodité, nous utiliserons « Pip » et « Philip » pour marquer la différence entre le personnage et le narrateur.

polyphonique statique de discours typiques, qui fonctionnent sur le mode de la répétition, et dont la fonction semble être de créer l'humour, car ils sont en butte à l'ironie distanciée d'un narrateur-dénonciateur.

Plusieurs personnages possèdent ce langage sclérosé, où dire équivaut invariablement à redire, un langage rengaine dans lequel le discours patine, et devient formule stérile. Mrs. Joe et Pumblechook offrent les deux exemples les plus achevés de ces personnages-perroquets, définis tout entiers par les idiosyncrasies de leur langage, et par le retour mécanique d'un signifiant rhétorique qui n'est que forme vide. On peut citer l'incontournable « *May I?* » de Pumblechook, sur lequel le texte ne cesse d'achopper aux pages 120 et 121, et qui ricoche jusqu'à la fin du roman. Pour Pumblechook comme pour Mrs. Joe, le langage est mécanique et répétitif, et provoque le rire du lecteur. Le dialogue de Noël est paradigmatique de la distance ironique du narrateur à l'égard de cette langue dont chaque occurrence dissout un peu plus le sens :

*Every Christmas Day he presented himself, as a profound novelty, with exactly the same words, and carrying the two bottles like dumbbells. Every Christmas Day, Mrs. Joe replied, "Oh, Un-cle Pum-ble-chook! This IS kind!" Every Christmas Day, he retorted, as he now retorted, "It's no more than your merits." (25)*

Ici, Dickens se situe parfaitement dans le cadre du roman populaire tel que l'a analysé Eco : « Le style usera de solutions préconstituées, offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu. Puis il jouera d'itérations continues afin de procurer au public le plaisir régressif du retour à l'attendu. » (19). Le narrateur flatte la sagacité du lecteur en fonctionnant sur le mode de l'exposition ironique : il prend le lecteur à témoin de la bêtise des personnages, et exploite alors l'autre ressort du roman populaire qui consiste à placer le lecteur dans une position de supériorité par rapport aux personnages. Outre la répétition, ce repas de Noël sanctionne également l'utilisation creuse qui est faite du langage. Mrs. Joe et Pumblechook utilisent un langage extrêmement peu modalisé, gouverné par le présent de vérité générale, et leurs phrases sont des formules qui ne leur appartiennent pas, des vignettes formelles, des proverbes qui véhiculent un sens affaibli par un usage réflexe (cf. 26, ll. 34-38). Cette tendance est radicalisée par Pumblechook, qui substitue carrément à la conversation la récitation machinale des tables d'addition (48). Ainsi, les discours de Mrs. Joe et de Pumblechook mettent en lumière le caractère coercitif de la narration de Philip, qui dispense à ses personnages la voix narrative sans jamais la leur céder vraiment : ils sont pures fonctions du récit, purs appendices structurels dont le rôle est d'illustrer le pouvoir organisateur du narrateur.

Cette distance objective participe de la stratégie du roman réaliste, qui vise à mettre la réalité en coupe réglée, à la reconstruire selon la logique omnisciente du récit rétrospectif. Ici, Philip tire à l'extrême sur la corde des conventions, et déroge au principe d'objectivité qui prévaut d'ordinaire au roman-mémoires rétrospectif, et ce afin d'asseoir encore sa domination sur le récit. S'il s'en tenait aux règles du genre, le narrateur devrait « ne pas mélanger les espèces narratives, le temps raconté et le temps narratif ».

