



HAL
open science

Analyse sémiologique du bégaiement à partir d'œuvres choisies de Lewis Carroll

Marion Grosгурin

► **To cite this version:**

Marion Grosгурin. Analyse sémiologique du bégaiement à partir d'œuvres choisies de Lewis Carroll. Médecine humaine et pathologie. 2013. dumas-01503801

HAL Id: dumas-01503801

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01503801>

Submitted on 7 Apr 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Faculté de Médecine
ECOLE D'ORTHOPHONIE DE NICE**

**MÉMOIRE présenté pour l'obtention du
CERTIFICAT DE CAPACITÉ d'ORTHOPHONISTE**

Par

GROSGURIN MARION
Née le 19 septembre 1988 à Suresnes

**ANALYSE SÉMIOLOGIQUE DU BÉGAIEMENT À
PARTIR D'OEUVRES CHOISIES DE LEWIS CARROLL**

Directeur de Mémoire :
Madame Arlette OSTA

-

Membres du jury :
Mesdames Patricia BERSOT - Elisabeth DEMEURE - Geneviève MAILLAN -
Monsieur Gilbert ZANGHELLINI

Nice
2013

INTRODUCTION

D'Aristote à Winston Churchill, d'Albert Einstein à Jean-Jacques Rousseau, d'Isaac Newton à Pierre Corneille, nombreuses sont les personnalités illustres à avoir vécu leur génie politique, scientifique, philosophique ou littéraire en association avec le trouble de la parole, du langage et de la communication qu'est le bégaiement.

Lewis Carroll (1832-1898), écrivain britannique de l'époque victorienne, fait partie de ces hommes et de ces femmes qui ont eu à exprimer, comprendre et ressentir leur vie au rythme d'une parole qui heurte et se heurte.

La recherche s'est attachée à dépister, recenser et théoriser les principes et fondements du bégaiement, sans pour autant qu'il en résulte aujourd'hui une nosologie universelle ; et c'est heureux, car le bégaiement, s'il est caractérisé par la pluralité de ses facteurs et de ses approches théorico-cliniques, se définit d'abord en tant qu'expression singulière et personnalisée - voire appropriée - d'un système psycholinguistique qui n'appartient qu'au sujet et ne dépend que de lui. Néanmoins, les passions et réflexions qu'ont suscité le bégaiement dans les domaines multiples auxquels il touche, ont progressivement amené la description objectivée d'une sémiologie caractéristique.

La sémiologie semble constituer aujourd'hui la base la plus vivante de l'étude de ce trouble qui frappe, dérape, échappe ; aussi notre démarche d'aujourd'hui consiste-t-elle à faire le point sur l'ensemble des connaissances acquises eu égard à la symptomatologie du bégaiement, au prisme des différents éclairages apportés par la littérature scientifique.

À travers le miroir inflexible que constitue le regard de l'Autre, le sujet bègue voit se refléter son image, et au-delà de cette image, « l'image qu'il a de l'image que l'autre a de lui » ; image déformée, déformante - et nécessairement subjective.

À travers le récit de Lewis Carroll, initialement élaboré à l'oral et sur le mode de l'improvisation, le lecteur peut apercevoir les rayons et les ombres qui surgissent de son imaginaire ainsi transcrit et dévoilé.

Quelques auteurs ont déjà souligné la vraisemblance d'un lien entre l'oeuvre et la vie de Lewis Carroll - dont le bégaiement semble avoir dessiné une trajectoire biographique discontinue - et certains, parmi ceux-là, ont émis l'hypothèse selon laquelle une partie du processus créatif de l'écrivain s'édifie autour et à partir du bégaiement.

Joseph Attanasio [46] suggère en 1987 que « l'expérience personnelle qu'a Lewis Carroll du bégaiement et les éléments de la nature même du bégaiement ont contribué aux thèmes, au choix des mots et à la tonalité de ses oeuvres de fiction. ». Il suppose ainsi l'existence toutefois « discutée » d'une relation entre le bégaiement de Lewis Carroll et « sa façon de traiter de l'échec de communication », de même que « l'usage qu'il fait du *nonsense* ».

En effet, en reprenant les travaux d'Elisabeth Sewell sur le *nonsense*, Attanasio met évidence sa nature « franche, univoque et logique », ainsi que « l'univers discipliné qu'il crée ». Par le *nonsense*, le langage devient un « système clos et consistant, de ceux qui réorganisent le langage selon des règles ludiques » ; de surcroît, « la propositionnalité du discours à laquelle le bègue est sensible, est ainsi réduite et soulage l'auteur du fardeau de son bégaiement, à travers son oeuvre »¹. Enfin selon lui, « les écrits de Carroll et son intérêt pour la complexité et l'intrication inhérentes à la communication humaine (et pas si humaine que ça), reflètent ce qui arrive quand la communication est rompue ». Attanasio érige Lewis Carroll en véritable « génie pour dépeindre la vaste gamme d'émotions qui résultent de l'échec de communication, dont la honte, le sarcasme, la peur, les paradoxes et l'humour ».

Dans l'ouvrage collectif « *Les bégaiements* » dirigé par Anne Van Hout [18], Yves Lebrun reprend et développe les principales thématiques évoquées ci-dessus.

¹ « The use of nonsense freed Carroll from the fear and uncertainty associated with propositional communication » [46] p.111

Anne May [48] rédige en 1992 un « Essai de théorisation du bégaiement à partir de Lewis Carroll » : elle y relève, entre autres, des correspondances entre le personnage de Humpty Dumpty, (un oeuf assis en équilibre sur un mur) et la précarité de la parole du sujet qui se trouve bégayer. Il nous est expliqué qu'« en affirmant son pouvoir sur les mots et en s'appuyant sur la forme (...) le bègue va se constituer une armure de façon à empêcher toute défaillance qui révélerait son impuissance à parler, et surtout à parler bien »¹ ; de même, l'obsession de Lewis Carroll pour le langage mathématique ressortit à une « obstination du bègue à rechercher le mot juste, à déterminer le vrai et le faux » et à la façon dont il « calcule ce qu'il va dire » et « pèse ses mots ». Les pistes qu'apporte la recherche d'Anne May sur ce sujet visent essentiellement à trouver une application thérapeutique au *nonsense* et aux jeux de mots, qu'elle continue à étudier dans un second article publié dans la revue *Glossa* en 1993.

Si notre perspective de travail se base sur les mêmes fondements que les auteurs pré-cités - c'est-à-dire, sur le lien évident qui semble unir l'homme à son oeuvre - elle s'attachera davantage à interroger le texte de Lewis Carroll et ce qui a pu s'y faire jour, entre les lignes, de la sémiologie du bégaiement.

Que le bégaiement ait influencé les thèmes de la fiction et leur traitement, comme le suggère Attanasio, nous paraît irrévocable ; ce que nous tenterons d'explorer aujourd'hui, c'est le potentiel cathartique d'une oeuvre aussi singulière que celle d'un écrivain bègue, dans la représentation scénique, imaginaire et fantasmatique du bégaiement qui peut y être lue.

En effet, certains détails du caractère, des actions et réactions manifestées par les différents personnages issus de la fantasmagorie carrollienne apparaissent de manière récurrente et prononcée.

À partir de l'étude des personnages d'*Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir*, et grâce à la lecture d'éléments choisis dans toute l'Oeuvre (et ponctuellement, dans la réécriture cinématographique de Walt Disney), il est envisageable de décrire et de comprendre les relations de communication qui unissent les différents protagonistes les uns aux autres - à travers le regard de l'héroïne itinérante qu'est Alice, et celui du narrateur subtil qui la guide au pays des merveilles et de l'autre côté du miroir.

La recension des éléments sémiologiques, actuellement connus et répertoriés dans la bibliographie dévolue à l'étude du bégaiement, contribue à appréhender ce trouble polymorphe de la façon la plus large possible, au moyen de divers éclairages théoriques susceptibles de nous mener jusqu'à l'élaboration d'un tableau général de la symptomatologie du bégaiement.

En confrontant la première partie de notre travail - et les différents profils qui en sont issus - à ce tableau sémiologique, on peut observer dans quelle mesure les personnages de Lewis Carroll, et les situations parfois complexes dans lesquelles ils interagissent, véhiculent une *mimesis* (μίμησις) similaire à celle qui se déploie dans la sémiologie du bégaiement.

De l'étude des personnages émergeront quatre hypothèses sémiologiques nouvelles, exposées librement à partir d'une lecture orthophonique de certains extraits de l'oeuvre ; la nature spéculative et théorique de la recherche qui les sous-tend conduit la réflexion dans le sens d'un apport complémentaire aux éléments déjà objectivés et considérés comme relevant du bégaiement, afin d'éventuellement en exploiter les pistes thérapeutiques.

