



'JERRY!' ESSAI SUR LA TEXTUALITÉ DE LA LECTURE

JEAN-PIERRE NAUGRETTE

Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

Les concepts critiques que j'ai pu élaborer jusqu'à présent ont tous à voir avec l'acte de lecture et ce qu'on appelle généralement le *reader-response criticism*. Avec celui de « lectures aventureuses¹ », j'ai tenté de montrer dans les années 90 que lire était une opération périlleuse, dans laquelle le lecteur s'embarquait avec ses bagages, ses affects culturels, sa bibliothèque de bord, et que le sérieux de l'étude en cabine n'excluait pas l'aventure, la tempête ou la houle critiques — images maritimes empruntées au début de *Robinson Crusoe*, de *Gordon Pym*, ou à certaines grandes nouvelles de Conrad. Plus récemment, avec « le paradoxe de Renoir² », j'ai avancé l'idée à propos du *Draughtsman's Contract* de Peter Greenaway qu'une œuvre d'art ou de littérature, revue ou relue vingt ans après, présentait des couches de sens, des strates ou des couleurs qu'on n'avait pas vues au premier abord : ainsi Renoir, à propos du *Moulin de la Galette* (1876), aurait-il déclaré avoir peint un tableau rose, et en avoir retrouvé, une vingtaine d'années plus tard, un bleu. La position cognitive du lecteur ou du spectateur, éclairée qu'elle est par d'autres filtres, lui permet de voir autre chose dans le texte ou le tableau que la première fois. J'ai également forgé le concept d'« intertextualité de la réception » à propos de *Mulholland Drive*, à la fois tableau de David Hockney et film de David Lynch : il s'agit par là de dépasser la traditionnelle conception de l'intertextualité comme traque des influences explicites d'un texte A sur un texte B, en introduisant la dimension de S, c'est-à-dire celle du sujet ou du spectateur recevant les deux, effectuant un éventuel rapprochement qui ne serait pas nécessairement confirmé ou accepté par B, parfois même nié ou dénié par lui. Position périlleuse et avantageuse à la fois :

L'avantage de sa position vient du fait que, revendiquant le rapport de

¹ *Lectures aventureuses*. La Garenne-Colombes : Éditions de l'Espace Européen, 1990.

² « Peter Greenaway ou le paradoxe de Renoir ». *Critique* 768 (mai 2011).

coprésence comme émanant de lui, S se donne le droit d'effectuer le rapprochement lorsque B semble ignorer A, comme tout créateur refusant d'admettre l'anxiété de l'influence. [NAUGRETTE : 224]

Aujourd'hui, je voudrais saisir l'occasion de cette publication pour fonder un quatrième concept critique, lié aux précédents, que je baptiserai la « textualité de la lecture ». J'entends par là que la lecture d'un texte littéraire est dépendante non seulement de ce qu'Eco, dans *Lector in fabula*, appelle la « Bibliothèque » commune à l'auteur et au lecteur, mais du moment cognitif où il le lit. Par « moment », on peut entendre d'une part le moment de sa vie personnelle, son expérience du texte. Il va de soi que lire *A Tale of Two Cities* lorsqu'on a quinze ans ne revient pas au même que lorsqu'on en a cinquante ou plus, qu'on est une fille ou un garçon, qu'on le lit pour la première ou la deuxième fois. Quand on est une fille de quinze ans et qu'on le lit pour la première fois, on n'a pas la même perception que lorsqu'on a un cours d'agrégation à préparer et que l'on connaît la fin du roman : face au sacrifice final de Sydney Carton, on verse moins de larmes. Par « moment », on peut entendre aussi le moment dans l'histoire collective de la lecture du texte. Les tout premiers lecteurs de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) ont eu sans doute une supériorité écrasante par rapport aux suivants, celle de ne pas savoir que Dr Jekyll et Mr Hyde ne faisaient qu'un : après, ce n'était plus possible. Lorsque dans un entretien Borges prétend que le roman peut être lu comme un roman policier, Daniel Balderston fait remarquer « Je me demande s'il demeure, dans le monde occidental, quelqu'un d'assez ingénu pour ignorer la chute... » [BALDERSTON : 235] et il a bien sûr raison³. C'est évidemment le cas pour le roman policier et le *whodunnit* en général, qui posent la question angoissante de la première lecture, et de la relecture lorsqu'on connaît le nom du coupable — par bonheur, on peut l'avoir oublié. Je vais tenter aujourd'hui une expérience de lecture qui mettrait entre parenthèses ces histoires de lecture personnelle ou collective, pour revenir à l'origine d'une première lecture qui pourrait être largement fictive, car même si on n'a pas lu un roman, on en a entendu parler (Pierre Bayard va même jusqu'à suggérer qu'on peut en parler). La textualité de la lecture a donc partie liée avec une forme de phénoménologie.