(Rousset, 22). Ici, le narrateur modalise au contraire à l'extrême à la fois la temporalité et la focalisation du récit. Il ne laisse jamais au lecteur le loisir d'oublier sa présence, et s'insinue constamment dans le récit au moyen de décrochages temporels qui sont l'empreinte textuelle de sa subjectivité. Lorsqu'au début du roman, Pip affirme à Estella qu'elle ne parviendra plus jamais à le faire pleurer, le narrateur se tient en embuscade, et ne manque pas d'exposer le double décalage, temporel et subjectif : « *Which was, I suppose, as false a declaration as ever was made; for I was inwardly crying for her then, and I know what I know of the pain she cost me afterwards.* » (68). Ici, à l'évidence, le pronom *I* recouvre une double réalité, et vaut tantôt pour Pip, tantôt pour Philip. La formule redondante et tautologique « *I know what I know* », inscrit ce mélange hybride de l'insinuation, de la subjectivité et de l'omniscience.<sup>1</sup>

C'est en général toujours pour la même raison que le narrateur se permet de tels décrochages : il s'agit d'exposer les faiblesses, les errances, les tourments de Pip, et de les détourner à des fins humoristiques, bref de sublimer ironiquement une réalité pénible par le biais d'un récit savoureux. Citons par exemple la scène où Pip, en retard pour le dîner après avoir fait la connaissance de Magwitch, se fait molester par sa sœur : « *She concluded by throwing me — I often served her as a connubial missile — at Joe [...].* » (14), ou encore la scène du bain après que Mrs. Havisham a prié Pip de venir jouer chez elle. Ici encore, Mrs. Joe rudoie Pip, et le narrateur fait une entorse à la focalisation interne, entorse marquée typographiquement par l'utilisation des parenthèses, qui ont ici la même fonction de retrait que les tirets de la citation précédente. Embusqué à la lisière du texte, le narrateur s'extrait du temps raconté en même temps qu'il récuse toute implication subjective et fonctionne sur le mode clivé du « je est un autre ». Il intellectualise la réalité pour produire la déflation nécessaire au soulagement de ses lecteurs : « *(I may here remark that I suppose myself to be better acquainted than any living authority, with the ridgy effect of a wedding-ring, passing unsympathetically over the human countenance).* » (45). Pip est alors instrumentalisé par la fiction, sa réalité douloureuse est mise en récit comique : il est réduit à la fonction d'objet du récit.

Même en ce qui concerne la chronologie des événements, Philip revient sur le principe d'organisation qu'il semblait avoir adopté, à savoir raconter selon « l'ordre dans lequel les faits se sont dévoilés à l'esprit du héros à l'époque où autrefois il les vivait. » (Rousset, 24). Il modalise le temps des connaissances du héros en fonction de ses propres connaissances rétrospectives, et signale les ellipses, les mauvaises interprétations, les prolepses hâtives de Pip, en faisant référence au déroulement chronologique objectif, tel qu'il l'a maintenant reconstruit. On le sait, la réalité fonctionne pour Pip sur le mode de l'attente, de la projection, mais le narrateur ne manque jamais de faire pour le lecteur la part de ce qui est indice ou leurre, amorce ou fausse piste, et ne le laisse jamais se fourvoyer dans le sillage de Pip. Il

1. On trouvera de telles intrusions du temps de la narration dans le temps raconté notamment p. 105, l. 1, p. 111, l. 29, p. 158, ll. 39-41.

court-circuite toutes les errances de Pip, et le prive par ses interventions de toute possibilité plausible d'espérance. D'apartés en exclamations ironiques, il déconstruit et mine tout ce que Pip espère, et clôt le temps de l'histoire, sans laisser au personnage la place d'inscrire la virtualité dans le texte. Lorsque Pip croit déceler les indices de son union programmée avec Estella par Miss Havisham, et se lance dans des propositions concessives amples qui donnent du champ à sa liberté d'interprétation, le narrateur lui coupe littéralement la parole, et deux mots suffisent à invalider les grandes espérances :

*There was no discrepancy of years between us, to remove her far from me; we were nearly the same age, though of course the age told for more in her case than in mine; but the air of inaccessibility which her beauty and her manner gave her, tormented me in the midst of my delight, and at the height of the assurance I felt that our patroness had chosen us for one another. Wretched boy! (184)*

En insistant sur le caractère illusoire de la vision du personnage, en lui niant toute réalité objective, Philip dévoile qu'il se bat pour obtenir le monopole du récit. En assimilant la voix de Pip à une chimère, il veut montrer que sa reconstruction de la réalité est invalide. Le narrateur officiel qu'il est devenu entreprend donc de proposer au lecteur *la* version légitime des événements, et pense maîtriser la réalité parce qu'il reprend en sens inverse les chemins qu'il croit connaître déjà. Le récit s'écrit donc sur le mode explicatif, intellectuel, et dit remettre en forme la réalité à partir d'un point de reconstruction fixe, au moyen d'un discours monosémique positiviste qui prend le passé comme garantie.

