

La leçon de lecture de Great Expectations

Autor(en): **Hennard, Martine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 3

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870513>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LA LEÇON DE LECTURE DE *GREAT EXPECTATIONS*

Le récit de *Great Expectations* est placé sous le double signe de la quête identitaire et de la lecture, au point de figurer une allégorie du processus même qui nous donne accès à son histoire. Les scènes où Pip décrypte laborieusement des signes énigmatiques et des figures ambiguës sont la clé d'un apprentissage jalonné de désillusions. Si cette specularité ludique révèle une conscience aiguë des difficultés propres à la lecture du mot et du monde, les erreurs d'interprétation deviennent à leur tour condition d'écriture et source de créativité.

Quand nous avons appris à lire, nous ne nous sommes crus assez forts que quand nous avons su distinguer les lettres, qui sont d'ailleurs en petit nombre dans toutes les combinaisons où elles entrent, sans en négliger aucune comme inutile à noter, quel que soit l'espace, grand ou petit, qu'elle occupe, mais en nous appliquant au contraire à les distinguer dans toutes les occurrences, parce que c'était à nos yeux le seul moyen de devenir bons lecteurs...

Derrida, qui cite ce passage de la *République* (402 a) dans «la Pharmacie de Platon¹», montre comment Platon propose un récit anecdotique plutôt qu'un argument de nature spécifiquement philosophique dans sa discussion sur la nature double du signe. Afin d'illustrer sa combinaison d'une unité graphique et d'un *eidos* (ou, pour reprendre la terminologie saussurienne, d'un signifiant et d'un signifié) — ceci pour mieux privilégier par la suite l'aspect conceptuel — Platon a recours à une scène de lecture qui dramatise l'apprentissage de l'alphabet par l'enfant. Sur le ton

1. Jacques DERRIDA, «Le jeu: du pharmakon à la lettre et de l'aveuglement au supplément» in «La Pharmacie de Platon», *La Dissémination*, Paris: Seuil, 1972, p. 184.

paternaliste qui sied au père de la pensée logocentrique, Platon s'amuse des prétentions naïves de l'enfant à maîtriser l'univers des signes à partir des formes plutôt que du sens des mots dont il identifie laborieusement les lettres. Si l'on surprend le discours philosophique à s'appuyer sur l'anecdote, le monde de la fiction révèle à l'inverse des intuitions originales sur la nature du langage. Dans *Great Expectations*, Dickens retourne ainsi (sur) le *topos*² platonicien afin d'y proposer une leçon toute différente, où c'est au tour de l'enfant de suggérer une méthode de lecture alternative qui recèle la clé de la créativité littéraire.

S'il est un lieu commun critique d'observer que, de *David Copperfield* à *Great Expectations*, Dickens met en scène des narrateurs dont le processus d'apprentissage structure un récit sous la forme du *Bildungsroman*, il a moins souvent été remarqué que ces quêtes identitaires ont lieu sous le signe de la lecture³. Loin de se réduire à des instances occasionnelles et périphériques de réflexivité ludique, les nombreux épisodes qui traitent de l'activité de lecture dans le texte dickensien sont emblématiques de

2. Ainsi que Derrida le fait remarquer, l'usage que fait Platon de *topos* (ou *tupos*) au sens de forme-modèle est déjà problématique, puisque «*tupos* [peut] désigner aussi pertinemment le caractère graphique que le modèle eidétique.» *Idem*, p. 183.

3. Juliet McMaster a souligné l'importance et le caractère physique de l'acte de lecture dans *David Copperfield*, alors que Max Byrd, dans un article de référence, a attiré l'attention sur la signification de l'illétrisme et des erreurs de lecture dans la constitution de l'identité des personnages. Melanie Young, quant à elle, s'attache à montrer le rôle du langage dans les espérances sans fondement de Pip. Cependant, alors qu'elle oppose les séductions du langage aux valeurs spirituelles et morales finalement triomphantes et reconnues comme supérieures par Pip, ma lecture suggère que la reconnaissance des problèmes d'interprétation n'implique pas forcément leur résolution. Sur le même sujet, on ne manquera pas de consulter l'article de Murray Baumgarten, «Calligraphy and Code: Writing in *Great Expectations*», qui traite de façon à la fois plaisante et subtile de la complicité du lecteur dans les mises en scène dickensiennes de lecture fantaisiste et d'interprétations erronées. Mon propos est d'associer les lecteurs au narrateur dans la prise de conscience que l'erreur de lecture est génératrice de fictions — parfois sous forme d'articles. JULIET MCMASTER, «Dickens and *David Copperfield* on the Act of Reading», *English Studies in Canada*, 15 (1989), p. 288-304. MAX BYRD, «Reading in *Great Expectations*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 91 (1976), p. 259-65. MELANIE YOUNG, «Distorted Expectations», *Dickens Studies Annual*, 7 (1980), p. 203-20. MURRAY BAUMGARTEN, «Calligraphy and Code: Writing in *Great Expectations*», *Dickens Studies Annual*, 11 (1983), p. 61-72.