¹ [48] p. 84

SOMMAIRE

PRÉAMBULE : DE CHARLES LUTWIDGE DODGSON À LEWIS CARROLL

I. L'HOMME.....	2
II. LE PAYS DES MERVEILLES.....	4
III. LE MIROIR.....	8



PARTIE I - ÉTUDE DES PERSONNAGES DANS *ALICE AU PAYS DES MERVEILLES* ET DE *L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR*..... 17

I. <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i>	18
TABLEAU : LE PARCOURS D'ALICE.....	64
II. <i>DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR ET CE QU'ALICE Y TROUVA</i>	65



PARTIE II - SÉMIOLOGIE DU BÉGAIEMENT..... 107

Du pluriel au singulier..... 108

I. ÉCLAIRAGE PSYCHO-DÉVELOPPEMENTAL ET PSYCHANALYTIQUE.....	109
II. ÉCLAIRAGE COMPORTEMENTAL.....	
III. ÉCLAIRAGE ORTHOPHONIQUE : LE BÉGAIEMENT, TROUBLE DE LA PAROLE, DU LANGAGE ET DE LA COMMUNICATION.....	117
	124

SYNTHÈSE : TABLEAU SÉMIOLOGIQUE - SYMPTOMATOLOGIE DU BÉGAIEMENT..... 134

PARTIE III - LA REPRÉSENTATION DE LA SÉMIOLOGIE DU BÉGAIEMENT À TRAVERS LES PERSONNAGES DE LEWIS CARROLL.....	135
Avant-propos : Littérature et projection - s'écrire.....	137
I - SE LIRE : LE SUJET BÈGUE MIS EN IMAGES.....	141
II - SE VOIR : LE COMPORTEMENT BÈGUE MIS EN SCÈNE.....	165
III - SE DIRE : LE BÉGAIEMENT MIS EN MOTS.....	171



PARTIE IV - QUATRE HYPOTHÈSES SÉMIOLOGIQUES ISSUES DU TEXTE DE LEWIS CARROLL.....	178
- HYPOTHÈSE N°1 - L'imaginaire comme conduite d'évitement, l'écrit comme conduite d'affrontement.....	179
- HYPOTHÈSE N°2 - De l'addiction au langage : un discours « logicognitif » ?.....	181
- HYPOTHÈSE N°3 - Des structures langagières sur-fréquentées par le sujet bègue.....	185
- HYPOTHÈSE N°4 - Des missions du sujet bègue « <i>Alice, who was a very thoughtful little girl</i> ».....	188



CONCLUSION.....	191
BIBLIOGRAPHIE.....	193
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	195
ANNEXES.....	196

Préambule
DE CHARLES LUTWIDGE DODGSON
À LEWIS CARROLL



I. L'homme

Charles Lutwidge Dodgson (1832- 1898) est le fils d'un prêtre de l'Église anglicane, né le troisième d'une fratrie de onze enfants. Ses frères et soeurs sont tous gauchers et sept d'entre eux, dont Charles, bégayent. Sa vie de famille chaleureuse et érudite lui permet de développer une personnalité hors du commun et des dons dans le domaine de l'écriture. Sa petite enfance se déroule à Daresbury, puis à partir de 1843, à Croft, dans le Yorkshire. Pendant ses vacances familiales, il édite des revues locales et fait construire un théâtre de marionnettes pour lequel il écrit quelques pièces. Après cette enfance bercée par l'atmosphère familiale contenante et propice à l'affirmation de sa personnalité, Dodgson est confronté pour la première fois à la solitude et à l'altérité lorsqu'il part faire ses études à Rugby (Angleterre).

Dans *L'Univers de Lewis Carroll*, Jean Gattégno [26] nous révèle que celui-ci y est la cible de nombreuses brimades et moqueries, dont l'écrivain garde un souvenir exécrable : « Rien au monde ne me persuaderait de vivre à nouveau les trois ans que j'y ai passés ». D'après Gattégno, « cette période de sa vie est le grand tournant de la fuite devant le groupe, devant la vie - et le repli sur soi, c'est-à-dire l'imagination ». Le jeune Charles se préserve de la « brutalité » et de « l'arrogance » de ses camarades en se réfugiant dans l'écriture, plus proluxe encore que lors de son enfance.

« Meurtri par la vie collective et cherchant refuge en lui-même », Dodgson ne voit donc plus l'extérieur que comme un « masque ; les coutumes sont observées avec d'autant moins de peine qu'elles n'expriment en rien une adhésion de l'être, et la vie continue de se dérouler, en profondeur et en cachette ».

Après un parcours exemplaire, il devient enseignant à l'université d'Oxford en 1855 ; Dodgson n'a alors que très peu de relations avec ses collègues, et très peu d'intérêt pour ses étudiants exclusivement masculins qu'il dit lui-même, dans son *Journal*, « avoir quelques difficultés à tenir »¹, au point d'en venir « presque à penser (qu'il ferait) mieux d'interrompre son enseignement » tant cela est « décourageant »². Ce qui finira par arriver, le professeur jugeant que « le bien (qu'il fait) ne semble pas justifier le temps (qu'il perd à cette) tâche ingrate et rebutante ».

Il semble qu'à cette période plus qu'à toute autre, son bégaiement et son tempérament réservé le marginalisent, voire le décrédibilisent, au sein d'une communauté aussi exigeante et rigide que l'*intelligentsia* oxonienne, soumise au code très strict de l'époque victorienne. La plupart de ses biographes (Morton Cohen, Jean Gattégno, Jenny Woolf) décrivent une nature austère, solitaire, ne s'illustrant en société que par des devinettes et charades réputées très sophistiquées et un humour cinglant.

Dodgson s'isole souvent pour écrire dans son *Journal*, dont les premiers fragments disponibles datent de cette période. Il y détaille ses nombreux travaux de lecture et d'écriture dans divers domaines dont, notamment, la théologie et les mathématiques. Il y fait également mention de ses activités sociales et artistiques, de sa passion pour la photographie (nous y reviendrons), et insiste de manière étonnamment récurrente, quel que soit le sujet de ses confidences, sur les aspects fâcheux de son caractère. Cet esprit sévère, qui se qualifie d'« incapable de régularité et plus ennemi de l'effort que jamais »³, renonce donc à l'enseignement. Il pense désormais se vouer, tout comme son père, à l'Église. Mais il abandonne également « toute ordination sacerdotale », et ce « pour bien des raisons (...) ».

En sus du bégaiement, qui rend difficile la prise de parole en public, c'est sans doute son goût pour le théâtre - réprouvé par l'Église - ou encore le regard suspicieux des paroissiens - du fait de son inclination à la compagnie des petites filles - qui l'y ont résigné. En effet, Dodgson préfère à la compagnie des enfants celle des adultes, pour qui il compose toutes sortes de divertissements - dans la continuité des spectacles de marionnettes qu'il avait l'habitude de créer pour ses sept frères et soeurs. Ce qui n'est pas si surprenant lorsqu'on sait que le sujet bègue voit son trouble s'estomper au côté des enfants.

¹ [36] *Journal*, p. 537

² [36] *Journal*, p.138

³ [36] *Journal*, p. 554

Selon Francis Lacassin, dans sa Préface aux oeuvres complètes :

« Le bégaiement, dont il a tenté de se débarrasser par de vains traitements, l'a coupé du monde des adultes (c'est-à-dire de la normalité) et a provoqué son repli dans celui des enfants ». On compte parmi ses rééducateurs, Thomas and James Hunt, Henry Rivers et le Dr Lewin qui échouèrent tous à faire de Charles un bègue non-bégayant.

Peut-on supposer que ce repli, cette « fuite hors du réel » - par le refus de toute forme d'attachement ou d'engagement ainsi que le suggère Gattégno - aient eu un rôle dans l'expression de la créativité et de l'imagination débordante de Lewis Carroll? Peut-il expliquer la complexité d'une personnalité aussi fondamentalement paradoxale que celle de Charles Lutwidge Dodgson?

Florence Noiville, dans son article intitulé *Les motivations cachées de Lewis Carroll* [49], apporte quelques pistes à notre réflexion :

« Comment l'élan religieux et la raison mathématique, le génie excentrique et le sérieux victorien, l'alacrité et la mélancolie, l'imagination malicieuse et la profonde austérité, l'esprit d'invention et le conservatisme... comment cela s'enchevêtrait-il pour former la texture d'une personnalité complexe et tourmentée? Comment réconcilier l'homme d'Eglise et l'amateur de petites filles, l'amuseur et le logicien, le photographe et le professeur de mathématiques? Le biographe Morton Cohen tente de découvrir les motivations cachées d'un homme qui reconnaît la force pure, immaculée et intuitive de l'enfance. Il rapporte que Carroll formulait de nombreux appels à Dieu pour échapper au sombre sentiment de culpabilité, pour être délivré de la tentation et « mener une vie plus sainte ». Lewis Carroll était un « chrétien solide » qui « pensait avec attention et profondeur au Bien et au Mal ». Ses « énergies sexuelles refoulées [...] furent selon toute probabilité la source de ces exceptionnels éclairs de génie qui lui permirent de donner au monde ses oeuvres les plus remarquables ».

L'impulsion créatrice inimitable de Lewis Carroll aurait donc, en partie, puisé sa substantifique moelle dans la candeur et la virginité qui auréolent l'enfance. L'hommage de Lacan [47] à ce sujet insiste sur ce que l'essence même de la symbolisation carrollienne se fonde précisément sur la dualité de sa personnalité :

« Il y a bien, comme on nous le dit, Lewis Carroll, le rêveur, le poète, l'amoureux si l'on veut, et Lewis Carroll, le logicien, le professeur de mathématiques. Lewis



Carroll est bien divisé, si cela vous chante, mais les deux sont nécessaires à la réalisation de l'œuvre (...) Le penchant de Lewis Carroll pour la petite fille impubère, ce n'est pas là son génie. Son enseignement de professeur n'a rien non plus qui casse les manivelles : en pleine époque de renaissance de la logique et d'inauguration de la forme mathématique que depuis elle a prise, Lewis Carroll, quelque amusants que soient ses exercices, reste à la traîne d'Aristote. Mais c'est bien la conjuration des deux positions d'où jaillit cet objet merveilleux, indéchiffré encore, et pour toujours éblouissant : son œuvre ».