Ainsi, lorsque Philip passe la parole à Pip, lorsqu'il décide d'emboîter son récit dans le sien et de raconter en focalisation interne, il semble au premier abord qu'il y ait effectivement mise en boîte, appropriation du discours de Pip et réduction de ce discours au statut de parole en second, à la fonction de complément d'objet. Or, et c'est là que le récit bascule, le narrateur tombe à son tour dans l'illusion de maîtrise de la réalité qu'il condamnait chez Pip. Il accorde trop de crédit à son système de représentation et nie le principe d'incertitude, tel que le définit Rosset : « c'est lâcher la proie pour l'ombre que d'estimer que la connaissance que l'on peut avoir de la réalité l'emporte sur la richesse de la réalité elle-même. » (43).

Remarquons à ce propos que Jagers, avocat narrateur dont la fonction est précisément de reconstruire la réalité par le discours, représente en quelque sorte une virtualité pathologique de Philip : il ne souffre aucune approximation du discours. Le langage doit être en coïncidence exacte avec la réalité, et rien n'existe pour lui qui ne puisse être étiqueté par le langage. La parole des autres est un trophée qu'il obtient par la violence — « *to screw discourse out of him* » (165) —, et qu'il manipule afin d'exercer un pouvoir absolu sur ses interlocuteurs, comme l'illustre sa pratique au tribunal : « *If anybody, of whatsoever degree, said a word that he did not approve of, he instantly required to have it "taken down". If anybody wouldn't make an admission, he said, "I'll have it out of you!" and if anybody made an admission, he said, "Now I have got you!"* » (158). Quand lui-même s'exprime, il prononce sur les choses et

les gens un langage diagnostic, verdict, et détruit la réalité en l'atomisant, en la réduisant au signifiant le plus minutieusement exact (158). La réalité se construit, ou plutôt se déconstruit, par le discours sur le mode impératif (« *Don't evade the question.* » (106) ; « *Recommendation is not the word, Mr. Pip. Try another.* » (110), cf. aussi 108, 158, 185), et Jaggers entretient comme Philip l'illusion d'un langage qui soit capable de dire toute la vérité, rien que la vérité sur la réalité. Il croit en la capacité absolue du discours à cadrer le réel.

Cependant, cet exercice de ventriloquie narrative auquel Philip s'adonne avec virtuosité s'avère menacer les structures du récit, et l'emboîtement devient interférence. Pip va se livrer à une triple opération de déconstruction, du langage, de la réalité, et de la fiction. Non seulement il va raconter son histoire tout seul, en s'inventant un nouveau langage, en dissolvant le lexique et la grammaire du texte source, mais il va aussi « se raconter des histoires », et réécrire sa réalité, c'est-à-dire déterritorialiser les domaines de la réalité et de la fiction, bouleverser l'ordre de dépendance. Son langage va devenir performatif, et se doter d'un pouvoir de gestation onirique sur la réalité, ainsi que sur la fiction.