Ce qui frappe à lire *A Tale of Two Cities*, c'est que Dickens prévoit à tout moment la position cognitive de son lecteur : soit qu'il le surinforme par des prolepses lui annonçant le cours de l'H/histoire, soit au contraire qu'il introduise des énonciations que le lecteur, dans sa première lecture, ne

³ Voir aussi J.-P. Naugrette, « *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* est-il un roman policier? ». *Confluences XX* (2002) : 85-111.

saurait comprendre — ou alors, après coup, plusieurs pages ou chapitres plus loin. Par rapport à la prolepse classique qui dévoile et informe par effet d'anticipation, ces capsules de sens n'exploseront que plus tard, par effet de déflagration sémantique retardée : dans son livre sur Dickens, Nathalie Jaëck parle à propos de *David Copperfield* d'« excroissances » ou de « bulles fictives qui paraissent relever d'une esthétique du superflu » [JAËCK : 58]. Une fois explosées, elles inciteront le lecteur à revenir en arrière, c'est-à-dire à adopter une démarche plus classiquement analeptique, dont le programme est affiché dans l'économie même de certains romans de Dickens, comme *David Copperfield*, avec ses chapitres de « Rétrospection » (XVIII, XLIII, XLIV, LIII, LXIV). On pourrait ainsi distinguer entre l'affichage immédiat, qui démène l'H/histoire en l'anticipant, et la bombe à retardement textuel, qui la mine, et donc le souffle rétrospectif⁴ se fait sentir sur une éventuelle relecture analeptique du texte. Après tout, la Révolution française est prévisible, mais le roman dickensien ne l'est pas. Il ne s'agit pas ici de désinformer le lecteur, mais de l'informer de manière masquée, en l'invitant à attendre de comprendre complètement. Non plus d'afficher, mais d'incruster. Ce qui fait le génie de Dickens, c'est justement cette écriture de l'incrustation, au sein d'une trame générale après tout prévisible. C'est le cas à la fin du deuxième chapitre du roman, 'The Mail', où, comme son nom l'indique, la communication, la poste et les messages liés à la diligence⁵ sur la grand-route de Douvres sont en jeu : et pourtant, à la fin du chapitre, lors de la première lecture, on n'y comprend rien⁶.

Le message et sa réception masquée

Ce n'est sans doute pas un hasard si le roman commence dans une atmosphère de brouillard épais, c'est-à-dire de brouillage des codes et des messages. Dickens ravive ici une scène-type, celle des bandits de grand chemin qu'on trouvait encore chez Fielding et *Tom Jones*, d'où la méfiance instinctive du cocher et du garde de la diligence : 'In those days, travellers were very shy of being confidential on a short notice, for anybody on the

⁴ Selon Jaëck, « le texte dickensien se caractérise comme un rétrécissement progressif des possibles, par une assimilation de la dissipation » [JAËCK : 63] : ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas seulement l'éclatement de la bulle narrative, mais surtout son effet de déflagration, l'effet produit sur la textualité de la lecture.

⁵ Moyen de locomotion déjà largement emprunté par *David Copperfield*, y compris sur la même route de Douvres. Dickens reprend le motif de la diligence anglaise à De Quincey, dont l'essai « The English Mail-Coach » date de 1849, dix ans avant *A Tale of Two Cities*.

⁶ Sur cette impression de n'y rien comprendre à première lecture, voir aussi J.-P. Naugrette, « Arrière-pays de Kipling ». *Europe* (mai 1997) : 30-40.

