

Gavriel REISNER*

Le Fantôme derrière le fantôme: le personnage de Compeyson dans *Les Grandes Espérances* de Dickens

Dans son brillant travail sur "l'action thérapeutique de la psychanalyse" (*The Therapeutic Action of Psychoanalysis*), Hans Loewald parle des fantômes et des ancêtres comme manières de comprendre les figures parentales en nous. (1) Il y a les fantômes qui nous poussent à des actes régressifs et incontrôlés et nous incitent à retourner vers le passé, et il y les ancêtres que nous pouvons en partie utiliser à des fins d'internalisation, intériorisation qui nous conduit à un état où nous fonctionnons indépendamment du présent. Loewald ne dessine que partiellement la "passerelle" qui va des fantômes aux ancêtres, alors qu'on trouve dans la pensée de Winnicott, en particulier dans la notion d'espace culturel et dans ce qui touche à l'utilisation d'un objet, un passage qui va des fantômes aux ancêtres. (2) Si on combine le modèle de Loewald et celui de Winnicott, on parvient à éclairer les récits où il est question du développement d'un personnage. L'analyse de ce protagoniste-héros permet de développer la vision interne de deux concepts métaphoriques car il y a là un "soi" (*self*) "fantômé" (*ghosted*) et un "soi" qui vient de nos générations.

Le fantôme, donc, est la figure qui nous rattache au passé; le soi fait fantôme est lié à la compulsion de répétition et à "l'inquiétante étrangeté". Habités par ce fantôme, nous ne sommes alors plus vraiment dans le monde parce que nous confondons en nous--da façon fusionnelle--expérience consciente et inconsciente. Le fantôme, comme le dit Loewald--qui emprunte l'image à Freud-- "boit notre sang" et nous conduit par la force à un état de régression. Ce peut être un vampire ou un démon, tout à fait terrifiant lorsqu'il s'empare du sujet en nous.

L'ancêtre est le parent intégré de manière plus complète et qui correspond à un sentiment d'intime d'exister comparativement stable, un soi plus fort qui se manifeste par la conscience d'exister dans l'espace et le temps ainsi que dans notre capacité à prendre part à ce que Loewald appelle "la vie présente". Grâce à ce processus d'intériorisation, Loewald nous permet d'aller de fantôme à ancêtre. Nous prenons ce qu'il y a de mieux dans la figure parentale et lions à ce qui, dans l'expérience, ressortit à la création originale de soi. Winnicott, de la même manière, nous aide à mieux comprendre la notion de figure parentale constructive lorsque, dans "De l'utilisation de l'Objet et de la Relation dans nos Identifications" (*The Use of the Object and Relating through identifications*), il parle d'un objet qui se sépare de nous et crée ainsi par amour une distance; souffrant de notre besoin d'une dépendance fusionnelle et/ou d'agression, cet objet est capable de survivre à ce besoin-là. C'est dans cet espace qui sépare et où se tient l'objet suffisamment bon, à part, que le jeu et la création trouvent leur place. Le bon objet est précisément celui qui est là pour nous, mais qui ne deviendra pas un avec nous et ne se laissera pas détruire par nous. Le bon objet peut être le parent suffisamment bon, mais ce sera, plus vraisemblablement, plus tard dans la vie, l'ami suffisamment bon.

*Psychanalyste, New York.

Ce schéma-là se retrouve tout à fait dans *Les Grandes Espérances* de Dickens. Dans ce roman, Dickens nous offre tout un jeu de récits et d'images au coeur d'un réseau complexe d'intrigues. Fondamentalement, si Loewald nous enseigne que nous devons aller des ancêtres aux fantômes, et si Winnicott nous montre que les bons objets nous permettent de passer de la recherche du fantôme à celle de l'ancêtre, Dickens nous montre comment passer d'un état à un autre lorsqu'il nous fait passer de l'image au récit, c'est-à-dire quand nous cessons de voir des êtres internes à la visibilité immédiate (de quelle manière ils apparaissent) et nous mettons à nous intéresser au récit dans sa profondeur symbolique (qui sont ces personnes ?). Notre propre réalité, si elle doit être cohérente et soutenue, doit se transformer en une réalité narrative au-delà de la réalité des images dans l'imagination de l'enfant (et cela inclut l'enfant dans l'adulte).

