



**HAL**  
open science

# L'infini comme figure de la subversion narrative dans Great Expectations

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. L'infini comme figure de la subversion narrative dans Great Expectations. Shusterman, Ronald (Ed.),. L'Infini, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 263-277., 2001. hal-01599848

**HAL Id: hal-01599848**

**<https://hal.science/hal-01599848>**

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.

L'INFINI COMME FIGURE DE LA SUBVERSION NARRATIVE  
DANS *GREAT EXPECTATIONS*

Dans une lettre que Dickens écrit à son ami John Forster en octobre 1860, soit deux mois avant le début de la sérialisation de *Great Expectations*, il remarque que ce nouveau roman ressemble beaucoup à *David Copperfield*, publié dix ans plus tôt<sup>1</sup>. Cette auto-référence souligne une caractéristique structurelle majeure de ce roman tardif, à savoir qu'il constitue une révision, une réécriture ironique d'un texte antérieur, qui faisait déjà figure à l'époque de texte emblématique. *Great Expectations* est donc une sorte de fiction au carré, un roman réaliste certes, mais qui ne se définit plus tant par rapport à la réalité que par rapport à un autre texte, bref un métatexte, où Dickens, en fin de parcours, prend ses distances à l'égard du roman réaliste et lui oppose une contradiction majeure. Il lui reproche d'ériger un système de représentation totalisant et monosémique, qui vise à rendre compte de la réalité de manière exhaustive, et qui transforme abusivement une vision en discours transcendant. Dans le roman, Dickens veut dénoncer comme une illusion cette belle totalité, et cherche visiblement à la mettre en échec : il tente d'introduire de l'irreprésentable, de l'excès, il favorise l'irruption d'une discontinuité, d'un court-circuit. Ainsi, il adopte exactement le même postulat narratif de départ que dans *David Copperfield*, soit un narrateur à la première personne qui entreprend de raconter son histoire de manière rétrospective, fort d'un recul qui le rend virtuellement omniscient. Mais alors que dans ce roman-contexte, la perspective réaliste typique était présentée comme nécessaire et suffisante, Dickens met le narrateur sur la sellette dans

---

<sup>1</sup> "The book will be written in the first person throughout, and [...] you will find the hero to be a boy child, like David. [...] To be sure I had fallen into no unconscious repetitions, I read *David Copperfield* again the other day", lettre de Dickens à John Forster, octobre 1860, citée dans : Charles Dickens, *Great Expectations* (New York et Londres : Norton Critical Editions, 1999) 533.

*Great Expectations* en lui soumettant une réalité qui le dépasse. En effet, le personnage qu'il était, le petit Pip, s'avère être éminemment hétérogène, particulièrement insaisissable. Pip (le personnage) force Philip (le narrateur) à abandonner cette position de recul réifiant et à passer en focalisation interne, bref, il lui subtilise la voix narrative, et se pose alors en concurrent littéraire direct<sup>2</sup>. À l'intérieur de ce narrateur devenu ventriloque, Pip fait entendre un langage-processus discordant, qui dépasse les limites du genre. Il fait germer dans le texte une discontinuité radicale, il crée une densité, un voisinage de sens qui force le mode réaliste à reconnaître l'existence d'une transcendance.

*Great Expectations* met donc en scène un conflit de voix entre le narrateur majeur qui incarne un système indûment totalisant, et le narrateur mineur qui ouvre dans le texte des brèches d'infini, dont nous allons analyser la nature et les différentes manifestations. Il faut cependant souligner dès l'introduction un paradoxe majeur : ce conflit se joue au cœur du même, la transcendance est structurellement comprise dans le système. On pourrait considérer alors que l'intervention de l'infini dans le roman réaliste est au contraire un élément dialogique qui enrichit le genre ; on pourrait également opposer qu'il s'agit d'un projet avorté ou stérile, puisque *Great Expectations* reste techniquement dans les limites du genre. Pourtant, je crois qu'il y a effectivement dans le roman une volonté de pousser le réalisme au-delà de ses limites. Dickens fait de Pip une sorte de catastrophe littéraire, qui introduit un véritable chaos dans le texte, une structure rhizomatique qui prolifère à l'infini et finit par recouvrir la voix officielle. Grâce à l'hétérogénéité du pronom *je*, le texte devient une sorte d'hybride inclassable, une forme de l'entre-deux littéraire inédite dans les romans de l'auteur, une forme mutante.