road might be a robber or in league with robbers' [*A Tale of Two Cities* : 11]. D'ailleurs, on est en l'an 1775, c'est-à-dire au XVIII^e siècle, par une nuit de novembre propice à de telles aventures, et de fait, le narrateur nous dit que tout le monde à bord de la diligence suspecte tout le monde. Que l'on se trouve dans un univers potentiellement intertextuel est confirmé par l'expression 'The passenger booked by this history' [12], qui par une belle métalepse, fait déjà de Mr Lorry un personnage de roman, du roman en train de s'écrire : plus loin, il sera décrit comme 'Our booked passenger' [13], à la fois celui qui a réservé sa place dans la diligence tels les deux personnages principaux dans l'ouverture de *The Antiquary* (1816) de Scott, et celui dont la place a été réservée dans cette 'histoire' par l'auteur, 'this history' qui s'affiche dès le début du chapitre [13]. Aux XVIII-XIX^{es} siècles anglais, la diligence est métaphore du roman. À la fin du chapitre V de *Waverley* (1814), Scott comparait la progression d'un roman aux diverses étapes d'une diligence : 'Mine is a humble post-chaise, drawn upon four wheels, and keeping his majesty's highway' [SCOTT : 24]. On en trouve un écho ici dans l'expression 'along the roads that lay before them', aux accents miltoniens, à la fin du premier chapitre [*A Tale of Two Cities* : 9].

L'ombre portée sur le roman dickensien par le XVIII^e anglais, avec ses *highwaymen*, est telle ici que lorsque le garde et le cocher entendent le bruit d'un cheval au galop gravissant la colline, c'est tout naturellement qu'ils se méfient, comme le montre l'échange entre eux et Jerry, puis Mr Lorry d'autre part [12-13] : même lorsque le cavalier sortant du brouillard est identifié comme étant 'Jerry', une parenthèse reprend le prénom pour mieux brouiller l'identité : '(“I don't like Jerry's voice, if it is Jerry,” growled the guard to himself. “He's hoarser than suits me, is Jerry”)' . Ainsi, au milieu de l'échange communicationnel permettant en principe d'établir le contact et l'établissement des identités, la parenthèse introduit un espace de suspension, une *epoche* narrative, un système d'échange non communicationnel : le garde se parle à lui-même, *in petto*, et du même coup le 'if it is Jerry' mine d'entrée, dans cette forme de parallélisme, le 'is Jerry' identificatoire et idiomatique de la fin de phrase⁷. Le système d'échos qui

⁷ Les grammairiens appelleraient la construction « “He's hoarser than suits me, is Jerry” » une forme de dislocation à droite, ou d'identification retardée : la phrase commence par un « He » qui n'est pas suffisant pour identifier celui dont on parle (je remercie mon collègue Ivan Birks pour ces précisions). Ici, le parallélisme des deux constructions revient justement à remettre en cause l'identification, au moment même où elle apparaît à retardement, autre « capsule de sens » qui mine le message en explosant. Le parallélisme recouvre les problématiques de dédoublement potentiellement fantastique dont il sera question plus bas.

s'ensuit est également inquiétant, puisque le "Hallo you !" du garde est repris par Jerry ("And hallo you !") d'une voix encore plus rauque, ce qui redouble l'inquiétude de celui chargé de 'garder' la diligence contre toute déviation du trajet. On sait à quel point l'écho verbal relève souvent chez Dickens d'une rhétorique du fantastique : ainsi 'The Signalman' commence par un "Halloa ! Below there !" lancé par le narrateur au signaleur en contrebas dans la tranchée, ce que ce dernier interprète comme un redoublement inquiétant de l'apostrophe lancée par le fantôme qu'il a vu dans le tunnel. Ainsi l'échange verbal entre les locuteurs, qui vise à la manœuvre d'approche identificatoire, la remet ici en question.

Ce brouillage est confirmé par l'échange des messages entre Jerry et Mr Lorry, qui possède plusieurs traits singuliers. Non seulement le message transmis par Jerry dans 'a small folded paper' [13] est-il cryptique et potentiellement grotesque ('Wait at Dover for Mam'selle'), mais la réponse et la manière dont elle est formulée le sont aussi.

a) "Jerry, say that my answer was..." Pourquoi 'was', alors qu'on attend 'is' en anglais ? Mr Lorry semble nier le temps présent : soit il se projette dans le futur, et lorsque sa réponse sera donnée, sa réponse présente appartiendra effectivement au passé ; soit il fait coïncider son présent actuel avec un passé qui le précède, comme si sa réponse précédait le message qu'on vient de lui transmettre. Mais dans ce cas, pourquoi lui avoir transmis le message en question ? Cette dernière hypothèse est la plus séduisante, car elle confirme l'identité, le statut ontologique de Mr Lorry comme 'booked passenger', c'est-à-dire comme personnage réservé, écrit à l'avance, *fully booked*. Il ne répond pas au message qu'on vient de lui transmettre, il a déjà répondu avant le message, autre signe d'inversion.