II. Le pays des Merveilles

1. Genèse de *Alice au pays des merveilles*, *Les aventures d’Alice sous terre*, *Alice racontée aux petits enfants*



Lié d’amitié avec les filles du doyen Liddell, Edith, Lorina et Alice, Dodgson éprouve une affection toute particulière pour cette dernière. Le 4 juillet 1862, alors que les parents Liddell sont en voyage, Robinson Ducksworth, un ami proche de Dodgson, parvient à duper la gouvernante et convie les fillettes à une promenade en barque sur l’Isis. Jusqu’alors distancé par la famille, à cause de ses insistantes sollicitations auprès de la jeune Alice qu’il avait pris l’habitude compulsive de photographier, Lewis Carroll parvient ainsi à passer une journée en sa compagnie. L’euphorie de ces retrouvailles provoque chez l’auteur un sursaut d’inspiration qui l’amène à improviser oralement *les Aventures d’Alice au pays des merveilles*.

Ainsi, « comme quelques autres exceptionnelles réussites, le pays des merveilles fut le fruit d’un heureux accident. Pour une fois et dans le même instant, le temps et le lieu et l’aimée se retrouvèrent réunis ». [36] A partir de cette divagation pastorale et impromptue, l’auteur, dès le lendemain, couche sur le papier les grandes lignes du conte, à la demande de la petite fille et dans l’espoir d’estomper la méfiance de la mère Liddell - qui lui reste farouchement hostile. L’enchantement verbal de l’oral étant impossible à transcrire, l’écrivain prend le parti d’étoffer le conte par l’adjonction de péripéties et de personnages caricaturaux, de jeux verbaux, chansons, devinettes et autres reparties accentuant le nonsense.

En 1864, le manuscrit est adressé en exclusivité à Alice, qui sera la seule à en profiter vingt ans durant. Une seconde version est rédigée simultanément et paraît en 1865 : *Alice au pays des merveilles*, tel que nous le connaissons, est né.

En 1885, Lewis Carroll décide de publier à tirage restreint la version privée du manuscrit au profit des hôpitaux, ce qui lui permet de rétablir quelque contact avec Alice - désormais épouse Hargreaves. Le premier jet est publié en 1886, sous le titre *Les aventures d’Alice sous terre*.

En 1888, une troisième version, intitulée *Alice racontée aux petits enfants*, est amorcée et paraît en 1889, après de nombreux caprices de l’auteur eu égard à la qualité des illustrations qu’il jugeait médiocre - signe une fois de plus de son exigence et de son perfectionnisme. Dans cette version pour les enfants de 0 à 5 ans, l’auteur fait en quelque sorte ses adieux à Alice, par un cri du coeur réprimé dans les deux premières versions : « *Au revoir, Alice chérie, au revoir!...* ».



Malgré son succès et ses nombreuses tentatives de rapprochement, il ne renouera jamais réellement avec son Alice, celle qu’il a connue ; car le temps faisant son ouvrage, Alice grandit et perd de cet intérêt caractéristique que Carroll prête aux enfants. En 1865, il inscrit d’ailleurs dans son journal : « *Alice me paraît très changée, mais guère en mieux ; sans doute passe-t-elle à présent par cette désagréable phase de transition.* ». Comme le dit Francis Lacassin : « Il vivait son rêve et régnait en maître sur le pays des merveilles à travers son journal et sa correspondance, mais dans sa vie vécue, absolument tout lui en interdisait le seuil ». ¹

¹ [56] p.XII

Jenny Woolf, dans *Le mystère de Lewis Carroll*, tente de résoudre les contradictions de sa vie et de son œuvre ; elle les considère comme une excentricité domestique. Le ton de Carroll, tout au long du livre, est celui de quelqu'un qui parle de haut à son lecteur : « Carroll fut de tempérament dramatique, créatif et émotif, mais aucune de ces qualités ne fut particulièrement admirée par la classe moyenne de la société victorienne, et il ne choisit pas de les exhiber publiquement ».

En effet, au regard de la société victorienne, et dans ses relations à la sourcilleuse corporation d'Oxford, son succès n'a l'effet que de marquer plus encore sa marginalité : la littérature enfantine est alors un genre tout à fait mineur, et considéré comme frivole. Force est de constater à quel point le choix de ce genre pose un contraste majeur et inattendu entre l'homme et l'écrivain, entre Charles Dodgson et Lewis Carroll, par cette « cloison étanche qu'il maintenait avec une obstination maniaque entre les deux personnages cohabitant en lui : le saltimbanque et le géomètre » [36]. Cela fait écho aux propos précités de Florence Noiville [49]. L'univers de Carroll est en effet imprégné d'une fantaisie en opposition marquée avec le quotidien discipliné de Dodgson ; la distinction se poursuit d'ailleurs par-delà le choix du genre, dans la liberté avec laquelle l'écrivain traite du conte: « Si Lewis Carroll s'inscrit dans une tradition (et considère Alice comme un conte de fées), c'est pour la plier à sa propre inspiration et non pour s'y plier lui-même ; Lewis Carroll s'est placé sous le signe de la féerie mais n'en conserve que l'apparence, après en avoir renouvelé à son usage exclusif les structures et les personnages » [36].

Marie-Hélène Inglin-Routisseau [27] souligne quant à elle que « Carroll use du conte de fées [...] pour mieux le déconstruire »¹. Le merveilleux, qui va de pair avec cette forme d'écrit et avec le récit de rêve, « vise à compenser les insatisfactions que la réalité inévitablement crée en nous », et « à en créer une autre qui nous soit plus soumise ». Le rêve constitue pour Carroll « un cadre narratif idéal et souple [...] au pouvoir cathartique et hallucinatoire : le rêve résoudrait dans la vie rêvée ce que le rêveur dans la vie vigile n'a pu surmonter ». Idée particulièrement intéressante lorsqu'on sait que le Pays des Merveilles est le fruit du songe d'une Alice désœuvrée, cédant à l'endormissement.

Jacques Lacan [47] ajoute également : « Cette œuvre est un lieu élu à démontrer la véritable nature de la sublimation dans l'œuvre d'art. Récupération d'un certain objet, ai-je dit (...) ». En effet, il semblerait que le rêve littéraire de Lewis Carroll relève d'une certaine transcendance homme-œuvre : les propos de Seth Lerer [51] doyen du département des arts et des lettres à l'Université de California-San Diego, vont clairement dans ce sens : « En fin de compte, il serait préférable de ne pas essayer de réconcilier les différents aspects de la vie de Dodgson mais de voir plutôt Lewis Carroll comme un personnage dans un drame, joué et écrit par un professeur d'Oxford ».

De plus, en sa qualité de révérend, Dodgson manifeste sans nul doute une forme de curiosité intellectuelle pour le rêve; on sait que les écrits bibliques regorgent d'épisodes oniriques dont la perception peut être celle « celle d'une vérité révélée, une vision prophétique ou spirituelle, (...) un secret toujours à déchiffrer ».²

Mais Lewis Carroll s'émancipe des constantes du genre, et choisit celle de l'ambivalence, entre sublimation du désir et persistance de la frustration. L'émergence d'une morale, inhérente à tout conte, demeure par ailleurs relativement floue voire absente de l'œuvre ; même Bruno Bettelheim déclare, perplexe, « le conte carrollien est chaotique »³.



¹ [27] p.67

² [27] p.56

³ BETTELHEIM, B. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris : Robbert Laffont, 1976., Pluriel, n°8459, p.93

2. Contexte et modalité du processus créatif

« *Cet après-midi tout en or* », lors duquel l'oeuvre fut créée et tel qu'il est décrit par l'auteur lui-même, baigne dans atmosphère nonchalante et insouciance, propice à l'inspiration et à l'expression libre d'un imaginaire qui scelle le lien puissant unissant l'homme et la petite fille :

« [...] *L'azur sans nuages au-dessus de nos têtes, le miroir de l'eau à nos pieds, la barque paresseusement emportée par le courant, le tintement des gouttelettes ruisselant des rames comme elles basculaient d'un air endormi d'avant en arrière, et (ce même rayon brillant de vie sur cette scène somnolente), trois avides minois affamés, affamés de nouvelles du pays des fées [...]* » (Derek Hudson citant Lewis Carroll)¹.



Le contexte de création de l'oeuvre nous paraît particulièrement important dans l'étude de celle-ci ; tout d'abord, parce que nous retrouvons, entre les lignes de la fiction, de nombreux éléments transposés du réel de ce 4 juillet à l'imaginaire du récit offert et adressé.

Jacques Lacan attire notre attention sur ce que « de la petite fille, Lewis Carroll s'est fait le servent, elle est l'objet qu'il dessine, elle est l'oreille qu'il veut atteindre, elle est celle à laquelle il s'adresse entre nous tous ». [47]

En fait, le personnage d'Alice en particulier fait l'objet d'une composition complexe, qui *condense* - en référence au mot de Freud sur le travail propre au rêve - les deux pôles actifs du schéma de communication (émetteur et destinataire).

Le 4 juillet 1862, jour de la promenade en barque, il parle à Alice Liddell, mais il ne parle pas d'Alice Liddell : l'Alice du conte est un personnage infiniment plus mystérieux et trouble.