Comme je l'ai dit, le postulat narratif de départ est conventionnel, et c'est déjà celui de *David Copperfield* : avec Philip Pirrip, Dickens construit à nouveau un narrateur démiurge typique, un narrateur dont on peut dire qu'il est "infini" au sens classique pascalien du terme, c'est-à-dire au sens où il est sans commune mesure avec la réalité qu'il décrit. Il ne reprend pas en compte

<sup>2</sup> Précisons dès l'abord que le texte n'instaure pas en règle narrative cette double narration, contrairement à *Bleak House*. Il met plutôt en scène un dédoublement implicite, une érosion et une ironisation graduelles du pouvoir narratif de Philip Pirrip, narrateur majeur aux deux sens du terme, au profit de Pip, dont la voix enfantine élabore en creux une alternative narrative.

sa présence, il se situe sur un autre plan, fondamentalement disjoint, totalement transcendant, il se perçoit comme plus grand que tout le reste. En effet, Philip Pirrip s'efforce de s'abstraire totalement de la réalité qu'il raconte, de se définir comme une non-présence, comme une essence transcendante et indéfinissable. Il s'attache à établir des lignes de segmentarité très fortes entre le temps de la narration et le temps de l'histoire d'une part, et entre le narrateur et le personnage d'autre part. Il raconte son histoire sur le mode disjoint du "je est un autre", il ne perd jamais une occasion de souligner les erreurs ou les errances de Pip, mais sans jamais s'impliquer personnellement, en demeurant toujours sous le couvert d'une vérité absolue. Il ne revient jamais sur lui-même au moment de la narration, et l'autobiographie se transforme en roman-confession, mené par une instance transcendante qui donne ou non l'absolution. D'autre part, il relève régulièrement l'écart qui sépare le temps du récit et le temps de l'histoire, mais sur le mode de l'indéfini. On peut citer par exemple "Since *that* time, which is *far enough away* now," (18), où les marqueurs de temps extrêmement indéterminés évitent au narrateur de se donner des coordonnées temporelles. Il intervient également sans cesse pour creuser l'écart entre lui et son personnage, mais sans jamais se donner de contours. Cette abstraction est d'autant plus remarquable que Pirrip écrit à la première personne, et que donc il rompt le pacte autobiographique tel que l'a énoncé par exemple Jean Rousset dans *Narcisse romancier*, pacte qui implique "un double effet de convergence, la coïncidence du narrateur et du personnage raconté, la simultanété de la rédaction, et d'une part au moins de l'action racontée."<sup>3</sup> Or c'est tout le contraire dans *Great Expectations*, la dissolution temporelle et ontologique du narrateur le rend en fait en tous points semblable au narrateur omniscient et omnipotent classique à la troisième personne, un narrateur désincarné, transcendant, abstrait du monde qu'il raconte, une non-personne. La première personne du singulier s'avère donc être un masque qui ne cache personne, qui conduit à un fantôme, à une nébuleuse irréprésentable.

Du fait de cette position abstraite de recul transcendantal, le narrateur croit pouvoir embrasser la totalité de la réalité sans être contenu dans les limites d'un horizon, et en donner une vision panoramique absolue et continue. De fait, sa voix n'est pas en interférence avec les autres sons du récit, qui sont toujours revus et corrigés par le filtre de sa parole oracle : la parole du narrateur fait autorité, elle impose au lecteur une vision continue de

<sup>3</sup> Jean Rousset, *Narcisse romancier* (Paris : José Corti, 1972) 17.

la réalité, dans la mesure où la forme très verrouillée du texte induit une interprétation monosémique, qui n'inscrit aucun écart, aucun voisinage de sens. La réalité est donc mise en forme par le biais d'un récit rétrospectif strictement linéaire et chronologique, qui s'arroge la capacité déterministe de mettre la réalité en coupe réglée, de recadrer tout élément disparate ou contingent. Ainsi le langage du narrateur devient non pas une manière de dire, nécessairement limitée, mais une manière transcendante de voir. Comme l'indique Blanchot dans *L'entretien infini*, "Le romancier soulève les toits, et livre son personnage au regard pénétrant. Son tort est de prendre le langage pour une vision encore, mais pour une vision absolue."<sup>4</sup> Et effectivement, alors que dans les romans précédents, Dickens s'était accommodé de ce type de vision, il semble impliquer dans *Great Expectations* que c'est la vision qui doit être accommodée, que ce regard pénétrant que le narrateur pose sur le monde est invalide, parce que beaucoup plus totalitaire que totalisant, beaucoup plus systématique que transcendant. Le double nom du personnage narrateur inscrit d'ailleurs l'écart entre deux types de visions, et lorsque Dickens a recours à Pip (*to peep*) pour concurrencer le regard pénétrant et prédateur de Philip Pirrip (*to peer*), il opte ostensiblement pour un type de vision discontinu, intempestif. Dickens a besoin de Pip, parce que la vision de Pirrip, qui pourtant se pose comme transcendante, lui semble à l'évidence exigüe, ou du moins prédatrice. Dans *Great Expectations*, Dickens s'attache donc à explorer les limites de ce système totalisant qui se prend pour une transcendance. Il propose de cette vision une caricature qui avoisine le grotesque, et montre comment, loin de donner l'intuition de l'infiniment grand, elle aboutit à une répétition étriquée, précisément parce que, se percevant comme illimitée, elle n'autorise jamais le dépassement.