Ce pouvoir de germination est annoncé dès la première phrase du texte, où Pip se donne à lui-même un nom-étiquette qui inscrit la naissance d'une parole qui pousse, d'une langue germinale.<sup>1</sup> Dès l'abord, Pip résiste à la structure arborescente que veut lui imposer ce texte-mémoire qui se définit comme un retour aux origines. Pip se rend compte dès la première page que ses parents sont morts : dès lors, c'est le milieu ambiant qui va stimuler son développement, il va se mettre à grandir par le milieu, exactement de la même façon que les mauvaises herbes, les orties qui prolifèrent dans le cimetière — « *that bleak place overgrown with nettles was the churchyard* » (9) — ou le chiendent qui fait régulièrement retour dans le texte, envahissant notamment le jardin de Miss Havisham — « *overgrown with tangled weeds* » (54). Pip remplace le mode de la transcendance qui prévalait dans le texte de Philip par le mode de l'immanence, de la découverte incessante, du développement aléatoire et intempestif, à partir de ce que Deleuze appelle « une rupture assignifiante » (16). Pour Pip, rien ne s'explique par un commencement, ni par une fin, mais par un milieu, un endroit où les choses peuvent prendre de la vitesse, et déborder la réalité. Son nom établit un lien que le texte s'attachera à consolider entre le langage et la nature — « *The low leaden line beyond was the river* » (9), « *The language was rather hilly.* » (39) ou encore « *I struggled through the alphabet as if it had been a bramble-bush.* » (39) —, et Pip se livre sur le texte de Philip à une véritable géographie, à une réinterprétation du développement de soi selon un fonctionnement rhizomatique. Le sentiment d'emprisonnement de Pip au tout début du roman est explicité à la fois en termes géographiques et langagiers. Il se sent

1. Pour une analyse ludique du fonctionnement de ce nom que Pip se donne à lui-même, on pourra consulter le travail de René Belletto, « *Les Grandes Espérances* » de Charles Dickens. Paris : POL, 1994, pp. 10-35.

pris au piège dans ce paysage à l'horizon fermé, mais le lieu est la métaphore d'un texte hostile et répressif, qui fait violence au personnage : « *The marshes were just a long black horizontal line then, as I stopped to look after him; and the river was just another horizontal line, not nearly so broad nor yet so black; and the sky was just a row of long angry lines and dense black lines intermixed.* » (12). C'est donc avant tout de ce texte où les lignes sont autant de barreaux que Pip va s'efforcer de s'émanciper.

À la lecture des premières pages de *Great Expectations*, le lecteur est conduit à faire une première constatation évidente : la prise de parole de Pip ne peut se faire par le biais des canaux pré-construits de la langue. La langue qui se parle autour de lui est une langue étrangère, qu'il vit en termes d'aliénation, même en ce qui concerne son propre nom : « *My infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip.* » (9). Les références sont nombreuses qui disent cet état d'étrangeté où Pip se trouve par rapport à sa langue maternelle : « *Having at that time to find out for myself what the expression meant [...]* » (12), ou encore « *"What does that mean, Joe?" said I.* » (17). Pourtant, le lecteur constate que cette incompréhension, loin de créer un état d'hébétéude, enclenche une reconstruction : Pip crée du sens chaque fois qu'il ne comprend pas, et la formation de son nom est encore une fois le paradigme de ce procédé. Sa réécriture est performative, elle crée un nouveau sens. Loin d'être stérile, le langage devient donc incantatoire, formule magique qui déclenche le passage vers un envers du discours. L'exemple le plus révélateur est celui du nom de sa mère qui vient scander les premières pages du texte et lui imposer un autre découpage grammatical. Dans « *also Georgiana wife of the above* » (9), l'adverbe devient nom propre « *Also Georgiana* » (10), et le manque total de ponctuation dissout les unités de sens, rompt la diachronie et la segmentation des phonèmes, pour transformer le langage en matériau amorphe, en pâte à modeler, en jeu de construction, comme Pip le dit lui-même : « *My construction even of their simple meaning was not very correct.* » (38, c'est nous qui soulignons). Pip affirme donc une volonté, ou du moins une tendance, à échapper à la syntaxe, aux formes préconstruites, à faire du langage un instrument du devenir, de la mutation, de l'instabilité.