Jean Gattégno [26] souligne à ce propos : « Carroll n'est pas 'Alice' » (ainsi nommée entre guillemets dans son journal, pour bien la distinguer de la petite Liddell), « pas plus qu'il ne s'est retrouvé en Alice Liddell ; et celle-ci ne s'identifie pas au personnage de fiction. Tout au plus pourrait-on dire qu'il est passé un courant au travers d'Alice Liddell qui a doué de vie une image prête à s'animer ».

En revanche, Carroll est Dodgson, même s'ils se masquent alternativement : c'est l'unité homme / oeuvre et personnage historique / pseudonymique qu'a établie Gattégno. Totalité mouvante, Dodgson-Carroll s'insère dans les diverses pièces du puzzle de son ouvrage. Les Aventures d'Alice sont donc « un récit-miroir dans lequel Alice contemple son image déformée et un récit fantasmagorique dans lequel le narrateur renvoie son reflet d'auteur au lecteur ». ² Pierre Sabourin résume ainsi : « Dodgson regarde Alice, et Alice écoute Carroll ».

La modalité de création de l'oeuvre est elle aussi susceptible de nous éclairer dans notre lecture orthophonique du texte de Lewis Carroll. L'origine orale du récit attire notre attention (surtout de la part d'un sujet bègue) sur le mode singulier du travail de symbolisation qui intervient dans la genèse de l'oeuvre.

Marie-Hélène Inglin-Routisseau rapporte que Dodgson se plaisait à inventer, à cette époque, ces histoires qui « vivaient et mouraient, comme des moucherons de l'été, dans leur belle après-midi » ³. Selon elle, la nature improvisée du conte met surtout en évidence « l'origine inconsciente du processus créatif ». L'analyse de Jean Gattégno à ce sujet abonde dans le même sens : « le mécanisme même de la création d'Alice (...) l'improvisation tellement surprenante (...) sont le signe que Carroll, ce jour-là, s'exprima lui-même aussi librement que le malade le fait sur le divan du psychanalyste ». ⁴

¹ [36] p.129

² [27] p.41

³ [27] p.37

⁴ [26] p.201



Dans *Alice à la scène*,¹ ouvrage précieux où Lewis Carroll se livre sur la façon dont les idées se forment en son esprit labyrinthique, l'auteur attribue lui-même la nature du processus créatif à « l'humeur » du narrateur, assailli de « rêves et d'idées qu'il n'avait point recherchées », ou à un « trop-plein » de pensées fantasmatiques canalisables uniquement par une transcription - que les surréalistes auraient, un demi-siècle plus tard, qualifiée d'automatique : « Chacune de ces idées et pratiquement chacune des expressions utilisées, naquit d'elle-même (...) quelles que soient les circonstances de sa naissance, l'idée naît spontanément (...), Alice est fait presque totalement de pièces et de morceaux (*bits and scraps*) d'idées isolées nées spontanément ». Comme le souligne Marie-Hélène Inglin-Routisseau, si l'expression « *come to itself* » est reprise trois fois dans cet extrait, c'est sans doute que l'auteur y a reconnu une marque caractéristique du

processus créatif qui lui est propre. Elle remarque par ailleurs que cet « effet sans cause » (selon les termes de l'auteur lui-même) se retrouve dans le personnage d'Alice, à qui Carroll fait vivre une expérience similaire : « Les mots s'échappent de sa bouche sans avouer leur origine, le sens se joue du dire. Les mots sont exprimés avant même d'avoir été pensés, le texte ressemble à 'un verbal asylum' (...) »². Cette idée de Jean Jacques Lecercle, telle qu'elle est reprise par Marie-Hélène Inglin-Routisseau, constituera un point majeur de notre réflexion future.

¹ cf. Annexe

² [27] p.43

II. Le Miroir

1. Genèse, contexte et modalité du processus créatif de *De l'autre côté du miroir* et ce qu'Alice y trouva

Le pays des Merveilles devait à l'enfance ce qu'elle avait inspiré à Lewis Carroll ; l'auteur reconnaissant, le lui avait rendu par un récit, offert et adressé explicitement en propos liminaire :

« (...) Alice! Prends donc cette histoire ;	[<i>Alice! a childish story take,</i>
Que ta douce main la dépose	<i>And with gentle hand</i>
Là où les rêves enfantins	<i>Lay it were Childhood's dreams are twined</i>
S'entrelacent dans nos mémoires,	<i>In Memory's mystic band,</i>
Telle une guirlande de roses	<i>Like pilgrim's wither'd wreath of flowers</i>
Cueillie en un pays lointain. »	<i>Pluck'd in a far-off land.]</i>

... récit qui traite les difficultés, les fantaisies, les interrogations et les découvertes propres à l'enfance.

Le parcours initiatique d'Alice sur les traces du Lapin Blanc s'achève sur la réflexion de sa soeur aînée, qui « *imagine sa petite soeur devenue, dans l'avenir, une vraie femme ayant conservé à travers les années de son âge adulte, le coeur simple et aimant qu'elle avait, étant enfant* ».

Réflexion qui fait écho à la toute première publication de Lewis Carroll (Mars 1953) sous ce nom de plume - un poème intitulé *Solitude* - qui exprime sa nostalgie du passé en général :

« Je donnerais tout l'argent qu'ont amassé les ans,	[<i>I'd give all wealth that years have piled,</i>
Fruit tardif du déclin de la vie,	<i>The slow result of Life's decay,</i>
Pour me retrouver petit enfant,	<i>To be once more a little child</i>
Le temps d'un beau jour d'été. ».	<i>For one bright summer-day.]</i>

Si l'on s'intéresse à la période qui sépare la publication des deux Alice (*au pays des Merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*), on note plusieurs éléments du vécu de l'auteur manifestant le caractère inaccompli du processus créatif :

L'adieu à Alice que recèle la version pour « petits enfants » représente symboliquement un adieu à Alice Liddell, précisément en tant que petite fille.

En considérant les événements biographiques qui suivirent la création du premier conte :

- ▶ la brouille mystérieuse avec la famille Liddell ;
- ▶ la « quête insatiable, obsession à connaître et photographier des petites filles, cherchant dans l'accumulation des visages l'impossible apaisement que lui aurait procuré la redécouverte du seul visage de l'aimée », selon les propos de Francis Lacassin ;
- ▶ l'abondante correspondance qu'il entretint avec ses « amies-enfants » ;
- ▶ les propos de Jean Gattégno dans la deuxième partie de *L'univers de Lewis Carroll* (« Lewis Carroll et le monde de l'enfance ») qui fournissent une hypothèse quant au goût de l'auteur pour la compagnie des petites filles et son aversion pour les adolescents et les garçons (épisode de Saint Aldate's) ;
- ▶ le décès du Père (1868) faisant resurgir les souvenirs d'enfance de l'auteur, qui « se fût considéré lui-même comme parricide, s'il n'eut adopté le comportement, la foi, les idées morales, les préjugés de son père, et jusqu'au goût de celui-ci pour les mathématiques (...) et qu'il adopta donc, au risque d'étouffer sa personnalité propre » (Francis Lacassin, *ibid.*)

L'on est amené à penser *a posteriori* que le travail de Lewis Carroll auprès du public enfantin (et de lui-même?) est loin d'être achevé ; de là s'ébauchent les prémices d'une suite potentielle aux aventures d'Alice au pays des Merveilles dans l'imaginaire de l'écrivain.



Qu'il ne puisse se résoudre à rester sur ces lignes, qu'il multiplie les rencontres et les après-midis auprès de muses enfantines - avec à l'esprit, sans doute, les propos du Chat du Cheshire ...

« Je ne me soucie pas trop du lieu (...) pourvu que j'arrive quelque part...

- Vous pouvez être certaine d'y arriver pourvu seulement que vous marchiez assez longtemps. »

... l'amène irrésistiblement à créer ce qui sera le deuxième chef d'oeuvre de littérature enfantine signé du nom de Lewis Carroll : *De l'autre côté du miroir*.

Francis Lacassin résume en ces termes : « Il ne lui restait alors qu'une possibilité : traverser le miroir, s'évader dans le jardin enchanté du nonsense, où l'indispensable révolte devient un simple jeu » [36].

Au détour d'un passage à Kensington, Lewis Carroll rencontra une petite fille également nommée Alice.

« J'aime beaucoup les Alice », lui dit-il lors de leur premier échange. Après lui avoir donné une orange et demandé dans quelle main elle se trouvait (en l'occurrence, la droite), l'écrivain poursuivit :

« Regardez maintenant la petite fille qui est dans la glace et dites-moi dans quelle main elle tient l'orange.

- La gauche! Mais... à supposer que je sois de l'autre côté du miroir, est-ce que l'orange ne serait pas toujours dans ma main droite?

- Bien joué, petite Alice, répondit Dodgson, c'est la meilleure réponse qu'on m'ait jamais faite ».

Réponse qui donna à l'auteur l'idée d'une Autre Alice, d'un monde inversé, comme l'est l'image que nous renvoie le miroir, de notre réalité.