Dickens le dit en lui donnant ce nom palindrome, Pirrip tourne en rond, il est un espace clos dont l'auteur a désormais fait le tour. De fait, dans ce roman, Dickens parodie la position du narrateur : Philip Pirrip devient une *persona* de narrateur omniscient, qui veut être démiurge à la place du démiurge, mais qui n'évite pas l'écueil du solipsisme, qui réduit invariablement le différent au même, et qui de ce fait, bloque irrémédiablement l'accès à la discontinuité. On reconnaît ici les analyses que fait Lévinas dans *Totalité et infini*, où il explique que l'infini ne peut se trouver que dans la différence irréductible de l'autre. Et c'est bien là le problème de Pirrip : il n'accepte jamais de passer en focalisation interne, et par là de créer du disjoint. Certes,

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (Paris : Gallimard, NRF, 1969) 40.

il distribue la parole à une multitude de personnages, mais ne fait qu'orchestrer une polyphonie statique, qui ne conduit en aucun cas au dialogisme. Il confisque la voix des autres personnages, et la prolifération à l'infini de ces personnages-perroquets, loin de produire de l'hétérogène, conduit le texte à la sclérose, presque à l'autisme. En effet, les personnages parlent très rarement en leur nom propre, ils incarnent des catégories dans la pensée taxinomiste du narrateur, des espèces de natures mortes. Leur langage est ossifié, il se caractérise par la répétition et par la dépersonnalisation des énoncés. Mrs Joe ne peut pas prononcer une phrase, sans revenir s'échouer sur sa formule fétiche, "*Who brought you up by hand?*", le "*may I?*" typique de Pumblechook ricoche de page en page, de même que le "*naturally wicious*" de Mr Hubble, ou le "*portable property*" de Wemmick. Ainsi, le discours qui fait le lien entre les différentes occurrences de ces formules devient simple prétexte, simple fond sonore, il a pour unique fonction de retarder le plaisir du retour de l'attendu. Surtout, ces différents personnages ne se posent pas comme sujets de leur discours. Ils emploient des formes extrêmement peu modalisées, en général le présent simple de vérité générale, et ne s'expriment que par le biais de proverbes ou d'aphorismes qui leur retirent toute subjectivité. Ils se situent dans les limites étroites d'un langage-système qui parle pour eux, et utilisent d'ailleurs très rarement la première personne du singulier pour parler d'eux-mêmes. Ils s'expriment sous le couvert d'une transcendance, qui se marque soit par l'adoption de formes passives sans complément d'agent, soit par l'intervention aliénante d'un pluriel. On peut citer par exemple cette phrase typique de Pumblechook, qui dit, ou plutôt qui redit à Pip : "*Be grateful to them who brought you up by hand*" (26). Alors que cette phrase signifie simplement "*Be grateful to your sister*", on peut voir de quelle façon Pumblechook introduit ce pluriel aliénant, et réduit la personne à la récurrence linguistique d'une forme vide. Ainsi, Pirrip réduit l'autre à l'identique ou le condamne à ne pas être, il annexe la foule bigarrée des personnages à son point de vue. Qui plus est, ces personnages qui font retour de manière extrêmement prévisible dans le roman se font également écho de texte en texte, finissent par former des galeries de portraits un peu statiques et par transformer les romans en musées de cire, où évoluent de vieilles connaissances. Ainsi, on peut sûrement entendre derrière une remarque ironique du narrateur à l'égard du comportement répétitif de Pumblechook le jugement de l'auteur à l'encontre de ce système qu'il a construit. Le narrateur dénonce le caractère prévisible de l'attitude de Pumblechook : "*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 is no more than your merits.'"* (25) Ici, le narrateur raconte la scène dans un langage saturé, absolutiste, qui ne tolère aucune latitude de l'interprétation : le style anaphorique nous enjoint de voir la scène de manière répétitive, et surtout les variations typographiques, l'intervention des tirets et des majuscules font à la place du lecteur le découpage subjectif. Pirrip nous impose même l'intonation, et l'écart de lecture est déconseillé. Pourtant, ce rythme ternaire particulièrement las, cette incise ironique ("*as a profound novelty*"), la référence implicite par le biais des haltères au caractère pesant du discours, et surtout la reprise sur le mode parodique du *topos* de Noël, grand classique dans l'œuvre de Dickens, font penser qu'il s'agit également là d'un commentaire métatextuel. En effet, ce n'est pas le personnage qui est coupable ici : sur le plan diégétique, le contrat est rempli, Pumblechook fait rire selon des schémas mécaniques typiques. En revanche, c'est sur le plan narratif que la machine s'enraye, c'est l'instance focalisante qui ne parvient pas à s'extirper des ornières de ce schéma répétitif, qui certes fonctionne, mais qui est dénoncé comme circulaire, et prévisible.