b) un autre symptôme de communication brouillée apparaît dans la recommandation qu'il adresse à Jerry : "Take that message back, and they will know that I received this, as well as if I wrote..." [14]. Outre le "they", qui n'identifie pas clairement le destinataire, et renvoie grammaticalement à un "on" français, Mr Lorry semble substituer au message écrit une réponse orale qui en tient lieu : sur la grand-route de Douvres, une déviation se produit donc. La scène des *highwaymen* n'est pas celle qu'on attend : il ne s'agit plus de piller une diligence, mais de détourner les moyens habituels de la communication. Une réponse qui attend sa question, une parole qui vaut pour de l'écrit, etc. Le moins qu'on puisse dire ici, c'est que le pacte pragmatique de la communication est singulièrement mis à mal, houspillé, débarqué de la diligence.

c) la preuve en est que le récepteur de la réponse RECALLED TO LIFE, celui

là même qui est censé la porter au destinataire, loin de s'exécuter sans broncher, la commente en ces termes : "'That's a Blazing strange answer, too'" [14], d'une voix de plus en plus rauque, symptôme d'une impossibilité croissante à communiquer. Le caractère étrange de la réponse donnée par le passager est confirmé, amplifié par le garde et le cocher, dans un dialogue en écho, de type chorique : ils ont tous deux bien entendu le message, mais ils n'y entendent goutte. Le chapitre se termine par l'image de Jerry, qui lui aussi, tel le garde, se parle à lui-même, et de lui-même à la troisième personne, déviation de l'échange vers la communication narcissique, le personnage resté seul sur la grand-route, dans le brouillard et l'obscurité, s'apostrophant lui-même :

'Recalled to life.' That's a Blazing strange message. Much of that wouldn't do for you, Jerry! I say, Jerry! You'd be in a Blazing bad way, if recalling to life was to come into fashion, Jerry! [15]

On voit bien ici, dans cette fin de chapitre si soigneusement travaillée par Dickens, comment fonctionne l'écriture de l'incrustation. Tout le chapitre repose sur un système où l'écho tend à prendre le pas sur l'échange :

'Is it Jerry?'/ 'if it is Jerry'/ 'is Jerry'
'Hallo you!'/ 'And hallo you!'/ 'Hallo, Joe'
'RECALLED TO LIFE'/ 'Recalled to life'
«That's a Blazing strange answer'/ 'That's a Blazing strange message'
'Jerry!'/ 'Jerry!'

Sur le plan diégétique, on sait à quel point l'écho est présent dans le roman, où la maison dans laquelle habitent le Dr Manette, sa fille et Charles à Londres est décrite comme 'a wonderful place for echoes' [88], image qu'on pourrait lire comme s'appliquant au roman lui-même. À la fin du même chapitre, ces échos seront associés à 'a great crowd' [98] que Carton apercevra, de manière prophétique, à la lumière de l'éclair qui fait rage. Ce sont là des échos lointains, ceux de l'Histoire en marche, comme tels inquiétants, mais ils sont prévisibles. Il faut les opposer, dans la texture même du texte, à ce que Clément Rosset appellerait l'écho de proximité, l'une de ces « signatures du réel » [*Impressions fugitives* : 9] au même titre que l'ombre ou le reflet. Ces échos-là sont proches, par définition, puisque ce sont ceux du texte même, mais ils sont imprévisibles. Ils permettent à Jerry de se parler à lui-même, en écho, et à Dickens d'incruster son motif. Laisse seul sur la route avec son étrange message oral (il ne peut même pas s'appuyer sur une trace écrite), Jerry n'a d'autre ressource que de se prendre lui-même comme compagnon, sorte de *go-between* narcissique condamné à