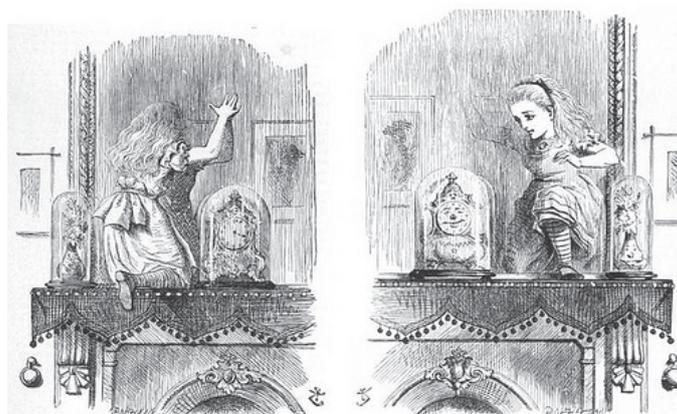


Alors que le contexte de création d'Alice au pays des Merveilles était placé sous le signe de la spontanéité et de l'euphorie des retrouvailles, et que sa modalité était celle d'un itinéraire sans motif ni but précis dont les mots « venaient d'eux-mêmes », celui du Miroir nous a paru influencé par des facteurs plus tourmentés.

2. Le miroir « réfléchissant »

A propos du choix lexical de « *looking-glass* » (que l'écrivain a préféré à celui de « *mirror* »), Marie-Hélène Inglin-Routisseau suppose qu'il « restitue la nature réfléchissante du miroir , tout en mettant l'accent sur ce que le regard a d'essentiel dans cette exploration (...) Faire-voir. Lewis Carroll tend donc à Alice un miroir. Elle s'y observe. Qu'y voit-elle? Son reflet ou celui de Charles Dodgson? Elle regarde à travers le miroir, et le miroir la regarde aussi »¹. Le miroir y est regard qui me voit et par lequel je peux me voir. Alice se voit dans le miroir qui lui renvoie son image, Alice se voit dans un miroir voyant. Ce faisant Alice est vue à travers le miroir ».²

Ce miroir réfléchissant renvoie ainsi au terme de reflet - image sensible - mais aussi à celui de réflexion - introspection et pensée intelligible.



a. Réflexion du passé

L'évolution du rapport de Lewis Carroll à l'enfance est remarquable par la mise en perspective de la fin du premier conte et de l'ouverture du second. En effet, la tonalité des dernières lignes du Pays des Merveilles est empreinte d'une tendresse auréolée d'espoir ; celui qu'une femme, même en grandissant, demeure aimante et douce comme elle l'était enfant.

Le poème liminaire de *De l'autre côté du Miroir* se pare en revanche d'une résignation qu'apporte le temps et le recul, exprimée par l'aveu d'impuissance face à la différence d'âge. L'émotion qui émane du poème est celle d'un homme mûr, cédant certes à la mélancolie mais dont le deuil symbolique semble s'amorcer :

« Enfant au front plus pur qu'un beau ciel sans nuages
Aux yeux de songes émerveillés,
Malgré la loi qui veut que de ton âge
La moitié d'une vie à jamais me sépare,
Ton sourire si tendre accueillera, je gage,
L'hommage affectueux de ce conte de fées (...) ».

*[Child of the pure unclouded brow
And dreaming eyes of wonder!
Though time be fleet, and I and thou
Are half a life asunder,
Thy loving smile will surely hail
The love-gift of a fairy-tale (...)]*

¹ [27] p.161

² [27] p.237

Le lien avec Alice Liddell est donc maintenu par l'adresse que Carroll formule au début du deuxième volet comme il l'a fait pour le premier ; il déplore l'absence physique de l'Alice d'antan, mais lui offre le souvenir de la genèse du premier :

« (...) Je ne vois plus ton radieux visage
Je n'entends plus l'éclat de ton rire argentin ;
Nulle image de moi ne devant demeurer
Dans le futur de ton destin,
Il suffit qu'à présent tu veuilles accepter
D'écouter ce conte de fées.

*[(...) I have not seen thy sunny face,
Nor heard thy silver laughter;
No thought of me shall find a place
In thy young life's hereafter -
Enough that now thou wilt not fail
To listen to my fairy-tale.*

Un conte commencé en des jours de bonheur,
Tandis que de l'été les soleils rayonnaient
Une aimable chanson qui servit à rythmer
Le calme mouvement des rames et des heures,
Et dont en moi l'écho encore retentit
Bien que les ans jaloux me conseillent l'oubli. (...) ».

*A tale begun in other days,
When summer suns were glowing -
A simple chime, that served to time
The rhythm of our rowing -
Whose echoes live in memory yet,
Though envious years would say 'forget'!(...)]*

Cette adresse, dans laquelle Lewis Carroll se met à nu, trouvera un ultime écho dans le poème qui clôt *De L'autre côté du Miroir* (dans sa version originale, ce poème est de surcroît un acrostiche du nom d'Alice Pleasance Liddell):

« Mais toujours me hante l'image
D'Alice endormie, en voyage
Parmi d'étranges paysages. »

*[Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving under skies
Never seen by waking eyes]*





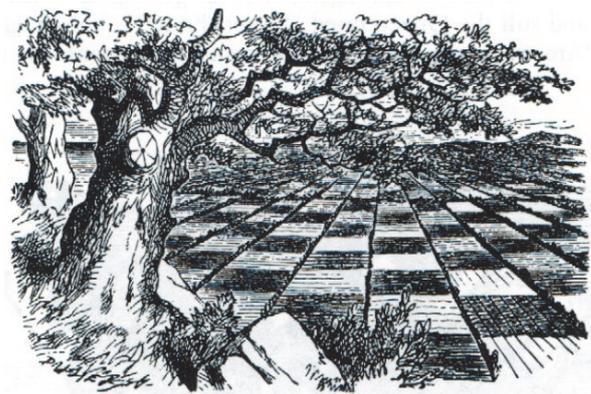
Cependant, Alice a bel et bien grandi. Phyllis Greenacre, psychanalyste, évoque dans *Aspects of Alice* la difficulté de Carroll à lier la figure de l'enfant à celle de la femme ; selon lui, son attrait pour les petites filles ne serait qu'un effet inversé de l'amour oedipien pour sa mère. La femme et l'enfant se confondent, renvoyant Dodgson à une part infantile de lui-même. L'écrivain s'est en effet résolu à admettre, assez sévèrement encore une fois, qu'il n'est « *qu'un enfant vieilli qui pleurniche, sachant qu'il faut aller dormir* », avec « *dehors, l'âpre froidure et la neige aveuglante, le sifflement rageur et maussade du vent* », et « *au-dedans, la lueur du foyer rougeoyant et le doux nid joyeux de l'enfance qui chante* ». La différence ainsi établie entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas sans évoquer la notion de seuil qu'introduit l'objet du Miroir.

b. Réflexion du mouvement

Si l'on se réfère à la préface de Francis Lacassin à *De l'autre côté du miroir*, le miroir symbolise en effet le seuil, la frontière entre le monde interne et externe, le soi et l'autre, le conscient et l'inconscient, le prisme ouvrant sur l'un et l'autre côté (fonction du symbolisme catoptrique). La traversée de ce miroir pourrait alors représenter une découverte, un « parcours de la constitution imaginaire du moi, celle par laquelle le *moi* advient » - pour reprendre les mots d'Inglin Routisseau faisant référence au « stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* » de Jacques Lacan ¹. L'autre côté du miroir est atteint en franchissant une limite, qui ouvre sur un monde dévoilant l'envers des êtres et des choses. Pour l'héroïne, c'est le début d'un voyage qui se déroule dans un univers aux valeurs inversées. Aussi le mouvement de l'autre côté du miroir est soumis à une règle du jeu qui bouleverse les normes physiques et qui reproduit, de par l'architecture du récit, la stratégie d'une partie d'échecs. Selon le psychanalyste John Skinner, l'obsession du renversement - notamment du temps et de l'espace - pourrait être liée à la latéralité de l'auteur (qui était gaucher, comme nous l'avons dit).

Les différents chapitres apparaissent, dans leur agencement et de par la structure de l'ensemble de l'oeuvre, comme une narration cinématique, décrivant les déplacements du Pion Blanc qu'est Alice, au fil des mots et à chaque fin de chapitre (cf. nom des personnages : Roi, Reine, Cavalier). Cette logique du seuil, dynamique contrainte de la progression motrice dans l'espace *De l'autre côté du miroir*, demande à Alice une maîtrise et une anticipation qu'elle n'acquiert jamais vraiment (et de fait, que n'a pas le bègue), aussi Reine soit-elle au bout du compte /conte.

Allégorie possible de la parole, le mouvement, de l'autre côté du miroir, est régi par des lois implacables : contrôle du geste, de la posture, du temps - qui recule (cf. lapin blanc dans le pays des Merveilles) - de l'espace - dont les données sont confuses : on s'éloigne du but pour l'atteindre (cf. chat du Cheshire) - et des émotions - les personnalités rencontrées sont nombreuses et complexes, et n'ont en commun que le mystère de leur pragmatique (L'oiseau, Le Lapin, Le Loir, le Roi, Les fleurs... Humpty Dumpty en irascible « je-sais-tout »).



¹ *Ecrits* p.90-91.

« Si l'on s'en tient au mécanisme de causalité contrariée, il faudrait percevoir, dans ce temps de pressentiment-à-réaliser, de futur siégeant au passé, ou de participe futur, le monde de l'angoisse carrollien » ; ces propos d'Hélène Cixous (Flammarion 1971), qui posent le rapport de Carroll à la temporalité, seront un outil précieux pour la lecture orthophonique du texte et de sa structure.

c. Réflexion de l'objectif

Le photographe franco-hongrois Gyula Halász (alias Brassai), rapporte par ailleurs dans son article que Carroll parlait de la photographie comme « la nouvelle merveille du monde »¹ :

« Une grande affinité reliait [...] son univers plein de chausse-trapes, de jeux de miroirs, de changements de taille, avec celui de la photo, qui recrée les apparences fugitives et impalpables de la réalité ; mort du sujet, résurrection par-delà le réel, arrêt du temps et son infini prolongement, présence de l'absent...».