Et c'est pourquoi l'intérêt majeur de *Great Expectations* me semble être que Dickens décide d'y travailler son narrateur principal. Il essaie de mettre en échec sa vision totalisante, en inventant quelque chose qui le dépasse, à savoir le phénomène Pip. En effet, le système réaliste s'avère incapable de rendre compte de Pip : Pip est disruptif, il submerge le postulat narratif de départ, il constitue une adjonction imprévue, inclassable, à la collection des possibles, il échappe au système de représentation. Pirrip est donc contraint de céder le contrôle de la voix narrative, de passer en focalisation interne. Et c'est à partir de ce moment-là que s'instaure une situation de chaos, parce que l'infini (l'in-fini, l'improvisation, le non-cartographié par un discours structurant), fait irruption dans le texte, et déterritorialise le récit, au sens où il ouvre des brèches de densité, dans la réalité comme dans le langage. Par densité, j'entends des espaces de signification ouverts, des voisinages de sens, autrement dit des formes in-finies, qui s'inscrivent dans un en-deçà du langage, dans un illettrisme libérateur et constamment inventif, et qui sont inachevées, essentiellement précaires, car le langage comme la réalité refusent de se stabiliser, et se complaisent dans une hésitation constante.

Les données de départ sont explicites : Pip se perçoit avant tout comme prisonnier de la forme du texte : "*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 red lines and dense black lines intermixed.*" (12) Pip ne s'y trompe pas, c'est l'horizon littéraire qui est bouché, c'est la forme du texte qui lui barre l'accès au monde, une forme qu'il juge carcérale, du fait de deux défauts majeurs : elle est surchargée, et surtout elle est horizontale, autrement dit linéaire et plane. Pour se libérer du texte, il n'a qu'une solution, ravir la parole au narrateur officiel, et les premières cent vingt cinq pages du roman racontent cette dépossession narrative, qui devient mutation générique. Au cours de ce premier tiers du roman, Pip bouleverse à la fois la forme du langage, la teneur de la réalité, et la nature de la fiction. Reste donc à analyser de quelle manière Pip parvient à ouvrir le champ, à introduire véritablement de la discontinuité et de l'hétérogène, à échapper au tout qui croit le concevoir. Sa prise de parole est disruptive, au sens où il invente véritablement un langage différent, qui s'oppose au principe de répétition de Philip ; un langage *différant* dans les deux sens que donne Derrida à ce mot, à savoir un langage qui crée un différend, qui entre en conflit avec le langage de départ, et aussi qui diffère sans cesse son sens, qui refuse de se fixer dans une forme.

Les deux premières phrases du texte inscrivent la prise de parole autonome de Pip : "My father's family name being Pirrip, and my Christian name Philip, my infant tongue could make nothing of both names longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called such." (9) Cette introduction indique plusieurs choses. D'abord, tout le monde l'a déjà dit, Pip se nomme tout seul. Mais mieux que cela, sa création langagière ricoche sur la réalité : ce nouveau nom ne reste pas lettre morte, il devient performatif ("and came to be called such"). Deuxièmement, ce nom qu'il se donne est une forme paradoxale, une sorte de monstre linguistique. Il est d'un côté extrêmement verrouillé et déterminé, puisqu'il s'obtient par emboîtement du nom du père, et aboutit à un palindrome en second, qui semble n'autoriser aucune possibilité d'immanence ou de contingence. Mais d'un autre côté, cet emprisonnement formel fait éclore la promesse d'un éternel développement, il semble fixer de façon magique un état de devenir constant. Pip se présente comme une graine pour toujours, et cet état de graine, autrement dit de devenir, devient un état de grâce dans le texte.