La conversation entre Joe, Mrs. Joe et Pip sur les « *hulks* » est particulièrement révélatrice. Pip ne comprend pas un traître mot aux explications de Joe, qui s'efforce de lui faire lire le sens sur ses lèvres afin de ne pas exaspérer sa femme, et transforme du même coup le langage en parole muette, organique, qui va fonctionner pour Pip comme un déclencheur. Il construit un nouveau sens, par pur voisinage, par contiguïté, et si le lecteur relie entre eux les éléments que Pip croit comprendre, il s'aperçoit que cette reconstruction totalement aléatoire fait sens : « *I could make out nothing of it but the single word "Pip"* » (17) et quelques lignes plus loin « *[He] put it into the form of a word that looked to me like "Sulks"* » (17), autrement dit « *Pip sulks* », qui déconstruit « *Hulks are prison-ships.* » (18) Ainsi, le langage de Pip fonctionne sur un mode dynamique et opératoire : il crée des raccourcis au moyen de sauts, de déviations, de télescopes, et devient *différent*, capable d'influer véritablement sur la réalité.

L'imagination du langage conduit donc droit à l'imagination de la réalité, et de même que le langage de Pip échappe aux cadres pré-construits du discours, de même la réalité échappe au cadre réaliste pour basculer dans le fantasme.

Cette reconstruction de la réalité correspond à un besoin vital chez Pip : il est en conflit grave avec le réel, la réalité de sa vie est intrinsèquement cruelle, et il affirme constamment dans le texte la volonté d'y échapper, la certitude qu'elle n'est que l'écran d'une autre réalité plus acceptable. Rosset analyse bien ce principe de cruauté, qui décrit avec exactitude la position de Pip : « L'idée de réalité suffisante, privant l'homme de toute possibilité de distance ou de recours par rapport à elle, constitue un risque permanent d'angoisse et d'angoisse intolérable. » (17). Pip n'a que deux solutions, comme l'indique sa description métaphorique de l'horizon en début de roman : la mort — « *gibbet* » (12) —, ou bien le basculement dans le fantastique — « *beacon* » (12), et les histoires farfelues de pirates qui vont avec. Pip va donc se livrer à « un exorcisme hallucinatoire du réel » (Rosset, 2) et se mettre à fonctionner sur le mode de « l'illusion oraculaire » (Rosset, 18), c'est-à-dire qu'il va interpréter le présent réel en fonction d'un futur hypothétique qui prend valeur de référent absolu.<sup>1</sup>

Le mode qui domine la focalisation interne de Pip est donc le mode privatif et déconstruit de l'irréel du présent, qui colonise littéralement le texte, et corrompt sa nature. Les propositions principales qui décrivent objectivement le réel sont foncièrement invalidées, grignotées par des subordonnées en « *as if* », qui prennent toute la place. Citons par exemple : « *I had seen the damp lying on the outside of my little window, as if some goblin had been crying there all night and using the window for a pocket handkerchief.* » (19).<sup>2</sup> Au fur et à mesure que le texte avance, et que Pip se fait rattraper par le caractère illusoire de ses grandes espérances, le mode de l'irréel est de plus en plus improbable, mais Pip ne peut résister à la tentation, et il l'insinue toujours entre tirets : « *Orlick [...] hammered it out—as if it were I, I thought, and the sparks were my spiriting blood.* » (91). L'irréel du présent interfère radicalement avec la temporalité du récit officiel : à une structure diachronique rétrospective et centripète, il substitue un temps autonome, synchronique, auto-géré, un hors temps qui ne passe pas, qui ne s'inscrit pas effectivement dans la chronologie, mais qui emprunte des lignes de fuite imaginaires pour former des bulles intemporelles, bref, un temps qui fait rhizome.

On peut remarquer ici et de façon annexe que de même que Jaggers incarnait une virtualité extrême de Philip, de même Miss Havisham radica-

- 
1. À ce propos, on pourra consulter le livre de Peter Brooks, *Reading for the Plot*, qui développe l'idée selon laquelle : « plot is always a subjective imposition on reality, a necessary error ». Il insiste sur le fait que l'organisation et l'interprétation de la réalité humaine sont aussi nécessaires qu'elles sont problématiques, et qu'elles légitiment également les activités de lecture et d'écriture.
  2. On trouvera d'autres exemples notamment : p. 12, ll. 4-7 ; p. 14, l. 38 ; p. 15, ll. 8-9 ; p. 19, ll. 24-34, où un paragraphe tout entier fonctionne sur ce mode ; p. 21, ll. 11-12 ; p. 23, ll. 24-25 ; p. 95, l. 24 ; p. 117, ll. 47-48 ; p. 63, l. 37, etc.