écouter ou ressasser son propre écho, version métaphorique de ce que Magwitch fera de manière littérale dans *Great Expectations* : 'At the same time, he hugged his shuddering body in both his arms — clasping himself, as if to hold himself together' [*Great Expectations* : 12]. Ou encore, dans *Our Mutual Friend*, à propos de Mr Boffin, là encore image d'un solipsisme radical : '... he would sit holding himself in his own arms, as if he had an inclination to hoard himself up, and must always grudgingly stand on the defensive' [*Our Mutual Friend* : 534]. Il s'agit de se « tenir soi-même » dans ses bras, mais dans la dernière citation, de se « compter » ou « comptabiliser » tel un trésor, un stock ou une réserve (*hoard up*), image déjà présente ici avec la description de Tellson's Bank et ses 'valuable stores and secrets' [*A Tale of Two Cities* : 18]. La conscience de soi, chez Dickens, n'est jamais bien loin d'une forme de bilan financier. Face aux intrusions du monde extérieure, le moi dickensien, conçu comme une boutique, est fermé pour cause d'inventaire. Dans ce dialogue avec lui-même, de Jerry avec Jerry, Dickens incruste un motif, 'Recalled to life', que le lecteur ne comprendra que bien plus tard. Jerry s'est pris lui-même comme chambre d'écho, mais l'écho renvoyé par l'image qui donne son titre au premier Livre du roman est déformé, ou plutôt rapetissé pour le lecteur qui n'a pas les moyens, à ce stade, de comprendre la dernière phrase du chapitre. Le message a bien été reçu, mais la réception, dans cette capsule de sens, reste narcissique, c'est-à-dire masquée. Le sens est là, mais il est enfermé dans la bulle.

"Buried alive" / "Recalled to life": "Dig — dig — dig"

Au chapitre suivant, 'Night Shadows', Jerry est décrit comme rentrant à Londres vers Tellson's Bank, où il doit rapporter ce message qui le laisse toujours aussi perplexe :

"No, Jerry, no !" said the messenger, harping on one theme as he rode.
 "It wouldn't do for you, Jerry. Jerry, you honest tradesman, it wouldn't suit *your* line of business! Recalled —! Bust me if I don't think he'd be drinking again!" [17]

Tandis qu'il fait route, le contenu du message qu'il transporte semble se disséminer dans la nature : 'the shadows of the night took such shapes to him as arose out of the message...' [17]. Je reprends « disséminer » non à Derrida mais à Dickens lui-même et *David Copperfield*, où David écrit à propos de Mr Dick : 'What he had told me, in his room, about his belief in its disseminating the statements pasted on it, which were nothing but old

leaves of abortive Memorials, might have been a fancy with him sometimes' [*David Copperfield* : 189]. Faute d'être encore compris, encore moins transmis, le contenu du message qui rend Jerry si perplexe, et le lecteur avec, se répand dans la nuit, produisant, à défaut de sens, des ombres qui remplacent le brouillard dans le régime climatique de ce début de roman. Ces « ombres de la nuit » entourent également la diligence qui file vers Douvres dans la direction opposée, de sorte que le messenger et l'expéditeur du message, le 'messenger' et le 'bank passenger' sont soumis au même régime de la dissémination des ombres. Ce que Rosset, dans son dernier livre, appelle « la poétique de l'invisible » [*L'Invisible* : V], propice au mystère, au brouillage des frontières, va permettre l'émergence du fantastique, ou du moins à la création de son atmosphère, comme on la trouve dans les textes nocturnes de Dickens repris sous le titre de *Night Walks*⁸. Si le sens manque, la dissémination prend le relais (de poste) pour assurer une continuité sémantique entre les deux voyageurs qui s'éloignent l'un de l'autre, mais qui sont reliés par cette capsule de sens qui n'a pas encore explosé, qui s'étire le long de la grand-route. Je vais donc examiner comment ils sont reliés, et non, comme on aurait pu s'y attendre, déliés par ce message, qui justement, a trait à de l'invisible qui, pour les deux personnages, est étrangement prégnant.

D'une part, Mr Lorry, qui somnole au fond de la diligence, est soumis à une impression récurrente : 'He was on his way to dig some one out of a grave' [*A Tale of Two Cities* : 18]. Les ombres de la nuit font émerger en lui une apparition récurrente née d'un « flux d'impression » (*current of impression*), celle d'un visage cadavérique, aux cheveux blanchis prématurément, un homme de quarante-cinq ans, un spectre auquel le passager pose toujours les mêmes questions, dans un « discours imaginaire » (*imaginary discourse*). Après trois échanges obéissant à la même structure malgré quelques variations, Mr Lorry, au moment où le soleil se lève et disperse donc les « ombres de la nuit », reprend ces dialogues imaginaires avec le spectre en écho : "Eighteen years!" said the passenger, looking at the sun. "Gracious Creator of day! To be buried alive for eighteen years!" [18-19]. C'est la fin du chapitre, et ce 'buried alive' fait écho à la formulation finale du chapitre précédent, qui se terminait avec la reprise par Jerry du 'Recalled to life' contenu dans la réponse donnée par Mr Lorry. Bien que séparés par la distance qui s'accroît sur la grand-route, les deux consciences se répondent comme dans une caisse de résonance, comme si les deux personnages apparemment distincts ne faisaient qu'un. Au sens de Peter Brooks, leur