Suivant, dans *Les Grandes Espérances*, le mouvement qui va de l'image au récit, qui dit aussi le trajet du narrateur-protagoniste au soi-fantôme de l'ancêtre, c'est du cimetière que nous partons. Ainsi, lorsque le jeune Pip, le protagoniste, rencontre un homme terrifiant derrière la tombe de ses parents, dans le cimetière, près de l'église, il vient juste de se représenter en imagination, à partir des inscriptions sur leur tombe, à quoi ses parents ressemblaient. Pip décide que son père était un homme "tout d'un bloc, carré et lourd" et que sa mère "avait des taches de rousseur et paraissait chétive". Après tout, il n'a rien d'autre que ces fragments de lettres-images (pour se souvenir on se construit une identité) dont la vacuité est réifiée par les marécages environnants. Lorsqu'il contemple le monde présent, une image une fois de plus, c'est un paysage désolé qui domine sa perception. Le cimetière fait partie de ce tableau où un homme qui fait peur, ogre ou démon, surgit de derrière les tombes.

Un homme effrayant, tout en gris rugueux, avec un grand morceau de chaîne autour de la jambe. Un homme sans couvre-chef, et qui portait des chaussures usées, éculées, avec un vieux chiffon noué autour de la tête. Un homme qui était resté longtemps dans l'eau, couvert de boue, tout écorché par les cailloux et les éclats de silex, par les orties aussi, et déchiré par les ronces; un homme qui boitait et grelottait et me fixait en grognant et qui grinçait des dents lorsque il me saisit par le menton. (3)

Impressionnante utilisation des verbes--boitait, grelottait, fixait, grognait, grinçait (*limped, shivered, glared, growled, chattered*)--qui vient renforcer la description en prose; le passage montre à voir de si sévères blessures qu'elles traumatisent gravement la petite victime. Cette scène effrayante n'est pas seulement l'effet du cadre désolé de la scène et du dénuement environnant; elle renvoie plutôt à la détresse intérieure du petit garçon, à son histoire faite de privations. La vacuité du paysage sert de cadre et intensifie la terrifiante vision. Pip, dont l'imagination est si fertile, n'a qu'un soi sans consistance et ne s'occupe que de ses propres terreurs. Tous les enfants fabriquent des cauchemars, mais il se peut que l'esprit d'un enfant délaissé ne contienne rien d'autre.

De plus, celui que les mauvais traitements ont réduit à un état de bête, un être moins qu'humain, peut être tenté de reproduire ces mauvais traitements sur d'autres. L'agressé devient agresseur. Lançant en direction de l'enfant toute une série d'ordres, d'impératifs, réclamant de la nourriture et une lime pour se libérer de ses fers, cet homme, dont nous apprenons qu'il est un forçat évadé,

paraît se servir du jeune garçon comme d'un instrument. C'est là l'ironie, il enchaîne symboliquement l'enfant à son tour. Le petit garçon est prisonnier de l'ogre. L'adulte fait à l'enfant ce que le monde a fait à l'adulte. C'est là une structure en miroir complète: groupe père-fils lorsque, pendant un instant, ils deviennent jumeaux; de structure à structure, il y a une constante dans ces deux images, mais chaque image renvoie à un état différent, figures espacées dans le continuum d'une vie représentant des êtres mal aimés du monde environnant. La puissance de l'image fantomatique--le fantôme comme démon--s'enracine dans l'être, dans le soi d'un enfant "fantomatisé".

L'incident, pourtant, est loin de n'être qu'un épisode de terreur qu'aurait engendré un mauvais traitement. En vérité, il met en marche un mouvement entre image et récit--mouvement qui va d'images de terreur--le soi hanté par les fantômes--à un monde où l'autre est reconnu et traité avec compassion, le soi étant non seulement empli mais construit par l'histoire. Ainsi débute un mouvement de va et vient entre image et récit qui enrichit la thématique de *Grandes Espérances* et peut très bien en vérité éclairer la thématique de la présentation du personnage de fiction. Les relations entre fiction et récit psychanalytique apparaissent ici clairement, particulièrement dans l'alternance que le roman met en scène qui va des images d'une terreur liée à l'ignorance aux épisodes où apparaît une sympathie faite de compréhension. Tout comme lorsque un enfant peut se perdre dans la contemplation, dans la vision, il peut se perdre en écoutant.