l'activité signifiante du narrateur, de la fonction pédagogique de son histoire et des protocoles de sa lecture. L'analogie entre le processus de lecture et la compréhension qu'a le narrateur de lui-même et du monde se développe dans les romans de maturité de Dickens. Je veux montrer comment cette dimension spéculaire — et sa spectaculaire mise en scène dans *Great Expectations* — sous-tend autant l'histoire que le récit de Pip.

Comme l'a montré J. Hillis Miller dans sa remarquable introduction à *Bleak House*, le narrateur dickensien est engagé dans une quête du sens qui retrace en miroir celle de l'écrivain et des lecteurs⁴. Si l'on met l'hypothèse de Miller à l'épreuve de romans autres que *Bleak House*, on remarque que dans *David Copperfield*, par exemple, la trajectoire circulaire de David évolue de la lecture à l'écriture ; le roman initiatique se referme sur lui-même en devenant le récit de l'apprentissage couronné de succès que fait David de la lecture (et par extension de soi, d'autrui, du monde). *Great Expectations* démontre lui aussi une attention privilégiée à cette dimension métatextuelle, tout en se démarquant de *David Copperfield* par une inquiétude sur la possibilité même d'une maîtrise du sens. Cela se traduit par le passage de la circularité et de la clôture romanesque à une fin ouverte, où la signification ambiguë du dernier passage est livrée à l'interprétation du lecteur. David, devenu un écrivain célèbre, termine son récit sur une image de bonheur familial et domestique : Agnès, son bon ange gardien, et lui-même vivent heureux après avoir eu beaucoup d'enfants à la fin d'un récit qui se réapproprie la structure narrative du conte de fées⁵. *Great Expectations* met par contre en jeu la plus intime et la plus durable des espérances de Pip alors que la nuit descend sur les ruines de Satis House : celle-ci porte sur le personnage hautement ambivalent d'Estella, la belle et hautaine femme-enfant élevée par Miss Havisham pour la venger de l'inconstance des hommes. Fasciné par la jeune fille depuis l'enfance, Pip adulte

4. Charles DICKENS, *Bleak House*, éd. N. Page with an introduction by J. H. Miller, Harmondsworth: Penguin, 1982, p. 11. Miller montre avec brio que «*Bleak House* is a document about the interpretation of documents. Like many great works of literature it raises questions about its own status as a text. [...] The situation of characters within the novel corresponds to the situation of its reader or author.»

5. Charles DICKENS, *David Copperfield*, éd. T. Blount, Harmondsworth: Penguin, 1986.

demeure sous l'influence d'Estella en combinant l'aveuglement incurable de la passion amoureuse avec une curieuse atteinte de surdité. Aussi, ses derniers mots, «I saw no shadow of another parting from her» (p. 493)⁶, ignorent ou contredisent la déclaration d'Estella selon laquelle «[they] will continue friends apart» —   moins, bien s ur, que Pip ne soit désormais capable de lire entre les lignes d'un *double entendre* qui joue sur la dissociation possible du sens d'avec l'intention. La remarque d'Estella peut donc être lue comme un commentaire factuel sur leur situation et une anticipation sur la nature de leur relation. Cependant, Pip choisit de l'interpréter conformément à ses espérances et aux fictions qu'elles génèrent — désirs qu'il ne cesse de prendre pour la réalité tout au long du récit.   la lumière de son attente, il lit les paroles d'Estella comme un aveu déguisé de son amour pour lui et de l'impossibilité de sa réalisation au vu des révélations sur l'ascendance criminelle de la jeune femme ; captif des stéréotypes du roman sentimental, Pip y voit l'expression de scrupules que, bon prince, il croit bon d'ignorer. L'aveuglement ou, selon le point de vue, la perspicacité de Pip dans sa lecture des sentiments d'Estella, demeure ouverte à l'interprétation. Toutefois une ombre subsiste au tableau de leur idylle en la présence d'un motif récurrent — la dissipation des brumes — qui clôt également la première étape des grandes espérances du narrateur :