⁸ Dickens, Charles. *Night Walks*. Penguin, "Great Ideas", n° 88, 2010. Voir *Londres, la nuit*, tr. André Topia, Paris, Rivages, 2013.

relation est « transférentielle⁹ ». Cette relation n'apparaît que par la coopération du lecteur au sens du texte : en d'autres termes, la lecture est textualisée par la mémoire du lecteur à l'œuvre.

Au chapitre suivant où il rencontre 'Mam'selle' à Douvres, Mr Lorry porte encore la trace de cette impression spectrale. Dans la soirée, son esprit s'assombrit, et tandis qu'il contemple les 'live red coals' dans la cheminée de l'auberge, son esprit est décrit comme 'busily digging, digging, digging' [22], de sorte que le charbon « ardent et vivant » apparaît comme le corrélat objectif de sa pensée en train de creuser, creuser, creuser cette impression d'un homme qui a été 'buried alive'. Même les tables de la pièce sont décrites comme funèbres, 'as if *they* were buried, in deep graves of black mahogany' [22]. Lors de son dialogue avec Miss Manette, il va s'exprimer de telle sorte que son interlocutrice, et le lecteur avec, peut croire que son père est effectivement mort : "So far, miss (as you have remarked), this is the story of your regretted father. Now comes the difference. If your father had not died when he did — Don't be frightened! How you start!" [26]. Si l'on suit cette formulation à la lettre, alors l'impression première, 'he was on his way to dig some one out of a grave', est confirmée. Le Docteur Manette est mort, et Mr Lorry va le déterrer (*dig, dig, dig*). Voilà qui contredirait cependant le régime spectral précédent, qui repose au contraire sur l'idée qu'il a été « enterré vivant » depuis dix-huit ans, motif que Dickens tient peut-être de E.A. Poe et de sa nouvelle 'The Premature Burial' (1844), dans laquelle le narrateur explique que

To be buried while alive is, beyond question, the most terrific of these extremes which has ever fallen to the lot of mere mortality. That it has frequently, very frequently, so fallen will scarcely be denied by those who think. The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague [POE : 268]

C'est bien dans cette incertitude foncière, propice au fantastique, que baignaient les pensées subliminales et nocturnes de Mr Lorry dans la diligence. Formuler comme il le fait à sa fille que son père est mort permet de la lever, et de mieux comprendre la fin du chapitre précédent, qui fait appel au Créateur du jour qui se lève : 'To be buried alive for eighteen years!' est une impossibilité foncière. On peut être enterré vivant quelques heures, peut-être quelques jours, mais pas dix-huit ans.

Mr Lorry se reprend : "... if Monsieur Manette had not died ; if he had

⁹ Brooks, Peter. *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford: Blackwell, 1985.

suddenly and silently disappeared...” [27]. Du même coup, on comprend qu’il fallait entendre le “if” autrement: non pas comme un “si” qui entérine sa mort (« s’il n’était pas mort » : sous-entendu «... mais il est mort »), mais comme un “à supposer que” (« supposons qu’il ne soit pas mort, qu’il ait simplement disparu, etc. »), ce qui change complètement les choses. Le Dr Manette est vivant, et donc il faut lire les pages qui précèdent, avec tout leur lot d’images funéraires, de manière rétrospective, analeptique, comme relevant de la métaphorisation, là où l’enterrement prématuré de Poe est à concevoir de manière littérale.