Les chances qu'a Pip de passer de son univers d'images terrifiantes, dans les limites du soi, à un monde où l'autre est reconnu et traité avec compassion semblent faibles tout d'abord. Il a été élevé "à la main" (le jeu de mots est intentionnel) par son hystérique de soeur, Mrs Joe, qui peste sans cesse et dont le mari, exagérément gentil et apparemment simple d'esprit, constitue le seul exemple de bon objet.

Elle porte un petit tablier, bavoir (*bib*), plein d'aiguilles qu'elle mélange à l'occasion avec les tranches de pain beurré qu'elle prépare pour son jeune frère, objet de ses persécutions. Ces aiguilles que porte ce qui devrait faire figure de sein maternel suggèrent une inversion tragique du rôle de la mère nourrissante et pourvoyeuse de soins. Elles représentent, non sans une touche de ridicule et de comique, une présence maternelle hostile et dominatrice. Ensuite il y a l'oncle Pumblechook qui prend plaisir à frapper et à étrangler Pip tout en lui demandant de dire par coeur la réponse à des multiplications de plus en plus difficiles. C'est cependant cet oncle qui connaît Mrs Havisham et c'est ainsi que Pip est appelé à jouer la comédie devant la vieille dame excentrique.

Cela fait vingt ans, depuis qu'elle a été rejetée avant un mariage projeté, qu'elle n'a pas quitté sa maison, et Pip se trouve ainsi face à une dame qui a tenté de mettre fin à tout processus temporel ou vitale mais qui a seulement réussi à vieillir physiquement sans que cela s'accompagne d'un progrès en maturité. Aux yeux de Pip, elle exhibe aussi sa superbe mais inaccessible belle-fille dans le but avoué de lui briser le coeur. (Mrs Havisham est une victime qui se consacre à son tour à faire des victimes.) Lors d'une de ces séances, Mrs Havisham demande à Pip de "jouer", suggestion des plus incongrues. Face à Mrs Havisham et à Estella, Pip est pénétré de terreur vis à vis de la vieille folle, et d'un sens de sa propre inadéquation devant l'impérieuse jeune fille. Requis de faire l'acteur, l'enfant doit combattre son anxiété, son identité violée par cet ironique impératif--"Je m'ennuie...joue"--, et c'est le narrateur adulte qui reprend le fil de l'exposé en prose: "Je pense que le plus querelleur des lecteurs reconnaîtra qu'elle pouvait difficilement demander à l'infortuné garçon d'accomplir quoi

que ce soit de plus difficile au monde." "Joue, joue, joue, exige-t-elle plus loin." Et ce qui rend les choses si difficiles c'est la demande autoritaire de jouer car rien n'est plus contraire au désir de jouer qu'un ton impératif. Ici, Winnicott nous aide à éclairer les choses.

Il place en effet "le jeu" (*play*) dans l'aire d'un "espace potentiel" (*potential space*)(4), espace où la présence de la mère n'est pas nécessaire mais où l'enfant, habité par le paradoxe d'un double savoir, est laissé libre: il sait que sa mère est là, mais sait également qu'elle ne viendra pas se mêler de ce qu'il fait. Ironiquement, avec le monde de Mrs Havisham, nous avons une étude en "Je me mêle de ce qui ne me regarde pas"; il y a là la figure de la mère égocentrique qui ne pense à rien d'autre qu'à sa propre souffrance et celle de la fille qu'elle a engendrée--ou reproduite--, objet d'amour qui ne sait que repousser froidement. Pip ne peut jouer comme un acteur alors qu'il doit se défendre. C'est comme si par le jeu il devait apprendre à se battre, suggestion des plus incongrues.