We changed again, and yet again, and it was now too late and too far to go back, and I went on. And the mists had all solemnly risen now, and the world lay spread before me.

p. 186

Ce moment déterminant dans la vie de Pip s'articule également sur des adieux et un départ, cette fois-ci de l'univers familial de l'enfance. Rétrospectivement, la joie de Pip alors qu'il prend la route en direction de Londres, avec toutes les promesses d'une existence nouvelle et plus heureuse dont il investit ce séjour, prend un tour ironique si l'on considère que ses attentes seront d c es et sources d'amères désillusions. L'image des brumes qui se dissipent fait donc mentir un symbolisme facile en se chargeant *a posteriori* de connotations négatives et menaçantes. L'apparition du motif à la fin du chapitre dix-neuf, que Pip interprète littéralement comme un signe de la dissipation de

6. Charles DICKENS, *Great Expectations*,  d. A. Calder, Harmondsworth: Penguin, 1980.

ses doutes, de l'éclaircissement de sa situation et de la proche réalisation de ses ambitions figure une fin provisoire à laquelle fait écho la dernière page du récit :

and, as the morning mists had risen long ago when I first left the forge, so, the evening mists were rising now, and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, I saw no shadow of another parting from her.

p. 493⁷

Induits par l'atmosphère de déréalité qui entoure Satis House et par la présence d'Estella, une constellation de signes ambigus interrompent ainsi la clôture conventionnelle du romanesque victorien. Si l'on considère l'effet de ces signes contradictoires et parasites sur l'activité de lecture, le dernier chapitre du roman peut être lu comme l'annonce d'une nouvelle étape dans les (més)aventures du narrateur, et comme l'invite d'un prolongement du récit faite au lecteur, auquel incombe désormais la tâche d'«écrire» sa propre version de la suite et fin de l'histoire de Pip après sa rencontre avec Estella. Le mouvement de la lecture à l'écriture est dès lors transposé hors du cercle auteur/narrateur pour s'ouvrir au lecteur : un nouveau type de relation s'instaure grâce auquel le lecteur n'est plus réduit au rôle de simple spectateur, mais devient partie prenante du processus signifiant (et donc créatif) jusqu'à suppléer par l'imagination un récit en suspens.

En outre, bien que Miller déclare que, dans *Bleak House* tout au moins, Dickens «does not appear to move on to the stage of disillusion where the incommensurability of name and person or of name and place appears» (p. 23), il me semble que la «leçon de lecture» de *Great Expectations* est plus complexe. Les at-

7. On sait que Dickens abandonna son projet initial — clore le roman par une dernière rencontre dénuée d'implications sentimentales entre Pip et Estella — sous la pression de Bulwer Lytton qui préférait une fin «heureuse». Tout se passe comme si des traces de l'idée originale conçue par Dickens subsistaient malgré tout dans la version définitive. On gardera également en mémoire les curieuses formulations des fins proposées par Dickens dans des versions ultérieures qui, par leurs allusions au possible aveuglement de Pip, renforcent l'ambiguïté dont j'ai parlé. Dans le dernier épisode de la publication en série et dans la première édition reliée, on lit: «... and in all the broad expanse of tranquil light they showed to me, *I saw the shadow of no parting from her.*» Et de façon plus explicite encore: «... at this happy moment, I did not see the shadow of our subsequent parting looming over us.»