lise de façon pathologique la tendance de Pip à réécrire une réalité insupportable. L'histoire réelle de Miss Havisham est intolérable, mais particulièrement banale à l'époque victorienne. Or Miss Havisham fait de cette scène typique du mariage raté une réécriture grotesque, subvertit le mythe victorien de la vieille fille : elle exerce sur la convention un pouvoir de gestation onirique qui crée de l'intemporel, qui inscrit dans la réalité un temps qui ne passe pas. Elle vit dans ce que Pontalis appelle « la cinquième saison », où « ce qui se répète est ce qui n'a pas eu lieu, [...] ce qui n'est jamais parvenu à se dire en soi-même, étant à la limite du langage, et qui forme des trous et des poches dans l'univers du temps. » (23 ; 31). En effet, Miss Havisham se trouve dans un état de détresse par rapport au langage, presque dans une *alogia* : son langage est une sorte de langage privé fantastique, qui fonctionne souvent une formule magique. Le « *play* » qu'elle assène à Pip lors de leur première rencontre, monosyllabe totalement incongrue, illustre ce fonctionnement clivé de la réécriture par le langage d'un côté, et de la réalité de l'autre.

Pour Pip, une telle sclérose du rhizome n'intervient pas, et ce fonctionnement sur le mode de l'irréel construit une réalité en devenir, essentiellement instable, susceptible de prendre toutes les lignes de fuite et sujette à toutes les métamorphoses. La réalité semble être prise de frénésie, et se met à proliférer, à s'animer de façon fantastique et souvent anthropomorphique : les planches parlent, les lièvres font des clins d'yeux (18), les églises se renversent (11), les vaches pensent (12), les bottes sont prises de fou rire (155), les humains s'animalisent ou se végétalisent — « *Miss Sarah Pocket [...] with a small face that might have been made of walnut-shells, and a large mouth like a cat's without the whiskers [...]* » (71) —, bref tout est prétexte à déterritorialiser la réalité. Tout d'un coup, sans crier gare, il se produit une « rupture assignifiante » : un élément aléatoire, indéterminé, neutre devient dynamique, contamine son voisinage, « un trait intensif se met à travailler pour son propre compte » (Deleuze, 34), et entraîne une iridescence, un glissement, une circulation incessante de la réalité, qui est investie par la libido, et bascule dans le fantasme.

Le processus de mélange et d'indifférenciation se conclut sur une troisième étape : la déconstruction du langage et celle de la réalité conduisent à une déconstruction de la fiction.

Tout d'abord, le récit change de nature. Le fantastique prend le pas sur le réaliste : on peut citer par exemple l'épisode où Pip voit le cadavre pendu de Miss Havisham, mais c'est surtout dans l'indifférenciation, l'indécidabilité perpétuelles que se construit le fantastique. De même, les structures typiques du conte de fées viennent concurrencer les structures du roman réaliste. Les références directes au conte sont nombreuses — « *I felt rather like Mother Hubbard's dog* » (119) —, et Pip réécrit son histoire selon la morphologie typique du conte : « [...] *said she, making her crutched stick play round me, as if she, the fairy godmother who had changed me, were bestowing the finishing gift.* » (122). Ce faisant, il se situe, comme il le dit lui-même, « *in the maintenance of a fiction* » (122), il superpose à la fiction de Philip un autre cadre fictionnel.