C’est bien plus tard que la capsule de sens contenue dans le ‘Recalled to life’ qui surprend Jerry au début du roman explose, lorsqu’on apprend pourquoi Jerry est un ‘honest tradesman’ [II, XIV]. Lui aussi s’intéresse aux enterrements, il a même une attirance plutôt morbide pour eux¹⁰, mais pour une bonne raison, c’est qu’il pratique le commerce de cadavres pour arrondir ses fins de mois. Sous l’œil effaré mais fasciné de son fils Jerry, dont le prénom fait de lui un *Doppelgänger*, il s’aventure nuitamment dans les cimetières armé de bêches, et avec ses complices, surnommés les « pêcheurs¹¹ », se livre à ses activités interlopes. L’effroi du jeune Jerry est à son comble lorsqu’il s’imagine poursuivi par un cercueil, et qu’il dévale à toutes jambes [155], hallucination qui rappelle les hantises similaires de Pip, hanté qu’il est au début du roman par le poids de son secret, ‘in mortal terror of myself’ [*Great Expectations* : 18]. La capsule de sens ayant explosé, on comprend mieux la réaction de Jerry au début du roman, par effet de déflagration rétrospective. Là où lui se livre littéralement au déterrement de cadavres, Mr Lorry, apparemment dans le même registre, évoque la ressuscitation du Dr Manette, son extraction des oubliettes, mais sur le mode métaphorique : ‘buried alive’, ‘dug out’, ‘Dig — dig — dig’. En d’autres termes, Jerry lit de manière littérale ce que Lorry exprime de manière imagée, d’où son effroi si les cadavres se mettaient soudain à revenir à la vie — ce qui aurait pour conséquence immédiate la fin de son commerce, un peu comme Sganarelle pleurant la mort surnaturelle de son maître parce qu’elle ne règle pas la question de ses gages. C’est ainsi qu’il faut lire “‘You’d be in a blazing bad way, if recalling to life was to come into fashion, Jerry!’” [15]. Au chapitre XIV du Livre II, l’hallucination de Jerry le jeune incarne et dramatise la vie cauchemardesque que mènerait son père si les cadavres se mettaient à revenir littéralement à la vie, comme dans la

¹⁰ « Funerals had at all times a remarkable attraction for Mr Cruncher » [*A Tale of Two Cities* : 149].

¹¹ L’image annonce celle des ‘waterside characters’ qui repêchent les cadavres de la Tamise dans *Our Mutual Friend*.

nouvelle fantastique de Stevenson 'The Body-Snatcher' (1884), probablement inspirée de ce passage, qui fait allusion aux « Résurrectionnistes » Burke et Hare fournissant des cadavres à la Faculté de Médecine d'Édimbourg. Il faut concevoir Mr Jeremiah Cruncher, dit Jerry, comme un personnage à la fois grave et comique, superstitieux et près de ses sous, une caisse de résonance, une chambre d'échos, une sorte d'herméneute à la fois grotesque et touchant (en un mot, dickensien) qui reprendrait en écho les paroles des autres pour mieux les soupeser, examiner leur valeur énonciative et performative, remettre en cause et en jeu ce que Searle appellerait le statut logique du discours fictionnel¹².

Jerry ne cessera de ruminer le 'Recalled to life' initial, que Dickens va s'amuser à reproduire avec des variations, des répétitions avec des différences. Ainsi, lorsque Charles est acquitté à l'issue de son procès londonien, Mr Lorry l'appelle ('Jerry ! Jerry !') et lui tend un nouveau billet, sur lequel est écrit cette fois 'ACQUITTED'. Ce que Jerry commente ainsi : "If you had sent the message, 'Recalled to Life,' again," muttered Jerry, as he turned, "I should have known what you meant, this time" [75]. Charles a échappé à la mort, et est rappelé à la vie : voilà qui est de l'ordre du compréhensible pour Jerry. Cette remarque textualise une fois encore la lecture, puisqu'elle est un écho de la fin du deuxième chapitre. De nouveau, la communication est brouillée entre Jerry et Lorry (dont on remarque l'assonance onomastique), puisque le premier déplace un message précédent sur un nouvel épisode. Visiblement, il ne comprend toujours pas, et ne peut pas comprendre le premier message, puisqu'il ne situe pas ses énonciations sur le même plan que son maître.

Cette divergence d'énonciation, et donc d'interprétation, est essentielle dans ce roman obsédé par les questions de creusement, littéral et métaphorique, aussi bien des cellules de prisonniers à la recherche de documents secrets, enfouis ou emmurés, de mémoires au sens de papiers, que de personnages « enterrés vivants », emmurés dans l'oubli, ayant perdu la mémoire comme Manette, qui concentre à lui seul le mémoire et la mémoire. 'Dig, dig, dig' est bien l'image centrale du roman¹³, comme l'indique l'histoire racontée par Charles de la cellule trouvée dans la Tour de Londres, une vieille oubliette emmurée et oubliée (*built up and forgotten*), avec ces trois lettres trouvées

¹² Searle, John. 'The logical status of fictional discourse'. *Expression and Meaning*. Cambridge: University Press, 1979.