C'est d'abord sur le plan ontologique que Pip est infini, c'est-à-dire à la fois transcendant, et inachevé. Transcendant d'abord, parce qu'il fait irruption dans le texte comme une génération spontanée, il échappe à tout système



taxinomique, il crée un hors-tout perpétuel. Le roman s'ouvre dans un cimetière, et l'arbre généalogique typique que l'on trouve au début des romans de Dickens ne contient ici que des branches mortes. Mort le père, morte la mère, morts les cinq frères, "who gave up trying to get a living, exceedingly early in that universal struggle" (9). Dickens se place donc dès le second paragraphe sous l'égide du discours darwinien — *The Origin of Species* a été publié à peine un an auparavant, en 1859 —, mais pour mieux le subvertir. En effet, même si Darwin assène un grand coup au fixisme créationniste, il en reste cependant à l'évolutionnisme fixe, au concept de progression continue de toutes les espèces, et ne parvient pas encore à l'idée de mutation génétique ou de génération spontanée. Pip bouscule ce système fini, et représente une catastrophe ontologique. Il éclot hors de toute généalogie, et se construit un état hybride, à mi-chemin entre l'homme et le végétal, essentiellement immanent et influencé par le milieu beaucoup plus que par l'hérédité. La principale caractéristique ontologique de Pip est en effet qu'il n'a ni début ni fin déterminée, qu'il échappe à la nécessité, et qu'il choisit de pousser par le milieu, de s'installer dans un état de contingence. Autour de ce concept de milieu se télescopent de manière fascinante deux textes pourtant diamétralement opposés, celui de Darwin, très contemporain et très déterministe, et celui de Deleuze, très lointain, et qui cherche précisément à se libérer d'une nécessaire causalité. Darwin, reprenant les théories de Lamarck, accorde au milieu une importance déterminante pour ce qui est de la mutation spontanée des espèces. De même, Deleuze affirme que le milieu, c'est-à-dire à la fois l'environnement et cet espace qui n'est ni le début ni la fin, est l'endroit qui permet aux gens de prendre de la vitesse. Pour Deleuze, "ce qui compte, ce ne sont ni les débuts, ni les fins, mais le milieu. Les gens et les pensées poussent par le milieu et c'est là qu'il faut s'installer."<sup>5</sup> C'est précisément ce que fait Pip : il se promène au hasard des marécages, et s'abandonne à l'environnement, se laisse absolument dévier par le milieu et les rencontres contingentes qu'il peut y faire. Il devient rhizome littéraire, à la manière de toutes les formes proliférantes qui parasitent la nature dans le texte, les orties ("*This bleak place overgrown with nettles was the churchyard*" [9]), les ronces ("*picking his way among the nettles, and among the brambles*" [12]), le chiendent ("*it was overgrown with tangled weeds*" [54]), ou encore le lierre, qui dans l'épilogue, une fois le texte fini, sur les ruines du roman réaliste, vient proposer une autre forme de vie :

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza – Philosophie pratique* (Paris : Éds de Minit, 1981) 219.

"I saw that the old ivy had struck root anew, and was growing green on low quiet mounds of ruin." (357) De la même façon, Pip incarne cette forme végétale hasardeuse, qui ne se fige dans aucune forme finie définie à l'avance, et se caractérise par une activité de parcours infini. En prenant sans cesse les lignes de fuite que lui ouvre le milieu, il affirme la volonté de déborder toute matière vécue, tout chemin déjà parcouru.