En fait, il se s'agit pas de superposition, ni d'emboîtement, mais bien d'interférence. L'émergence du discours de Pip n'est pas seulement transversale à la structure narrative de Philip, elle n'est pas simplement un ingrédient symbolique qui viserait à donner au discours une coloration fantastique : son discours est *différent*, il entre, localement du moins, en concurrence avec le cadre imposé par Philip. Sa fiction est performative et devient effectivement réalité, ce qui par ricochet, invalide le discours réaliste de Philip. Le monde tel que Pip le rêve finit par exister pour de bon. Sur le plan anecdotique, cela se produit lorsqu'au terme de la description totale-ment fantasmée dans laquelle Pip se lance à propos de la maison de Miss Havisham, Pumblechook s'écrie contre toute attente : « *That's true, Mum. [...] That's the state of the case.* » (58) La hiérarchie fiction/réalité est alors menacée, et la fiction de Pip déteint sur le comportement des « vrais » personnages. Mais de façon plus structurelle, l'échafaudage imaginaire de Pip — « *The wonderful inconsistency* » (102) — échappe à l'hypothétique, et a des conséquences bien réelles sur sa vie. Le conte de fées qu'il imagine fonctionne : il permet effectivement à Pip de quitter la forge, il permet à Herbert de pouvoir réaliser son rêve, et selon le dénouement choisi, il permet peut-être à Pip d'épouser la princesse. Le mode de l'irréel se conjugue désormais avec le mode de l'inéluctable, de l'oracle : « *My dream was out; my wild fancy was surpassed by sober reality* » (109). Sa vision du futur engendre à rebours son attitude présente, qui ne présente plus aucune modalisation, mais obéit à l'augure et suscite une formulation paradoxale, hybride, qui emboîte fiction et réalité, irréel et nécessaire : « *she drew her arm through mine, as if it must be done.* » (202, c'est nous qui soulignons). Paradoxalement, c'est « la vraie réalité » qui est reléguée dans l'irréel, lorsque Pip ne reconnaît pas comme réelle l'implication de Magwitch dans sa vie : « *He looked about him with the strangest air—an air of wondering pleasure, as if he had some part in the things he admired.* » (237, c'est nous qui soulignons). Une formule du texte ratifie bien cette triple imbrication de la fiction et de la réalité, imbrication au terme de laquelle la réalité se dissout dans la fiction, dans le rêve, et n'a plus droit de cité dans le langage : « *I dreamed that my expectations were all cancelled.* » (202). Les trois éléments de la phrase sont du domaine de l'irréel, la réalité est évacuée, simplement rêvée.

Ainsi, Pip est coupable de tous les maux à l'égard de la fiction de Philip. Il dérobe l'objet de fiction, et du même coup usurpe le statut d'auteur. Pip se fait l'auteur de son propre texte : il s'émancipe du *topos* de l'orphelin victime de sa marâtre, et produit une version active du conte au lieu d'en demeurer l'objet passif. Il inscrit à l'intérieur du texte un degré de fiction supplémentaire, et réduit ainsi le texte de Philip au rang de réalité statique : il invente une littérature-processus performatrice au sein d'un texte-produit. Il affirme que ce qui est au centre de la fiction, ce n'est pas la réalité, mais l'activité incessante d'écriture et d'interprétation, en faisant entendre une voix originale, essentielle, où la fiction se donne à elle-même comme objet, proteste contre la réalité suffisante, et s'impose à l'origine de cette réalité.

L'enfermement structurel auquel le récit de Pip est contraint est donc en ce sens un indice métafictionnel : il inscrit et sanctionne la prise de liberté narrative abusive de Pip, et constitue un réflexe de protection narrative. Pip s'est rendu coupable d'actes délictueux sur le langage, de falsification de document. Il s'est emparé du texte d'un autre, et l'a transformé en prétexte, en simple leurre. Philip assigne donc Pip à résidence derrière le cadre strict du récit réaliste, justement parce que ce dernier s'efforce sans cesse de prendre la tangente fantastique.

### Bibliographie

- BELLETO, René, « *Les Grandes Espérances* » de Charles Dickens. Paris: POL, 1994.  
 BROOKS, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1984.  
 DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.  
 ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*. Paris: Grasset, 1993.  
 PONTALIS, J.-B., *Ce temps qui ne passe pas*. Paris: Gallimard, 1997.  
 ROSSET, Clément, *Le Principe de cruauté*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.  
 ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris : José Corti, 1986.