tentes du lecteur sont en effet trompées dans les deux romans, à commencer par leur titre. La «Maison Lugubre» qui donne son nom au roman s'avère être le seul lieu protégé de la désolation environnante; son référent se déplace métaphoriquement de la demeure de Jarndyce à l'institution légale et juridique qui broie dans ses rouages bureaucratiques les destins des protagonistes — induisant par là-même chez le lecteur un doute sur les équivalences entre les noms et les lieux, les mots et les choses. De la même manière, les attentes infondées de Pip reproduisent en miroir celles du lecteur; tous deux doivent passer d'une lecture naïve des signes à une conception plus problématique du langage selon laquelle les apparences des êtres comme celles des mots sont mises en doute. Pip réalise progressivement que les signes sont trompeurs et la réalité qu'ils désignent fuyante et insaisissable. A cet égard, la question de l'identification n'est pas seulement centrale à l'intrigue de *Great Expectations*, mais elle sous-tend aussi une stratégie textuelle qui capitalise sur l'impossibilité d'identifier de façon certaine et définitive le signe et le sens. Ce qui distingue le narrateur adulte de l'enfant qu'il a été se situe précisément dans la conscience d'un décalage entre signe et référent qui, une fois reconnue et acceptée à travers le personnage de Magwitch, marque à la fois la fin de l'histoire et le commencement de sa narration. Qui plus est, la structure narrative elle-même suggère l'analogie avec le processus de lecture dans son jeu d'attentes prospectives et de remémorations. En bref, la nature problématique du langage, et par conséquent les difficultés d'interprétations inhérentes à l'acte de lecture, se retrouvent à plusieurs niveaux du récit de *Great Expectations*, dont elles satureront l'univers discursif, structurel, thématique et métatextuel.

Le début du roman illustre déjà la première étape de cette prise de conscience chez le narrateur. Les scènes de venues au monde qui inaugurent les récits autobiographiques d'*Oliver Twist* et de *David Copperfield* sont ici réécrites figurativement et transposées sur la scène de l'écriture — plus précisément dans le «semetière» du langage, où les protocoles de lecture sont établis comme le suspens entre un sens littéral et un sens figuré. Pip accouche de lui-même dans le monde en se nommant: il s'approprie, tout en le transformant par le biais du raccourci, un nom déjà palindromique, Philip Pirrip: «So, I called myself Pip, and came to be called Pip» (p. 35). Son nom, comme son surnom, peuvent être lus indifféremment dans les deux sens, ce qui résume un aspect de mon propos: la narration, elle-même rétros-

pective, invite le lecteur à relire le texte et à faire l'expérience de la pluralité de ses significations. Ces lectures à rebours permettent ainsi la découverte des contre-sens de Pip tout en incitant le lecteur à proposer à son tour des cheminements hors des sentiers battus et débattus dans son interprétation du roman.

A la suite de ce bref passage introductif où le narrateur se définit exclusivement en fonction de son nom, ou plus exactement de sa déformation, Pip relate une première expérience de lecture qui s'avère être une interprétation fantaisiste des signes inscrits sur la tombe de ses parents dans le cimetière de son village natal :

As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photographs), my first fancies regarding what they were like were unreasonably derived from their tombstones.

p. 35

Aussi, le récit de Pip débute moins *in medias res* que *in media nomina*, par un épisode riche de significations symbolique et métatextuelle. Pip n'a d'accès à son origine et à son passé qu'à travers les inscriptions gravées sur les tombes, à la faveur d'un jeu lettré sur le terme grec *sema*, qui signifie à la fois le signe et, par analogie, la pierre tombale. Le jeu sur les étymologies révèle un aspect méconnu de la stratégie rhétorique chez Dickens, pour lequel l'exploration et l'exploitation de la dissémination du sens constitue une ressource créative majeure : les richesses lexicales et la densité sémantique des mots deviennent ainsi les principes générateurs de passages-clé dans un texte qui exploite le potentiel créatif de la polysémie en une version linguistique de la prolifération des personnages dans l'histoire.

Lors de cette première rencontre avec le monde des signes, Pip révèle que la lecture implique l'interprétation ou, pour être exact, l'interprétation erronée. Pip enfant croit en l'adéquation de la forme et du contenu ; la calligraphie des lettres gravées sur la tombe parentale l'induit à visualiser son père et sa mère comme étant respectivement «a square, stout, dark man with curly black hair. From the character and turn of the inscription, "Also Georgiana Wife of the Above", I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly» (p. 35).