Cet état d'infinitude et de transcendance ontologique qui le caractérise induit la création par lui, en contrepoint, d'une autre langue dans la langue. Deleuze écrit : "*Écrire n'est pas raconter ses souvenirs. [...] 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.*"<sup>6</sup> Et effectivement, Pip propose une alternative moderne à la langue dominante, il génère de l'informe, il creuse des espaces de densité là où tout semble transitif. La raison première est très réaliste, Pip est illettré. De ce fait, sa prise de parole ne peut se faire par le biais des canaux pré-construits de la langue maternelle, il est contraint de re-découper au hasard les unités de sens, et parle une langue parfaitement a-syntaxique. L'exemple le plus symbolique est probablement celui de la déconstruction du nom de la mère qui illumine les premières pages. Pip n'a pour tout souvenir de sa mère que cette épitaphe qu'il a entendu prononcer, et qu'il voit écrite sur sa tombe sans pouvoir la lire : "*Also Georgiana Wife of the Above*" (9) Dès lors, le travail de la langue est à l'œuvre, et Pip creuse le sens. Il dit par exemple : "*From the character and turn of the inscription, I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly.*" (9) Ainsi la lettre devient dessin, et le mot idéogramme, sujet à interprétation, espace de densité. Mais surtout, Pip est incapable d'opérer dans cette phrase les découpages syntaxiques adéquats : dans l'adverbe *also*, il croit voir un bout de prénom, et pour lui sa mère s'appelle donc *Also Georgiana*. Pendant quelques pages cette appellation incongrue, impossible, revient dans la bouche de Pip, et bouscule de manière grotesque et poétique les conventions de la langue, déstabilise le discours. Dans cette épitaphe, qui résonne comme une oraison funèbre au langage officiel, le manque total de ponctuation, les majuscules aléatoires qui transforment en concept dense un nom commun apparemment simple, rompent la diachronie et la segmentation des phonèmes, pour transformer le langage en matériau amorphe, en pâte à modeler, et les mots en cubes de jeu de construction, comme Pip le dit lui-même : "My construction even of their simple meaning

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Éds de Minuit, 1993) 11.

was not very correct.” (38) Revenons un instant sur ces lettres majuscules que Pip égrène généreusement sur les noms communs. S’il met autant de majuscules, c’est parce que pour lui, les concepts précisément ne sont pas transitifs, chaque mot appris ou inventé est une mine polysémique magique susceptible de s’échapper dans tous les sens. La majuscule n’a donc pas pour rôle de figer le mot dans une forme transcendante, mais au contraire de lui conférer un caractère sacré, parce qu’incommensurable. Ainsi, Pip invente, en-deçà de la forme établie de la langue, un langage-processus dissident, informe et dense qui devient un instrument de la mutation, ou comme le dit Deleuze, “un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l’emporte, une ligne de sorcière qui s’échappe du système dominant.”<sup>7</sup>

Ces lignes de sorcières constituent peut-être le caractère le plus remarquable de la poétique de Pip. En effet, sa langue ne cesse de délirer, de fuir l’horizontalité réaliste dans laquelle le texte de Philip veut la contraindre. Le mode privilégié de Pip est l’irréel du présent, qui colonise littéralement le texte et corrompt sa nature, en donnant au fictif valeur de réalité. Le texte officiel s’efforce d’endiguer la prise de parole de Pip en la reléguant dans des propositions subordonnées, mais ces pousses en “as if” prolifèrent, et invalident les propositions principales en les stigmatisant comme des formes finies et stériles. 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) On le voit, la principale de Pirrip décrit la réalité de manière continue, et se l’approprie : elle a pour sujet la première personne posée comme garant absolu, elle fait référence à la vue, indubitable, pour valider le discours, elle a recours à toute une série d’articles définis qui réduisent l’écart de sens. En revanche, la subordonnée trouve son dynamisme précisément dans le décrochage hypothétique du *comme si*, dans l’indéterminé (“*some goblin*”), qui est une sorte d’enchère, une invitation pour le lecteur à construire sa propre subordonnée, et dans la dissolution du “je” comme instance focalisante. Elle crée une zone d’indifférenciation, inconcevable dans le mode réaliste. Le conflit entre les deux propositions devient alors une guerre de territoire : l’irréel du présent vient concurrencer la réalité sur son propre terrain, et le fictif acquiert valeur de réalité. En effet, le double aspect du verbe, l’accumulation de détails, et les renvois à la situation finissent par faire tendre l’irréel vers le potentiel, par donner au farfadet

<sup>7</sup> *Ibid.*, 15.

beaucoup plus de présence qu'à la fenêtre. Pour défendre son territoire, Philip ne dispose que de cette tranchée en *as if*, qui circonscrit le camp de chacun, qui endigue la parole de Pip dans l'irréel. Pourtant, de temps à autre dans le texte, Pip ne laisse pas à Philip le temps d'inscrire la démarcation linguistique entre la réalité et la fiction, et fait irruption sans être annoncé. Alors que Philip raconte par exemple le petit déjeuner de Mr Trabb, Pip mélange sans autre forme de procès l'irreprésentable à la réalité, et invente un monde décroisé qui préfigure celui d'Alice : "Mr Trabb had sliced his hot roll into three feather beds, and was slipping butter in between the blankets, and covering it up." (117)