Selon Brassai, la photographie aurait également pu constituer pour Carroll une « soupape de sa vie amoureuse frustrée » :

« Nous sommes une engeance de voyous, de voyeurs et de voleurs. Nous sommes partout où on ne nous désire pas, nous trahissons des secrets que l'on ne nous confie pas, nous épions sans vergogne ce qui ne nous regarde pas et nous nous approprions ce qui ne nous appartient pas. Nous nous retrouvons à la longue receveurs de toute la richesse d'un monde que nous avons détrossé [...] La photographie permit à ce pasteur tenté par le diable d'exorciser ses pensées « unholy » qui, confessait-il, le persécutaient surtout la nuit : la prise de l'image se substituait à la possession ».

Cette hypothèse, tout comme les propos d'André Bay : « c'est ainsi qu'il la prit par objectif interposé » , placent l'acte de photographier à un plan important des origines de la symbolique du miroir.

Le professeur Seth Lerer [51] fait cependant halte aux détracteurs de l'écrivain :

« Je ne suppose pas que toutes les photographies de Carroll sont des icônes de perversité, ni que son rapport avec les filles du cercle de la famille Liddell a dépassé consciemment les normes de ce qui était acceptable au XIXe siècle. Carroll n'était pas J.M. Barrie. Mais ses photographies et sa fiction sont les réponses nuancées à une variété d'habitudes sociales et de prédilections personnelles. « Carroll », écrit Woolf, « fut fasciné par le monde visuel. Oui, mais c'est un monde visuel qui est toujours filtré par l'objectif ou le miroir. Carroll voyait le monde comme un ensemble de comédiens et de performances. Il y avait un aspect fortement théâtral à tout ce qu'il entreprit, qui était en droite ligne de la fascination victorienne pour le travestissement, et pour le corps toujours changeant sous les déguisements ». La thèse du professeur américain défend donc l'hypothèse selon laquelle la compréhension de « l'identité élective de Carroll et de son œuvre est de reconnaître que la vie implique les jeux de rôles ». Pour lui, le fruit littéraire et pictural de l'imagination carrollienne est une forme d'auto-représentation, « si centrale dans l'expérience au dix-neuvième siècle ». En effet : « *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* sont parsemés de performeurs, récitant des poèmes et des histoires ».

¹ « Lewis Carroll, le photographe ou l'autre côté du miroir », *Cahiers de l'Herne* « Lewis Carroll », Paris : 1987



Au delà-du texte, Seth Lerer attire notre attention sur les photographies : « Alice Liddell en mendiante séductrice, Xie Kitchen portant un chapeau en fourrure, habillée à la « danoise » ; Reginald Southey avec son bras autour d'un squelette humain; les filles en tenue chinoise... Ce sont des tableaux du mélodrame victorien, des représentations scéniques de l'imagination - maintenant figées, mais toujours susceptibles de changement » [51].



Si l'on relie les trois points majeurs que renvoie ce miroir « réfléchissant » (le passé, le mouvement, l'objectif), il devient alors possible de dégager, concernant la genèse du Miroir, une certaine unité dans le patchwork de ce que Noiville [49] appelle les « motivations cachées » de Lewis Carroll - formule intéressante car permettant de supposer qu'elles puissent l'être à l'auteur également.



Le squelette, immortalisé ci-dessus par Lewis Carroll, est objet de curiosité, icône de science et de connaissance, mais il est aussi l'emblème de la mort.

Pour un homme de foi, la question de la finitude de l'humain se pose irrémédiablement.

De la vie éternelle à l'éternelle jeunesse, la limite se fait floue, mais se fixe et s'immortalise finalement à travers l'objectif.

Le passé et l'enfance, tant regrettés par la « terrible voix des chagrins amers » de Carroll (cf. poème *Solitude*), se retrouveraient ainsi cristallisés dans les photographies de ses jeunes modèles, figeant ainsi le mouvement contraint et contraignant de la croissance et de la sénescence. Le geste moteur obéit aux règles imposées par l'auteur photographe dans sa perspective, dans ses perspectives. A l'instar du portrait de Dorian Gray dépeint par Oscar Wilde, contemporain de Lewis Carroll, les portraits réalisés pourraient représenter, au-delà d'un processus de jouvence, une forme d'accès à la rédemption par ceux à qui, dans la tradition chrétienne, appartient le paradis.



III. La mort du sujet communicant

Du passage de la vie à la mort émane encore une fois la notion de seuil ; Hélène Cixous, dans une introduction au texte (Flammarion 1971), déclare : « (...) le bond de l'Imminent sur la table ne serait après tout que l'irruption de la mort, là où elle ne semble pas invitée, en pleine enfance ». Inglin Routisseau la rejoint sur ce point : « la place prépondérante du temps dans l'univers carrollien peut difficilement nous faire abandonner cette piste »¹.

Elle attire également notre attention sur ce que « l'intérêt que Lewis Carroll portait aux peintures préraphaélites confirme cette obsession du morbide. *L'Ophélie* de Millais (1852) dont le cadavre dérive sur une eau lisse au milieu de fleurs délicatement colorées, offre de la femme une vision blanche, désincarnée et fantomatique, également perceptible dans les voyages d'Alice. De l'autre côté du miroir, le voyage en barque est une traversée de l'*Achéron* ». L'eau offre le reflet d'un miroir qui renvoie ici inévitablement aux profondeurs, à leur obscurité et à l'inconnu, évocations proches de la mort.



En effet :

- Les dernières lignes du texte, marquées par l'ultime questionnement d'Alice :
« *Qui a rêvé cela? (...) Oh! Kitty! aide moi à y voir clair! (...) mais l'exaspérante minette (affecta) de n'avoir pas entendu la question* » ;
- L'adresse au lecteur de l'auteur, qui choisit comme point final, un point d'interrogation, créant ainsi un sentiment de mystère et d'inquiétude : « *Et vous, qui croyez-vous donc que c'était?* » ;
- La tonalité du poème qui clôt l'oeuvre et résonne comme un glas :

« Au fil d'une onde calme et lisse	[<i>A boat beneath a sunny sky,</i>
Le bateau indolemment glisse [...]	<i>Lingering onward dreamily (...)</i>
Le soleil à l'horizon sombre	<i>Long had paled that sunny sky:</i>
L'écho s'assourdit et le sombre	<i>Echoes fade and memories die.</i>
Automne étend déjà son ombre [...]	<i>Autumn frosts have slain July.</i>
Laissant s'enfuir l'heure trop brève	<i>Ever drifting down the stream</i>
Dans l'or du beau jour qui s'achève...	<i>Lingering in the golden gleam...</i>
Vivre, ne serait-ce qu'un rêve? »	<i>Life, what is it but a dream?]</i>



Tout cela fait que le conte prend fin sur une métaphore possible de la mort, par le déclin de la lumière, l'automne qui précède l'hiver, et l'heure qui s'accélère.

De même que la descente dans le terrier du Lapin Blanc représente le trajet symbolique d'une catabase, l'eau offre le reflet d'un miroir dans lequel se confondent le rêve et la vie, ou plutôt le progrès suivi du temps qui nous sépare de sa fin.



« Le miroir réfléchit ma propre disparition, mon visage qui vieillit, les traits d'Alice qui s'effacent, la barque qui glisse au fil de l'eau, le temps qui s'écoule ». ²

¹ [27] p.141

² [27] p.145

Guy Leclercq¹ souligne que la figure du chiasme, symétrie omniprésente dans le discours de l'héroïne, constitue une synthèse subtile des mouvements de l'héroïne, par un jeu croisé de verticalité et d'horizontalité.

L'angoisse que suscite l'approche de la mort se trouverait alors, à un degré allégorique, purgée par une maîtrise géométrique des déplacements, et ce non pas par Alice, mais par le narrateur qui la guide et l'oriente, dans la structure même de son langage écrit. L'évocation de la mort telle que nous l'avons étudiée, serait finalement une mort psychique, la mort du sujet communicant, la mort par la blessure du bégaiement. Roland Barthes ne disait-il pas : « Tout refus de langage est une mort » ? [50]

« Avant même la plongée dans l'inconnu (terrier et miroir), les premiers pas d'Alice suivent deux directions, deux axes distincts et complémentaires, pour s'achever par un retour au port d'attache.(...) La première excursion-incursion est verticale : Alice tombe dans un puits sans fond ; la deuxième est horizontale ; Alice quitte (...) la cheminée (...) pour traverser le miroir. Mais si la première pénétration est verticale, elle est précédée d'un déplacement horizontal (la course d'Alice après le Lapin) ; et si la seconde est horizontale, elle est précédée d'un déplacement vertical (Alice monte sur le manteau de la cheminée). Ainsi, les deux passages d'Alice dans les autres mondes dessinent (...) dans une parfaite symétrie, les deux axes qui traversent l'espace. »²

Deux axes que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher des deux axes du langage tels qu'il sont décrits par Roman Jakobson (syntagmatique et paradigmatique). Guy Leclercq fait également mention de cette forme d'écho perceptible dans la deuxième partie des Aventures : « Ainsi, des scènes et des personnages apparemment originaux, évoquent des scènes et des personnages déjà rencontrés, déjà vus et entendus (...) C'est précisément cette étrange familiarité, cette familière étrangeté, qui est l'un des affects forts dans ce qu'Alice ressent tout au long de l'oeuvre ».