Pour reprendre la terminologie platonicienne, en l'absence d'*eidos* Pip base son interprétation sur les seules unités graphiques. Il ne dispose que du seul *graphe* de l'écriture qui, à une

époque où n'existait pas encore la photographie — comme ne manque pas de le souligner le narrateur —, autorise toutes les spéculations. Les circonstances, comme la nature de cette rêverie sur les lettres, évoquent en outre la figure du «mauvais père» de David Copperfield: Mr. Murdstone (murd/stone). Pip établit ainsi sans le savoir un lien généalogique (et intertextuel) entre un personnage issu d'un précédent monde fictionnel, le beau-père tyrannique de David qui hâtera par sa dureté et sa froideur la mort de ses épouses successives; celui-ci est en effet décrit dans *David Copperfield* comme un imposant «gentleman with beautiful black hair and whiskers» (p. 67). Par l'entremise de la lettre, l'imagination de Pip joue ainsi sur un déplacement de la notion de «caractère» comme signe typographique et symbole linguistique à «caractère» comme personnage de fiction. L'interprétation que Pip propose des signes sur la pierre tombale s'avère faire référence à d'autres signes, et implicitement à un autre univers romanesque. En d'autres termes, la quête nostalgique d'une origine révèle ici son statut illusoire: sitôt qu'elle entre dans le langage, l'entreprise signifiante devient errance imaginaire placée sous le signe de la dissémination.

Le même passage marque également la distance qu'établit Pip-narrateur avec Pip-enfant et principal protagoniste de l'histoire. La confiance aveugle dont fait preuve le jeune Pip dans son rapport au langage reproduit ironiquement celle du lecteur qui, bien que complice du narrateur dont il partage le regard amusé sur la lecture naïve que l'enfant fait des signes, se laisse cependant prendre au jeu de l'illusion référentielle et, comme lui, supplée par l'imagination aux mots sur la page. En attirant l'attention sur l'impact de la matérialité du signe sur l'imagination de Pip (l'emploi d'italiques renforçant cette identification chez le lecteur), Dickens met en relief le rôle du signifiant dans l'acte de compréhension; par là-même, il problématise la distinction entre le sensible et l'intelligible — ou si l'on peut dire «l'intel-lisible» — une question cruciale dans la quête du sens chez Pip comme chez son lecteur.

Le passage qui suit l'interprétation fantaisiste de l'inscription funéraire développe l'argument sur les erreurs de lecture dans le sens de l'humour et de l'hyperbole chères à Dickens, tout en réaffirmant le décalage entre la naïveté passée et le savoir présent, qui forme la matrice de cette narration à deux voix :

To the five little stone lozenges, each about a foot and a half long, which were arranged in a neat row beside their grave, and were sacred to the memory of five little brothers of mine — who gave up trying to get a living, exceedingly early in that universal struggle — I am indebted for a belief I religiously entertained that they had all been born on their backs with their hands in their trousers-pockets, and had never taken them out in this state of existence.

p. 35

De la même manière que Pip recrée une image mentale de ses parents à partir des signes graphiques sur la pierre tombale, il laisse les «cinq petits losanges de pierre» guider son imagination sur l'apparence présumée de ses frères : les pierres se défont de leur valeur purement symbolique dans le processus imaginaire de personnification. A travers l'identification erronée de l'objet avec ce qu'il représente, les lettres mortes et les symboles lapidaires reprennent vie dans l'esprit de l'enfant. Ici gît, j'imagine, une des leçons majeures de *Great Expectations*: quand bien même les erreurs d'interprétation seront à la source des mésaventures et des déceptions de Pip, elles sont paradoxalement nécessaires pour faire face à l'absence et à la perte, pour accepter l'idée de la mort et les épreuves de la vie. La lecture fautive de Pip revêt donc ici une fonction existentielle qui marque une première étape dans la revalorisation de l'erreur d'interprétation.

«Lire» les noms de ses proches sur la tombe familiale non seulement éveille l'imagination de Pip, mais développe aussi chez lui la faculté d'interprétation qui se manifeste, au-delà de l'inscription gravée, dans son rapport au monde : reliant étroitement le langage et l'expérience, le narrateur situe «[his] first most vivid and broad impression of the identity of things» (p. 35) dans le cimetière. La formule elle-même est ambiguë, dans la mesure où «identité des choses» peut avoir deux significations incompatibles, à la fois nature semblable ou, inversement, caractère spécifique des choses. A y regarder de plus près cependant, ou lors d'une seconde lecture, le lecteur tend à restreindre le sens d'«identité» à l'essentielle singularité des choses et des mots, dans la mesure où Pip poursuit sa narration en identifiant et en nommant les traits du paysage environnant, dressant l'inventaire du cadre familial où se déroula son enfance. Toutefois, le sens sous-jacent d'«essence commune» demeure (ou, si l'on veut, reste inscrit entre les lignes) puisque les éléments du décor balayé par le regard de Pip sont circonscrits par un monde limité au village et ses proches environs, eux-mêmes inscrits dans l'uni-