Reste à mentionner la forme la plus radicalement discontinue du langage de Pip. Alors qu'il apprend tout juste à lire, il s'empresse d'écrire une lettre à Joe, une lettre absolument surnuméraire puisque Joe d'une part se trouve en face de lui, et d'autre part ne sait pas lire. Pourtant, Joe reçoit cette lettre comme une offrande sacrée et magique. Il avoue n'y pouvoir identifier que son nom, mais tout autour, dans le mystère du dessin, il loge des abîmes de signification, et la lettre de Pip devient un texte-cosmos à lire et relire à l'infini. Il faut dire que Joe n'a pas tort, et que même pour un lecteur un peu plus lettré que lui, la lettre invente une forme dense qui n'en finit plus de susciter l'interprétation. "MĪ DEĒR JO I OPE U R KRWRITE WELL I OPE I SHAL SON B HABELL 4 2 TEEDGE U JO AN THEN WE SHORL B SO GLODD AN WEN I M PRENGTD 2 U JO WOT LARX AN BLEVE ME INF XN PIP." Puisque j'essaie de montrer que l'interprétation est virtuellement infinie, je ne vais bien entendu pas tenter de l'épuiser ici. Revenons donc seulement sur le déclencheur : le seul mot qui soit écrit en minuscule, est paradoxalement le *I* de la première personne : quand Pip prend la parole, le *je* devient mineur, il ne cherche plus à informer la langue, il crée ce langage dense, indéterminé que Blanchot appelle le neutre : "Quelque chose arrive [aux personnages] qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se dessaisissant du pouvoir de dire je."<sup>8</sup> Dès lors, tout est possible, Joe peut devenir un cerf, et les alouettes des oiseaux portebonheur, *par exemple*.

Il faut dire que Pip et Joe se comprennent à demi-mot, et que Pip n'est pas le seul à créer un tel chaos dans la langue : chacune des prises de parole de Joe crée dans le texte une trouée d'interprétation, un espace infini de densité. Il invente du vocabulaire, ou plutôt il retravaille le vocabulaire afin de

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (Paris : Gallimard, NRF, 1969) 563.

dissoudre sa forme et de débrider le mot. Par exemple, il décrit ainsi l'architecture de Londres : "which I meantersay as it is there drawd too architectooralooral." (171) Outre l'agrammaticalité flagrante de la phrase, outre le collage de vocabulaire qui transforme trois mots en une seule notion dense, c'est ici l'adjectif qui crée l'infini de la langue. Et ce non seulement parce que, comme l'indique Pip, le processus de dilatation du mot peut se prolonger à l'infini : "[Joe] would have prolonged this word into a perfect chorus." (172), mais surtout parce que cette déformation rend le mot compact, et de ce fait incantatoire. Pip note que le mot devient alors onomatopée, puisque les plis du mot miment les circonvolutions du style architectural : "This word [...] was mightily expressive of some architecture that I know." (172) Ainsi Joe ne dit pas la chose, il crée une forme qui ne fige pas la signification, mais qui suggère l'interprétation. De même, quand il raconte que son père est mort d'une crise d'apoplexie, il explique : "I kep him till he went off in a purple leptic fit" (41) : ici encore, au lieu d'expliquer la réalité, et au terme d'un exercice d'étymologie populaire, Joe démultiplie le sens. Un mot médical transitif dans le discours réaliste devient opaque, et permet d'imaginer en creux une kyrielle de symptômes, du teint violacé aux convulsions frénétiques, qui n'épuisent ni la forme, ni le sens du mot. De façon tout à fait remarquable, l'illettrisme n'aboutit pas à un non sens, mais au contraire à un chatoisement infini de la forme, et à un épaississement du sens.

Et lorsque Joe et Pip s'associent, lorsqu'ils parlent ensemble, le langage se dédouble, un sens dissident vient explicitement déconstruire la parole officielle. Très tôt dans le roman, Dickens écrit une scène emblématique, une leçon de vocabulaire surréaliste, dans laquelle Pip, qui ne comprend pas un traître mot au langage qui se parle devant lui, interroge sa sœur et Joe sur le sens des termes. Dès lors, la scène comporte deux versions, deux plans de lecture. Mrs Joe a le contrôle du discours que Mallarmé appelle "brut ou immédiat", et pour elle la forme est transitive, le mot ne fait pas mystère, il se résume à une définition péremptoire, qu'elle assène à Pip. "Convict" signifie "escaped, escaped", où la répétition donne à la définition un caractère fermé de nécessité suffisante, et "Hulks are prison-ships" (18). En revanche, la scène comporte aussi une variante silencieuse, une sub-version qui correspond à la parole essentielle de Mallarmé. Pip, qui ne comprend toujours pas, fait appel à Joe : "I put my mouth into the forms of saying to Joe, 'What's a convict?' Joe put *his* mouth into the form of returning such a highly elaborate answer, that I could make out nothing of it but the single word 'Pip'" (17). En marge du dialogue officiel, Joe s'efforce donc de lui