Quelle symétrie, ici, que ce soit que par une bagarre qu'il apprenne à jouer! Lorsqu'il quitte Mrs Havisham, il rencontre dans la cour un garçon que l'auteur décrit comme "un pâle jeune homme" (11:74-75) qui insiste pour se battre avec lui bien que de toute évidence il n'ait aucune des qualités requises d'un boxeur. Cependant, plus cette courageuse mauviette est expédiée à terre plus il se relève, prêt à continuer. Le voici debout à nouveau, et Pip, le solide apprenti forgeron, le renvoie à nouveau au sol sans effort, prenant plaisir à donner des coups plus qu'il ne voudrait l'admettre: après tous les châtiments subis au château il lui faut donner libre cours à son agressivité. Le grand maigrichon de bourgeois est si surclassé que ça en est ridicule, jusqu'au moment où, toujours vaincu, il abandonne. En fait, même lorsque ce "pâle jeune monsieur" tombe et se cogne la tête contre le mur, il ne demande ni aide ni sympathie."Son courage inspirait le plus grand respect [...] il semblait si courageux et si innocent, que bien que ce ne soit pas moi qui ait eu l'idée de ce combat, ma victoire ne m'inspirait qu'une sombre satisfaction." (11:75)

Lors de cette première rencontre entre Pip et Herbert, son meilleur ami--car des années plus tard il apprendra qu'il est ce "pâle jeune monsieur"--, cet ami a tenu le rôle d'un objet utilisable sur les deux plans les plus importants. D'abord, quelle que soit l'intensité des agressions que nous dirigeons vers lui, cet objet ne sera pas détruit. Comme le remarque Winnicott, nous nous trouvons disant: "Hello! Objet, je t'ai détruit. Je t'aime. Tu as de la valeur pour moi, précisément parce que tu survis au fait que je t'ai détruit." (*The Use of an object*, 120) Ensuite, deuxièmement, et c'est là la clé de la dimension de jeu qu'implique la théorie, la signification épistémologique de l'objet non détruit renvoie à ce qui demeure hors du domaine du soi-refermé-sur-soi (*self-enclosed self*) c'est-à-dire hors du domaine de celui qui est trop occupé par lui-même pour reconnaître les autres. Selon Winnicott, la remarque concerne "la perception de l'objet par le sujet comme un phénomène externe, et non comme une entité projetée; il s'agit en fait de la reconnaissance de l'objet comme une entité propre (120) Nous comprenons, pour exprimer la chose simplement, que, tandis que lorsque Pip se battait, Herbert Jouait; bref, que, d'une certaine façon, Herbert avait à sa disposition un espace potentiel où il pouvait jouer, tandis que dans le cas de Pip l'espace appartenait soit au soi, soit à l'autre; ainsi, il ne peut que combattre pour le conquérir.

D'une certaine façon, cette première mise en oeuvre du jeu dans le livre réapparaîtra dans la dimension esthétique de l'activité--jeu du conteur. Mais l'invention du conteur dans *Les Grandes Espérances* ne peut aller très loin sans ce que l'histoire nous apprend. A mesure que le narrateur déroule l'histoire-de-Pip-au présent, il découvre les histoires d'autres gens qui viennent se mêler à

l'histoire même de Pip. Ce n'est pas un hasard si la première histoire qui se situe dans le passé et que Pip apprend concerne Mrs Havesham et est racontée par Herbert.. Ce dernier est un des nombreux narrateurs; le groupe comprend Magwitch and Mrs Hqavesham elle-même, ces deux fantômes parentaux déroulant leurs histoires, ainsi que d'autres personnages, tels que Jaggers, l'homme de loi accusateur, responsable comme médiateur--il n'en est pas la source--des "grandes espérances" de Pip, et encore Wemmick, le lerc de Jaqgger, véritable moi divisé. On trouve aussi, grâce au présent de narration, des instants révélateurs, comme lorsque Pip tente de comprendre où il avait déjà vu cet air étrange sur le visage de Molly, la terrible gouvernante de Jagger, et, de manière surprenante, établit le lien avec la belle Stella. Ainsi, une étrange et dérangeante révélation vient compléter d'autres histoires passées. Deux autres exemples méritent que nous nous y arrêtions.

Le personnage d'Herbert fournit le premier exemple, puis nous avons l'auto-récit de Magwitch, plus long et plus loin dans le roman, après son retour comme ce fantôme--selon les mots de Loewald et de Freud--qui va boire le sang de Pip en réduisant ses rêves à néant. Ces deux passages peuvent suffire à montrer combien le récit non seulement change notre perception et nous enrichit.