vers clos du langage. En d'autres termes, l'«identité» des choses implique à la fois une différenciation de surface et une équivalence profonde qui se joue au niveau verbal du texte. Ainsi, dès la première page de *Great Expectations*, nous sommes confrontés à une allégorie de la lecture qui nous fait découvrir ses dimensions existentielle, épistémologique et métalinguistique.

Le processus de lecture plurielle dont le narrateur comme le lecteur font l'expérience au fil du récit se retrouve non seulement au niveau narratif (à travers la perspective dédoublée de Pip enfant vu par Pip adulte) mais aussi sur le plan structurel avec un récit qui se répète, retravaillant des épisodes, revisitant certains thèmes et redéfinissant sans cesse ses personnages principaux. La scène inaugurale, par exemple, est réécrite au commencement du chapitre sept, qui débute ainsi :

At the time when I stood in the churchyard, reading the family tombstones, I had just enough learning to be able to spell them out. My construction even of their simple meaning was not very correct, for I read «wife of the Above» as a complimentary reference to my father's exaltation to a better world.

p. 73

Dans sa relecture de l'inscription funéraire à un stade ultérieur de son apprentissage, Pip n'identifie plus la forme avec le contenu, mais confond le sens littéral et le sens figuré. Ce passage est exemplaire d'un autre type de lecture fautive à nouveau induite par la matérialité du signe, en l'occurrence la majuscule de «Above». Si la répétition de l'erreur induit un doute quant à la capacité de Pip à maîtriser les signes et devenir «bon lecteur», le mouvement du paragraphe reproduit en outre celui du début du récit en exploitant dans un second temps le potentiel comique de la méprise dont l'enfant est victime. Ainsi, l'injonction morale de l'école du dimanche qui encourage ses jeunes ouailles à marcher dans le droit chemin est consciencieusement mise en pratique par Pip, qui se fait un devoir de cheminer «through the village from our house in one particular direction, and never to vary it by turning down by the wheelwright's or up by the mill» (p. 73). Cette mise en scène humoristique de la métaphore dans le parcours routinier de Pip souligne en outre l'aspect itératif de son discours, et thématise en particulier la récurrence de l'épisode dans lequel il est inscrit. Toujours sur le plan thématique, l'allusion faite à la religion dans le passage initial («sacred», «religiously») est développée ici jusqu'à devenir un aspect des

démarches herméneutiques du narrateur. La lecture littérale du lieu commun subvertit le sens figuré qu'il est censé communiquer de sorte que Pip, dans sa naïveté d'enfant, nous fait découvrir qu'il y a effectivement deux manières d'aboutir à la signification — en suivant la voie du sens consensuel ou par les détours du chemin des écoliers —, des cheminements distincts et dissociés dans l'imagination enfantine qu'explore tour à tour le narrateur.

Il est significatif que le chapitre sept, inauguré par une réflexion sur les erreurs de lecture à l'occasion d'une seconde visite au cimetière (lieu privilégié qui ne manque pas d'éveiller des réflexions d'ordre sémantique), traite en premier lieu de l'apprentissage que fait Pip de la lecture et de l'écriture. Avec l'aide de Bidy, orpheline comme lui,

[he] *struggled through the alphabet* as if it had been a bramble-bush; getting considerably *worried* and scratched by every letter. After that, I fell amongst those *thieves*, the nine *figures*, who seemed every evening to do something new to baffle recognition. But, at last I began, in a *purblind* groping way, to read, write, and *cipher*, on the very smallest scale.