¹³ Dickens a pu être influencé par *The Antiquary* de Scott, roman où les personnages principaux se livrent à des excavations (*dig, diggers, etc.*) dans un Prieuré à la recherche d'un trésor enfoui.

inscrites dans l'angle d'un mur, d'abord lues comme D.I.C., c'est-à-dire les trois premières lettres du nom de Dickens, rectifiées en D.I.G. [96]. Charles **Diggins**, romancier travaillant comme un Romain, celui qui creuse, fouille, exhume — tandis que Manette, en latin (*manet*), est celui qui reste, qui demeure, et Lucie (*lux, lucis*), celle qui éclaire.

Cette incrustation de Jerry au début du roman, apparemment anecdotique et mineure chez ce personnage secondaire, apparaît rétrospectivement comme une véritable stratégie d'écriture. Elle implique en effet de commencer un roman par la fin de son économie, au risque de perturber le lecteur dans sa première lecture. Il faudra ainsi attendre le chapitre X du Livre III (autour de la page 300 sur 360) pour comprendre enfin pourquoi le Dr Manette a été embastillé. On pourrait presque dire de *A Tale of Two Cities* ce qu'André Bleikasten disait de *The Sound and the Fury* en évoquant celui qui lit le roman pour la première fois, préoccupation qui rejoint ce que nous avons appelé la textualité de la lecture :

... il n'est pas sûr que le plaisir soit d'emblée au rendez-vous. Voici un texte qui, semble-t-il, n'a cure de ses lecteurs et refuse tout contrat de lecture. On peut, en un premier temps, s'y aventurer sans boussole et consentir à s'y perdre, aller de surprise en surprise et trouver son bonheur dans un étonnement de lecture toujours renouvelé, mais pour le lire de manière moins hasardeuse, pour s'y retrouver dans son savant désordre, il nous faudra chercher patiemment la règle de son dérèglement. [BLEIKASTEN : 408-09]

Bien sûr, Dickens aurait pu commencer par le commencement, et énoncer clairement la profession interlope de Mr Jeremiah Cruncher, dit 'Jerry'. Le lecteur actuel, qui a lu Faulkner et donc « textualise » nécessairement sa lecture du roman par le filtre de ce qu'il a déjà lu, préférera de beaucoup un roman qui commence à rebours de son histoire, avec ce cavalier sur la grand-route, émergeant du brouillard, se prenant lui-même à témoin d'un message qu'il ne comprend pas et qui l'effraie, dialoguant avec lui-même, dans sa grande solitude, comme pour s'étreindre, étreindre le lecteur avec lui, qui pour d'autres raisons, mais n'est-ce pas au fond la même chose, ne comprend pas plus que lui — 'Jerry, Jerry !'

Bibliographie sélective

BALDERSTON, Daniel. « Entretien avec Jorge Luis Borges ». *Cahier de l'Herne Stevenson*. Paris: L'Herne, 1995.

BLEIKASTEN, André. « Lire *The Sound and the Fury* : la part de l'indécidable ».

Études Anglaises 55/4 (octobre-décembre 2002).

DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities* (1859). Oxford: University Press, "World's Classics", 2008.

_____ *David Copperfield* (1850). New York & London: Norton Critical Edition, 1990.

_____ *Great Expectations* (1861). New York & London: Norton Critical Edition, 1999.

_____ *Our Mutual Friend* (1865). Harmondsworth: Penguin, 1971.

JAËCK, Nathalie. *Charles Dickens, l'écriture comme pouvoir, l'écriture comme résistance*. Paris : Ophrys, 2008.

NAUGRETTE, Jean-Pierre. « David Hockney (1980) et David Lynch (2001), auteurs de *Mulholland Drive* ». *Ligeia* 77-80 (juillet-décembre 2007) : 223-233.

POE, Edgar Allan. 'The Premature burial' (1844). *Tales of Mystery and Imagination*. London : Dent, 1908, 1981.

ROSSET, Clément. *Impressions fugitives : L'ombre, le reflet, l'écho*. Paris : Éd. de Minuit, 2004.

_____ *L'Invisible*. Paris : Éd. de Minuit, 2012.

SCOTT, Sir Walter. *Waverley* (1814). Oxford: University Press, "World's Classics", 1998.