Le procédé stylistique se poursuit donc, selon Leclercq, au-delà de la forme, dans le contenu de l'oeuvre : « Alice ne peut pas se contenter de savoir ce qu'elle n'est pas ; il lui faut trouver qui elle est (...). Et c'est par un constant va-et-vient affectif, psychologique et langagier qu'Alice s'efforce de savoir qui elle est vraiment. Va et vient, aller-retour (...) ; ce sur-place mouvant n'est pas une marque d'immobilité ; bien au contraire, c'est une vraie-fausse pause, un instant de grande éloquence : il traduit, comme il trahit, l'hésitation, l'embarras, la crainte, la peur d'aller plus loin, d'en faire trop, d'en dire trop. Cette structure chiasmique exprime le doute (...) », et symboliquement, un mécanisme de défense contre l'angoisse de disparition. Le chiasme est donc indéniablement une figure rhétorique de la redondance - nous y reviendrons ; il représente un continuum de la pensée et de son expression, à la fois même et autre, il rassure et actualise la présence psychique de celui qui le produit.

Impossible alors de ne pas retrouver cette « figure aimée d'Alice », ce chiasme omniprésent, dans l'identité même de l'écrivain, dont le pseudonyme est une construction issue de Lutwidge (Ludovic - Louis : Lewis) et Charles (Carolus : Carroll).

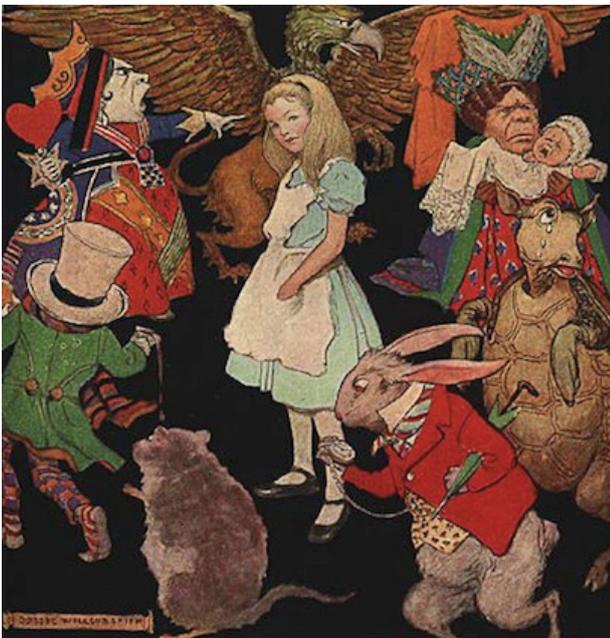
De Charles Lutwidge à Lewis Carroll...

¹ *Lewis Carroll : Jeux et enjeux critiques* Presses universitaires de Nancy, 2003,

² *ibid.*, p.20

Partie I

ÉTUDE DES PERSONNAGES DANS *ALICE AU PAYS DES MERVEILLES ET DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR*



I. Les aventures d'Alice au pays des Merveilles

1. Le lapin blanc



Malgré la brièveté de ses interventions et de ses interactions - toutefois nombreuses - avec les autres personnages d'*Alice au pays des merveilles*, le Lapin Blanc représente une figure fondamentale de l'oeuvre, indissociable de l'héroïne et des représentations mentales que chacun se fait de l'univers carrollien. Il apparaît aux chapitres I, II, IV, VIII, XI et XII ; ce personnage à l'allure désordonnée quoiqu'élégante, vêtu d'un gilet et portant une montre, incarne le stress auquel Alice sera soumise tout au long de ses aventures.

URGENCE ET INDIFFERENCE

En effet, dès le premier chapitre, la ponctualité et la sérénité ne semblent pas être le propre du lapin blanc, qui passe près d'Alice « en courant » [*ran close by her*] : ses seules paroles - non adressées - expriment tout haut son inquiétude d'être « en retard » [*Oh dear ! Oh dear! I shall be too late !*]. L'adaptation à l'écran de Walt Disney traduit d'ailleurs cette précipitation par un débit haché, rapide, ainsi que par une démarche frénétique ponctuée de sauts et de chutes répétées - attitude qui s'oppose radicalement à l'indolence d'Alice, allongée dans un champ de fleurs.



La deuxième apparition du lapin (chapitre II) ressemble fort à la première, et donne à voir un personnage tout aussi agité : alors qu'Alice se remet à peine de sa chute dans le terrier et se pose toutes sortes de questions, le lapin blanc arrive « en grande hâte » [*in a great hurry*], sans faire attention à elle et en « marmonnant pour lui-même » [*muttering to himself*]. Lorsqu'elle lui adresse la parole afin de lui demander de l'aide, d'une voix pourtant « basse » et « timide », il « sursaute » et s'éloigne aussi vite que possible [*The Rabbit started violently (...) scurried as hard as he could*]. Après cette furtive et frustrante intervention, le lapin blanc revient au début du chapitre IV : « au petit trot », d'un « bruit de petits pas précipités » [*a little pattering of feet (...) trotting back again*], il déambule et s'agite « comme s'il eût perdu quelque chose », « non sans jeter autour de lui (...) des regards inquiets » [*and looking anxiously about as it went, as if it had lost something*]. Le lapin apparaît donc aussi préoccupé qu'à l'initiale ; sur un mode perpétuellement exclamatif, il s'inquiète par exemple de savoir où sont ses gants : « Oh! Mes pauvres petites pattes! Oh ma fourrure et mes moustaches! Elle va me faire exécuter! (...) où ai-je pu les laisser tomber? ». On relève même la présence d'une menace de mort, dont on ne connaît pas le motif mais dont on suppose le lien avec « La duchesse! La duchesse! », ainsi évoquée à plusieurs reprises et toujours sous la même forme, dans une anaphore obsessionnelle.



VIOLENCE ET EFFERVESCENCE

Par ailleurs, dans ce même chapitre IV, le lapin blanc est si pressé, si pressant, qu'il transmet son anxiété à notre héroïne. D'abord par un effet de quiproquo, il pousse Alice à agir sans se poser de questions, et même à « s'arrêter de penser pour l'écouter » ; pour cause, le lapin la prend pour sa gouvernante : « Que faites-vous là? (...) Courez à la maison (...) allez, vite ! » [*What are you doing out here? (...) Run home (...) Quick, now!*]. Ainsi reléguée au rang de domestique, Alice « eut si peur qu'elle partit aussitôt à toutes jambes dans la direction qu'il avait indiquée » [*Alice was so much frightened that she ran off at once in the direction it pointed to*].

Puis, du seul fait qu'il s'approche d'elle, et bien qu'Alice ait bu une potion agissant sur sa taille, le lapin inspire à la petite fille une angoisse aiguë lorsqu'elle l'entend monter les escaliers : « Alice comprit que c'était le lapin qui venait voir ce qu'elle faisait, et elle se mit à trembler au point d'ébranler la maison, oubliant tout à fait qu'elle était environ mille fois plus grande que le lapin et qu'elle n'avait aucune raison d'avoir peur de lui ».



Enfin, la « voix courroucée » du lapin, qui prend presque l'ascendant sur le personnage - car il s'agit plus souvent de « *The Rabbit's voice* » que du « *rabbit* » lui-même - se fait entendre dans un « cri perçant », et entre en écho avec l'atmosphère générale du chapitre qui est, sans équivoque, celle d'un grand désordre, exprimé par :



- la récurrence du syntagme « un fracas de verre brisé » [*a crash of broken glass*] qui apparaît trois fois sur une vingtaine de lignes,
- un « couinement » et le « bruit d'une chute » [*a little shriek and a fall*] : celle du lapin causé par le bras sur-dimensionné d'Alice à travers la fenêtre,
- l'agitation anxieuse du trio formé par le Lapin et les nouveaux venus Pat et Bill, sommés de l'aider à « sortir de cette affaire » [*come and help me out of this*] et émetteurs d'un « grondement pareil à celui que produiraient de petites roues de charrette, et

[d'un] brouhaha (...) de voix parlant toutes ensemble » [*a rumbling of little cart-wheels and the sound of a good many voices all talking together*].

L'effervescence du dialogue qui s'ensuit, ponctué de nombreuses phrases interrogatives et exclamatives, traduit l'inefficacité de la communication entre les trois personnages ; l'affolement est à son comble quand Alice décide de donner un « violent coup de pied » [*one sharp kick*] dans la cheminée d'où est censé surgir Bill le lézard pour l'extraire de la maison. Loin de calmer les ardeurs du lapin, ce geste ne fait que provoquer chez lui un raptus destructeur : « Il va falloir incendier la maison! », qui imposera à tous un « silence de mort » [*there was a dead silence instantly*].



DEMANDE DE SILENCE ET INCOHERENCE

Si le Lapin Blanc demeure absent d'une bonne partie de la suite des Aventures, il resurgit lorsqu'Alice rejoint la cour de la Reine de Coeur, au chapitre VIII.

Tout comme lors de leur première rencontre, le Lapin parle « d'une manière craintive et précipitée » [*in a hurried, nervous manner*], et passe « près d'Alice sans faire attention à elle » [*went by without noticing her*].