p. 75⁸

Retraçant chaque soir son itinéraire à travers la forêt baudelairienne des signes, Pip tombe aux mains des voleurs masqués du calcul arithmétique jusqu'à ce qu'il parvienne à déjouer leurs ruses et à se frayer un chemin parmi ces symboles. Cette merveilleuse transcription des difficultés que rencontre Pip dans la maîtrise progressive des systèmes linguistique et numéral met en scène et en abyme le passage de la lettre au récit, où le signe se métamorphose littéralement en histoire par le détour de la figure rhétorique. Dans ce sens, l'errance et les erreurs de Pip deviennent non seulement la justification, mais surtout la condition nécessaire au déploiement de son récit. La dramatisation de la rencontre de Pip avec l'alphabet permet une réflexion de type métatextuel sur le processus de création : en reproduisant la démarche par laquelle les signes s'organisent et génèrent une histoire, le texte présente une allégorie de l'écriture comme de la lecture. Cette riche allégorie du potentiel créateur de l'écriture et de la lecture, que je vais à mon tour tenter de décoder, est suivie

8. Je souligne.

de sa spectaculaire mise en scène : il s'agit bien sûr de la lettre à Joe, le père de substitution illettré de Pip⁹, où le lecteur est invité à relever le défi que représente le décryptage d'un texte typographiquement instable, phonétique, «dénaturalisé» — à la limite de l'illisibilité :

MI DEER JO i OPE U R KRWITE 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

p. 75

Le récit que fait Pip de son apprentissage de l'alphabet et du code numérique (mêlés par ailleurs dans la lettre) gravite autour d'une constellation de mots qui favorisent le passage du sens littéral au métaphorique, et inversement. Le lieu commun «struggling through the alphabet» est revisité et renouvelé dans une métaphore filée qui en exploite le sens littéral, mettant en place un processus de jeu verbal qui déstabilise systématiquement les sens convenus et déjoue les attentes du lecteur : ainsi, «worry» — c'est-à-dire physiquement et mentalement tourmenté — est employé simultanément aux niveaux figuré et littéral. Pip est désemparé par les difficultés épineuses inhérentes à l'apprentissage de l'alphabet, qu'il traduit par les égratignures provoquées par les formes des lettres, toutes en jambages et arabesques. De la même manière, le terme «figures» est d'une importance capitale dans cette allégorie de la figuration. Cette métaphore du processus métaphorique qui régit le passage en question peut être lue au sens littéral, figuré et métafiguré : le contexte permet à «figures» de combiner les significations de symbole mathématique, personnage de fiction, et figure de style. En surface, Pip se remémore son apprentissage des chiffres, qu'il personnifie aussi-

9. On notera que c'est à l'occasion de cette lettre que Pip découvre l'illétrisme de Joe. L'épisode marque une première prise de distance de l'enfant par rapport à un adulte qu'il va progressivement renier pour son inculture. Par la suite, lors de son apprentissage pour devenir un «vrai gentleman», Pip va se familiariser avec le monde de la culture et des lettres jusqu'à réaliser, outre le pouvoir ambigu que confère la maîtrise du langage, sa littérale transformation en homme de lettres — c'est-à-dire en personnage littéraire — à travers son récit. Sur les nombreuses allusions à des œuvres littéraires dans l'expérience que fait Pip du monde, on consultera avec profit Robert TRACY, «Reading Dickens Writing», *Dickens Studies Annual*, 11 (1983), p. 37-59.

tôt dans son imaginaire en les transformant en personnages romanesques, plus précisément en voleurs dissimulant leurs visages afin de déjouer l'identification. Simultanément, «figures» — au sens de figure de rhétorique — suggère une réflexion de type métatextuel sur le traitement narratif allégorique qui traduit l'expérience d'apprentissage des symboles.