faire lire sur ses lèvres le sens du mot, au moyen d'un langage souterrain, d'une parole muette, organique, libérée des contraintes de l'articulation et de la prononciation, d'une parole qui fonctionne alors comme un déclencheur de l'échappée du sens. On remarque d'ailleurs que là où Mrs Joe n'avait besoin que d'un seul mot d'explication, Joe a recours à une exégèse particulièrement touffue. Par pur voisinage, par contiguïté, Pip construit un nouveau sens ; à savoir, à la question *What's a convict*, il répond *Pip*, et loin d'être un non-sens, cette réponse illustre parfaitement le sentiment de culpabilité qui hante Pip, et constitue un indice interprétatif. Lors du second mime de Joe, Pip croit deviner *sulks*, alors que Joe a bien sûr tenté de prononcer *hulks*, et encore une fois, la déconstruction fonctionne, elle fait proliférer le sens. Les deux mots mis ensemble donnent en effet *Pip sulks*, ce qui résume parfaitement la scène. Mais surtout cette phrase improbable, dissimulée dans les creux du dialogue officiel, propose au lecteur une parole essentiellement instable, qui dissout le texte définitoire et définitif de Mrs Joe au moyen d'une interprétation subjective, et qui accepte de rester lettre morte, parole virtuelle ou inachevée, si le lecteur ne la débusque pas. Deleuze, qui décrit l'émergence de cette nouvelle parole dans le roman contemporain, écrit : "C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. Beckett parlait de 'forer des trous' dans le langage pour voir ou entendre ce qui est tapi derrière."<sup>9</sup> Et en effet, Pip crée un envers du langage, qui est infini non pas parce qu'il oppose une alternative, mais parce qu'il s'inscrit là où il n'y a pas de place, il s'installe dans un espace non cartographié, et oppose à la parole du narrateur officiel une discontinuité dont elle ne peut rendre compte.

Ainsi, dans *Great Expectations*, Dickens adopte une position de recul et met à l'épreuve le réalisme, en dénonçant comme une imposture littéraire la position transcendante qu'adopte le narrateur omniscient. Avec Pip il travaille à l'irruption d'une forme nouvelle, où la densité l'emporte sur le principe de vérité absolue, et cet emboîtement narratif crée un récit en forme de vortex, où l'infini se déploie à l'intérieur d'une structure circulaire et fermée. Pourtant, à la fin du roman, c'est apparemment Philip qui l'emporte, il assimile la voix de Pip, et la circonscrit dans les limites du roman réaliste, ce qui semble annuler son pouvoir dissident. Mais je voudrais précisément revenir sur cette fin de roman, qui semble très parodique, très distanciée. Tout

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris : Éds de Minuit, 1993) 9.

d'abord, on le sait, il n'y a pas une seule fin au roman, mais deux, la première ayant été jugée beaucoup trop inachevée par Bulwer Lytton, l'éditeur et ami de Dickens, qui l'enjoint donc de produire une forme finie. Dickens accepte avec désinvolture, et réécrit une fin explicitement convenue, une fin "à la manière de", qui marie en deux coups de cuillère à pot les deux héros de manière tellement improbable qu'elle déchaîne les foudres de la critique. On dirait donc que dans ce roman, la fin importe peu à l'auteur, et ce parce qu'elle ne concerne plus le parcours du personnage, mais l'état du narrateur, dont personne ne se préoccupe guère. Le tour de force que constituent d'ordinaire les scènes de clôture des romans de Dickens, où l'auteur, de main de maître, fait tout rentrer dans l'ordre, est ici poussé à la caricature. Ainsi, Dickens dénonce l'imposture, en refusant de s'intéresser artificiellement au sort présent de Philip. C'est Pip qui importe, et par essence, Pip ne peut pas se figer dans un statut, il est obligatoirement à l'étroit dans tout épilogue fini. Le hasard, thème fondamental de l'œuvre, a donc bien fait les choses, puisque ce roman essentiellement hétérogène finit par avoir deux fins, c'est-à-dire aucune, et demeure jusqu'au bout une forme infinie, une œuvre ouverte.

Nathalie JAËCK  
Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3