Mais revenons à Herbert. Entre temps, Pip a appris qu'il avait "de grandes espérances" (d'une nature monétaire) et acquis, après l'entrevue agitée avec le notaire Jagger--qui l'a fait se sentir coupable-, un appartement, un co-locataire, et un tuteur .Le tuteur, c'est Mathieu Pocket, sorte d'homme de lettres impécunieux, tandis que son fils, Herbert Pocket, est le co-locataire en question. Il ne faut pas longtemps au lecteur pour découvrir que c'est là le jeune monsieur si facilement assommé par Pip quelques années plus tôt. Ils célèbrent leur nouvelle camaraderie par un déjeuner au cours duquel Herbert aide gentiment Pip à améliorer son sens de l'étiquette, tandis qu'il l'introduit à un passé qui va modifier l'opinion qu'il a de Satis House, la demeure délabrée où Mrs Havisham vit avec Estelle.

Nous apprenons que Mrs Havisham était une enfant gâtée, qu'un coquin l' a courtisée et demandée en mariage, et qu'il lui envoya une lettre de rupture alors même qu'elle s'habillait pour la noce. A la réception de la lettre de rejet, elle a arrêté toutes les horloges de la maison et est devenue le personnage statique (Statis House aurait été un nom plus approprié) qui illumine à présent (à moins qu'il n'assombrisse) les espérances de Pip. Avec tact et retenue, Herbert, comme il raconte l'histoire, suggère à cet ami qui vient du peuple que son savoir vivre peut sans doute être amélioré. C'est ainsi qu'il est peut-être plus commode de ne pas s'enfoncer son couteau jusqu'à la gorge, la fourchette étant plutôt plus utile pour saisir la nourriture, sans qu'on doive du reste l'avalier aussi (Tu ne seras ni un dévoreur ni un auto-destructeur.). De même, on n'a pas besoin de vider si complètement sa verre qu'on en touche le bord avec le nez, ni de fourrer sa serviette dans sa timbale. Ce à quoi tout ceci revient, c'est qu'on n'a pas besoin de montrer si évidemment, qu'on a faim et soif, et qu'on doit vivre en harmonie avec nos besoins. Un peu de cérémonie et de grâce, s'il vous plaît, et y prendre plaisir, manger comme si on jouait, la culture, ce n'est pas de nier nos appétits, mais de leur donner forme. (Est-ce là une façon toute victorienne de parler de la sexualité?)

Raconter une histoire avec élégance, toutefois, sans tout à fait s'en rendre compte, c'est en même temps effacer la faim et la peur. Si on oublie un peu le mystère qui entoure le personnage de Mrs Havisham, on s'aperçoit qu'il ne s'agit pas tout à fait de l'étrange et inexplicable portrait d'une vieille dame. Le récit se met à effacer la charge électrique de cette image "visuelle" .si dérangeante. En vérité, à mesure qu'apparaissent les fragments de son histoire, et à mesure qu'elle-même, tout comme Pip, découvre les erreurs de jugement qu'elle a faites--il y a du Gertrude d'*Hamlet* dans la

relation qui se tisse entre Mrs Haversham et Pip--, elle lui avouera finalement: "Si tu connaissais toute mon histoire...tu aurais plus de compassion pour moi et me comprendrais mieux." (49:298). C'est là en vérité un des thèmes du roman--et ce qu'elle dit est vrai pour Mrs Havisham, et également vrai pour Magwitch. Nous pouvons à présent revenir à l'image de l'ogre avec laquelle débute le roman.