La fantaisie enfantine qui fait des «figures» des «voleurs» déjouant l'identification lie en outre des motifs rhétoriques et thématiques. La capacité qu'ont les «voleurs» de se métamorphoser évoque de façon détournée la rencontre traumatisante avec Magwitch qui marque le début des aventures de Pip. En ce sens, Magwitch devient la figure archétypale du voleur, lui qui «first became aware of [him]self, down in Essex, a thieving turnips for [his] living» (p. 360) et qui s'associera par la suite au redoutable escroc et faussaire Compeyson. Il n'est pas surprenant que Magwitch, dont la présence indirecte va hanter le reste du récit, apparaisse «from among the graves» (p. 35), comme conjuré par le pouvoir des signes sur les tombes. La figure énigmatique du forçat peut être envisagée comme paradigmatique de la nature de la signification : en fuite, c'est-à-dire en perpétuel déplacement, Magwitch n'est présent que par procuration à travers l'argent qu'il envoie anonymement à Pip par l'intermédiaire de Jaggers. En outre, il acquiert plus tard une identité floue sous les pseudonymes de Provis et de Mr Campbell. Se déplaçant désespérément de cache en cache, de nom en nom, de signifiant en signifiant, Magwitch tente d'échapper à une sentence de mort qui coïncide avec son identification. Inscrit jusqu'alors entre les lignes du récit, Magwitch est trahi par son désir de se faire connaître à son protégé, une démarche qui signifie son arrêt de mort. La notion d'une identité déterminée par le nom du personnage — un artifice caractéristique des premiers romans de Dickens — est ici remise fondamentalement en question. Mag/witch, qui combine les rôles de parrain généreux et de figure paternelle menaçante, s'avère être un personnage extrêmement complexe qui défie la logique simpliste du conte de fées. L'affection que Pip finira par témoigner à Magwitch, que renforce encore l'amour que le narrateur porte à sa fille, Estella (elle-même issue d'une stèle — *ex-stela* — et donc créature de signes ambigus), fera mentir les connotations négative liées à son nom, tout comme les préjugés moraux et sociaux attachés à la personne du forçat. La figure de Magwitch est dès lors la clé de l'initiation de Pip à l'ambivalence du bien et du mal et, au-delà, à la duplicité du signe. Dans

ce sens, le bien/malfaiteur masqué devient, pour reprendre une expression de Paul de Man, «the figure of the unreadability of figures¹⁰».

Pour terminer ma lecture du passage, le mot «cipher» n'est pas moins ambivalent que celui de «figures», puisqu'il signifie à la fois un nombre et un système de signes par lequel certaines lettres ou symboles sont substitués à d'autres afin de crypter un message illisible aux non-initiés. Le narrateur l'utilise non seulement comme synonyme de «figure» au sens de nombre et de code secret (qui, comme l'allégorie, fonctionne en jouant sur le décalage entre le signe et sa signification), mais aussi pour annoncer la lettre à Joe que le lecteur devra précisément décoder ; par là-même, ce dernier prendra conscience de la complexité et de la difficulté du processus de lecture dans un récit piégé comme celui de *Great Expectations*. A cet égard, il est significatif que Pip ajoute «cipher» à la liste des domaines qu'il acquiert progressivement. Tout se passe en effet comme si, au-delà de la maîtrise des nombres, Pip faisait là allusion aux sens cachés de son récit et à la leçon de lecture impertinente qu'il propose à son lecteur. En décrivant l'expérience de lecture comme une aventure où l'on encourt le risque de se tromper et de tomber aux mains de voleurs qui, tel Magwitch, ne veulent peut-être que notre bien, Pip célèbre les défis et les plaisirs de cette activité tout en soulignant le potentiel créateur de la matérialité du signe, d'où son autonomie relative et sa résistance à la maîtrise du lecteur comme au contrôle de l'auteur.

Si les nombreux passages réflexifs sont exemplaires d'un traitement élaboré de la nature énigmatique du langage, le texte tout entier de *Great Expectations* révèle la fascination de Dickens pour le processus de lecture dans sa dimension physique et matérielle. La matérialité du signe, irréductible à la maîtrise de l'auteur, est mise en scène par son personnage sur un mode ludique propre à en exorciser les effets pervers sur l'activité de lecture. Plus encore, à travers la répétition de scènes où l'incapacité de Pip à lire correctement est à la fois réévaluée et revalorisée, Dickens attire l'attention sur le rôle du signifiant dans le processus interprétatif et sur son potentiel créateur : il montre qu'en l'absence d'un référent fiable et stable, le système linguistique

10. Paul DE MAN, *Allegories of Reading*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, p. 61.

est bien davantage qu'un véhicule de signification, mais un ensemble de signes opaques qui ouvrent au lecteur un espace de liberté. Et c'est à travers celui-ci que, comme Pip, nous nous frayons «a purblind, groping way» — à mi-chemin entre l'aveuglement et l'intuition.

Lors de sa dernière visite à Miss Havisham, les paroles de pardon qu'adresse Pip à l'une des instigatrices de ses espoirs déçus peuvent être lues par nous, hypocrites lecteurs, comme un commentaire du personnage sur les interprétations fantaisistes qu'a suscitées son récit :

There have been sore mistakes; and my life has been a blind and thankless one; and I want forgiveness and direction far too much, to be bitter with you.

p. 410

Martine HENNARD