Je me suis jusque-là davantage consacré aux détails du récit qu'à l'intrigue, et dans une lecture de type psychanalytique, ce sont les détails de l'histoire qui nous intéressent tout particulièrement, car nous voulons comprendre quel est le récit perdu qui nous aidera à donner un sens aux images troublantes et dominantes qui nous sont venues. Mais il y a une "intrigue" du passé--un enchaînement d'événements--comme il y a une succession de faits passés dans *Les Grandes Espérances*, et l'intrigue est liée à un mystère comme c'est souvent le cas avec les "intrigues". Après tout, qui est le bienfaiteur de Pip? Et il n'est pas inintéressant de constater que cette question concernant l'intrigue reçoit une réponse avant même que soit connu le déroulement de l'histoire. Il y a cet étrange vieil homme qui apparaît dans la chambre de Pip une nuit d'orage. La réponse insolente que fait Pip à cet étranger de pauvre extraction le décrit en vérité comme un jeune débauché dont l'attitude condescendante correspond à la question: "Pour quelle raison cet étranger mal dégrossi m'impose-t-il sa présence?" Face à cette attitude, cet homme, d'abord avec une sorte de tristesse résignée, puis plus agressivement, ce sauvage, en quelque sorte, s'identifie comme le forçat mort de froid que Pip avait un jour aidé dans le cimetière. On peut ainsi passer de l'arrogance à la tolérance, mais il n'est pas question qu'une relation de quelque sorte que ce soit s'établisse, et ceci conduit le forçat à révéler, comme dans un défi rageur, son grand secret: c'est cet homme fruste, à présent riche éleveur australien, qui est la clé des extraordinaires espérances de Pip. Le retournement dramatique qui suit est un des plus parfaits exemples de destruction d'un rêve qu'on peut trouver dans une oeuvre de fiction.

Pourtant, c'est seulement quand Herbert réapparaît qu'un sentiment précis de la réalité se fait jour. Les deux personnages font le point et prennent conscience qu'ils ont un forçat évadé sur les bras qui sera pendu si on le rattrape, et aussi qu'ils ne peuvent l'aider que s'ils acquièrent quelque connaissance du bonhomme, ce qui leur indiquerait où et vers qui ils peuvent se retourner. C'est Herbert qui comprend qu'il leur faut interroger cet homme étrange qui a tant fait pour Pip, qui insiste "pour en savoir plus sur lui" s'ils veulent faire quelque chose pour lui. Magwitch leur raconte alors son histoire, une histoire qui commence comme celle d'un pauvre orphelin laissé dans le froid, abandonné par quelqu'un "qui a pris le feu avec lui et m'a laissé mourir de froid." (39:259). Le parallèle avec le petit Pip est frappant, mais seul un des deux a été assez bienveillant pour percevoir ce parallèle. Quoiqu'il en soit, le forçat avait dès sa naissance été de ceux qui n'ont rien (*have-nots*) Mais il avait eu de bien pires ennuis lorsqu'il avait rencontré un certain filou, faussaire et maître en identités usurpées. Il ne faut pas longtemps à Herbert, fin auditeur, pour comprendre que l'homme responsable du passage de Magwitch d'une vie de pauvreté à une vie de crime n'était autre que Compeyson, terrible personnage. C'est Herbert qui rassemble tous les détails de l'histoire et rappelle alors à Pip que "Compeyson est l'homme qui se prétendait amoureux de Mds Havisham" (42:264). Compeyson les avait abandonnés tous deux, Magwitch et Mrs Havisham, dépouillés tous les deux par une trahison totale, et ces deux figures de cauchemar jumelles, hâves et affamées, avaient chacune pris un enfant, Pip et Estelle, pour en faire un personnage vengeur. Estelle sera celle qui brise les coeurs, tandis que Pip sera l'homme du monde supérieur, supérieur à ce beau parleur de Compeyson, si semblable au Claudius d'*Hamlet*. En vérité, Estelle n'est pas seulement l'objet d'amour

de Pip, mais également sa jumelle, et Magwitch, par ailleurs père symbolique de Pip, est curieusement le vrai père d'Estelle. Magwitch et Mrs Havisham, personnages vengeurs, feront précisément aux autres ce qu'on leur a fait, chacun opérant par l'intermédiaire d'un enfant qui n'avait pas été reconnu dans sa solitude extrême. Chaque figure parentale est un fantôme qui transforme aussi un enfant en fantôme créant ainsi un vide intérieur en lui. Derrière ces quatre figures fantomatiques, nous trouvons le même fantôme-derrière-le-fantôme, froid, glacial et sans cœur. Compeyson, le compensateur, est celui qui compense, illustration de cette force qui détruit et vide les êtres, leur "soi".

On peut fabriquer un fantôme à partir de ce principe de compensation--davantage un processus qu'un personnage--bien que dans notre demande de compensation nous transformions les autres en simples objets. Si un enfant devient ce que nous voulons qu'il soit, il devient une image que nous possédons; si un parent fait de nous ce qu'il veut, nous devenons une image qu'il possède. Fantôme derrière les fantômes, comment pouvons-nous comprendre cette image irrécupérable? Le mal irréductible, est-ce cela? Suis-je en train de parler du mal irrécupérable? Je pense que oui: image que l'époque était en train de découvrir et que Dickens a brillamment illustrée. Dans une superbe ligne de prose poétique, Pip, le narrateur (et Charles Dickens derrière lui), capte l'essence de Compeyson. Lui et Magwitch avaient été rattrapés et faits prisonniers dans le marais. Les deux prisonniers en fuite se querellent dans la boue, Magwitch est plus fort, mais les soldats les séparent.

Plusieurs choses arrivent, cependant--le forçat et le petit parçon échangent un regard et l'enfant secoue la tête--"Je ne leur ai rien dit", mime-t-il. Plus tard, le forçat avouera tout haut qu'il a volé le pâté afin qu'on ne soupçonne pas Pip, même si ce dernier est coupable et fut forcé de voler le pâté. C'est là de la communication par le regard, et sans doute le lieu du roman où le visuel conduit au verbal, où l'image suggère le récit. Mais l'autre forçat, Compeyson, est dépourvu de "regard", il ne sait pas voir. Magwitch parle d'ailleurs des yeux de Compeyson qui "se baladent"; il ne peut jamais regarder Magwitch en face, même s'il est en train de l'accuser de meurtre. Puis il y a cette puissante et mystérieuse image alors qu'il accuse Magwitch: un phénomène étrange secoue Compeyson: "Et tout le monde pouvait se rendre compte qu'il tremblait de peur et qu'apparaissaient de curieux filaments blancs semblables à de minuscules flocons de neige." (34). Nous y voilà, *c'est de la neige qui vient de l'âme!* En une ligne, Dickens décrit le narcissique pathologique, autour duquel un théoricien comme Otto Kernberg, travaillera longtemps, et ici, en quelques mots d'une superbe prose poétique, Dickens nous trace le portrait.

Et lorsque, tant d'années après que Magwitch a échoué dans sa tentative d'évasion (il se nomme à présent Provis, ce qui conduit facilement à "celui qui pourvoie"), Compeyson et Magwitch vont jusqu'à l'eau et seul Magwitch en ressort, pour mourir paisiblement quelques temps après, la-mort-par-l'eau est pleine de signification. Car ces eaux sont les eaux de l'inconscient et c'est là derrière que le fantôme derrière le fantôme se retirera, au fond de l'eau, et moins terrifiant. Car dans ce récit qui éclaire la vie des quatre personnages, Pip-Magwitch-Estella-Mrs Havisham ont rencontré et entendu bien des histoires qui ouvrent la voie de la connaissance de soi. Pip est plein de compassion pour, à la fois, pour Mrs Havisham et Magwitch, tous deux transformés par des expériences réciproques de compassion. Même la glaciale Estelle a un cœur à la fin. Bien que notre compréhension finale de la relation entre fantômes et récit dépende de la conclusion du roman que nous acceptons (Dickens a modifié la fin de l'histoire sur le conseil d'un romancier ami qui trouvait la première fin trop dure). Il y a la fin surprenante où Pip aperçoit Estella et comprend combien dans son existence elle a été

blescée, et leurs routes se croisent et ils restent séparés, ou il y a la seconde fin où Pip sait qu'il ne se sépareront plus. L'expérience et le souffrance et la compassion et surtout la connaissance de l'autre peuvent-elles mettre au repos tous les fantômes? Ou bien les fantômes de nos fantômes et de nos ancêtres vivent-ils toujours en nous?

Références

1. Hans Loewald, "On the Therapeutic Action of Psychoanalysis", *Papers on Psychoanalysis* (Newhaven: Yale University Press, 1980), 221-256.

2. Voir spécialement: "The Location of Cultural Experience," 128-129, et "The Use of an Object and Relating through Identifications", 115-127, *Playing and Reality* (1971; London: Routledge, 1991).

3. Charles Dickens, *Great Expectations*; ed. Edgar Rosenberg (New York: Norton, 1999), 10. (J'ai traduit les passages cités.)

4. On trouvera cette phrase dans "Playing a Theoretical Statement", *Playing and Reality*, 55, et également dans "The Location of Cultural Experience", 135

* Psychanalyste, New York