S'ajoute alors à l'urgence précédemment décrite, une certaine incohérence dans son attitude, autant que dans ses paroles:

- Tandis que la Reine impose à Alice de se joindre à la partie et que le thème de la conversation n'est pas vraiment celui du temps qu'il fait, le lapin blanc, «[fixant] sur [le] visage [d'Alice] un regard inquiet », dit soudain : « Il fait... il fait beau aujourd'hui ».
- A la réponse relativement polie d'Alice, le lapin manifeste une réaction dont l'adaptation, quoique motivée par l'anxiété, laisse à désirer : « en lançant (...) des regards pleins d'appréhension » [*peeping anxiously into her face*], il lui donne l'ordre de se taire : « Chut! Chut! ».
- De même lorsque l'héroïne se met à rire : « Oh, chut! murmura, d'une voix apeurée, le lapin ». On relève ici, encore une fois, la fréquence des indications qualificatives concernant la voix de l'enfant de Coeur.



Quelques pages plus tard, au chapitre XI, le lapin, dans son rôle de héraut, s'impose une nouvelle fois pour réclamer le silence « dans la salle » d'audience du tribunal censé déterminer « Qui a dérobé les tartes? » [*Who stole the tarts?*] de la Reine. Après avoir prononcé l'acte d'accusation, le lapin blanc est le seul à rappeler, avec une certaine cohérence cette fois-ci, qu'avant que le jugement soit rendu, les témoins doivent être entendus. Mais l'incohérence reparait lorsque la cuisinière refuse de faire sa déposition : le héraut indique alors au Roi ce qu'il est censé faire (assez étonnant considérant l'état de la hiérarchie en place) : « Il faut que Votre Majesté fasse subir, à ce témoin, un contre-interrogatoire » [*Your Majesty has to cross-examine this witness*']. Le lapin blanc n'a donc de cesse d'avoir un comportement dirigiste avec le Roi, dont il reformule à l'opposé les propos : « C'est très

intéressant, déclara le roi (...) - Inintéressant, c'est ce que Votre Majesté, bien sûr, a voulu dire », rectifia t-il d'un ton pénétré de respect, mais en accompagnant ses paroles de force grimaces et froncements de sourcils ».

[*'That's very important,' the King said (...). - 'Unimportant, your majesty means, of course', he said in a very respectful tone, but frowning and making faces at him as he spoke.*].



Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Enfin, au chapitre XII, la deuxième fois que le Roi demande aux jurés de prononcer leur verdict, c'est encore le lapin blanc qui interrompt le monarque, pourtant impatient d'en finir : « Plaise à votre Majesté, il y a encore des pièces à conviction à examiner (...) il semble que ce soit une lettre écrite par le prisonnier à... à quelqu'un ». L'informativité de ladite lettre, tout comme l'anonymat de son destinataire, posent question : « Elle n'est pas adressée du tout (...) ; en fait, il n'y a rien d'écrit dessus » [*It isn't directed at all (...) in fact, there's nothing written on the outside*']. Le lapin est sommé de la lire. Usant toujours de formules de politesse en contraste avec son attitude globale de supériorité, il demande : « S'il plaît à Votre Majesté, (...) par où dois-je commencer? ». Le lapin blanc a donc besoin de conseils concernant la procédure à appliquer pour lire ces vers à haute voix et devant une assemblée : « Commencez par le commencement (...) et continuez jusqu'à ce que vous arriviez à la fin ; ensuite, arrêtez-vous ».[*Begin at the beginning (...) and go on till you come to the end ; then stop*'].]



Ainsi le Lapin Blanc représente-t-il un personnage relativement complexe, dépeint comme pressé, stressé et empressé ; il ressent une grande inquiétude, mais sait aussi l'inspirer, notamment dans les moments où il est « fort en colère » et où il choisit le mépris et l'agressivité pour se défendre, imposant ainsi le silence. Son inadéquation aux valeurs et au code d'usage au sein d'une cour royale, si pittoresque et anarchique soit-elle, témoignent d'une difficulté d'adaptation qui explique certains de ses impairs verbaux, notamment auprès du Roi - auquel il finit toutefois par demander conseil. Le lapin demeure une figure masculine passive ; dans *Alice à la scène*, Lewis Carroll lui-même nous confie :

« Et le Lapin Blanc, que dire de lui? Fût-il bâti sur le modèle d'Alice ou conçu comme contrastant avec elle? En contraste, indubitablement. Au lieu de « jeunesse », « audace », « vigueur », et « esprit de décision », qui s'appliquent à elle, lisez « âge », « timoré », « faible », et « inquiet et hésitant » (...) Je suis sûr que sa voix doit être chevrotante (...) et que tout en lui doit suggérer une totale incapacité à faire peur à une mouche »¹.

Marie-Hélène Inglin Routisseau ² souligne d'ailleurs à ce propos :

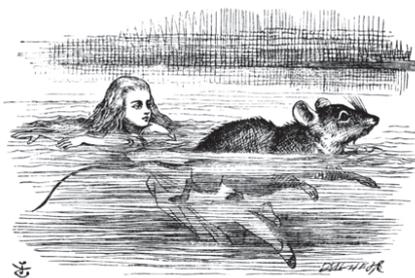
« Le Lapin Blanc pourrait être le guide d'Alice si tout en lui ne trahissait l'hésitation et le malaise, ne suggérait un corps ébranlé, frémillant, frissonnant, « chevrotant ». Il pourrait incarner la névrose (...) aussi bien que la crainte à l'état brut. Il est la convulsion, la mobilité compulsive. Il métaphorise (sic) donc un sentiment et une impression physiquement perceptibles ».

¹ CARROLL, Lewis, *Alice on the stage : The Theater*, London : MacMillan, 1887, pp.248-249

² [27] p.129

2. La souris de la mare de larmes et les animaux de la course à la comitarde

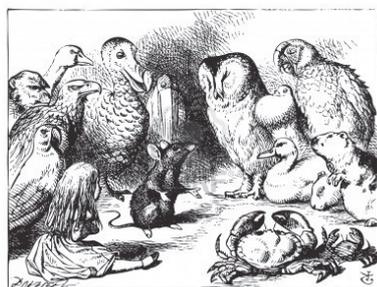
Au cours du chapitre II, Alice se trouve en proie à un immense sentiment de solitude qui lui déclenche une crise de larmes [*cried Alice, with a sudden burst of tears (...) I'm so very tired of being all alone here !*] si spectaculaire qu'elle finit par former une véritable « mare » (cf. [*The pool of tears*]). La petite fille rencontre alors, dans sa noyade, une souris à qui elle décide de s'adresser, après un de ces temps de réflexion propres à l'héroïne.



SUSCEPTIBILITE ET REACTIVITE

Devant le manque de tact d'Alice, qui ne trouve pas mieux pour faire connaissance que de vanter les mérites de son chat, la souris adopte d'emblée une « voix véhémement et perçante » [*a shrill, passionate voice*]. La moindre parole proférée par Alice suscite chez elle une réaction excessive : « hérissée de partout », la souris se met à « trembler jusqu'à la point de sa queue » [*the mouse was bristling all over* « *was trembling down to the end of his tail*]. Bien qu'Alice s'efforce de prendre un « ton apaisant » [*soothing tone*], de changer de sujet ou encore de s'excuser [*Oh! I beg your pardon!* »], rien n'y fait : la souris, « offensée pour de vrai », s'éloigne en nageant « à brasses forcées », « soulevant sur son passage une véritable tempête dans la mare ». Cependant, devant les prières d'une Alice désolée, qui l'exhorte de sa « voix douce », la souris consent à revenir.

A la fin du chapitre III, lorsqu'elle raconte enfin son histoire, la souris se vexe de ce qu'Alice ne l'écoute pas [*You're*



not attending!, said the Mouse severely »]. Là encore, la réplique est « cassante et courroucée » [*sharply and very angrily*]: la souris accuse même Alice de l'insulter. Avant de quitter l'assemblée d'un pas hâtif et exaspéré [*impatiently walked a little quicker*], elle se contente de « grommeler » [*The mouse only growled in reply*] lorsqu'Alice, réaliste, plaide : « Mais aussi, il t'en faut si peu pour être offensée ! ». La petite fille ne se remettra en question que lorsque le reste de l'assemblée s'en ira, fuyant également devant ses propos totalement désadaptés. En effet, quand Alice, maladroite, recommence à parler de son chat devant tous ces volatiles, elle achève de marquer les esprits [*this speech*

caused a remarkable sensation »]: « quelques-uns des oiseaux partirent précipitamment sans demander leur reste » ; d'autres, poliment, trouveront un prétexte à leur départ subit [*I really must be getting home ; the night-air does 'nt suit my throat!* »], et de façon plus ou moins crédible : « Et un canari, un tremblement dans la voix, cria à ses enfants : 'Allons nous-en, mes chéris! Il est grand temps pour vous d'aller au lit!'».

FAMILIARITE ET CONTRARIETE

Au début du chapitre III, Alice rencontre donc dans la mare toutes sortes de « créatures bizarres » [*curious creatures*] ; la « drôle de troupe » [*queer-looking party*] regagne alors le rivage afin de se sécher. Comme a de nombreuses reprises dans le texte, on remarque avec étonnement qu'Alice témoigne d'une certaine facilité à engager la discussion : « Au bout de quelques minutes, il parut tout naturel à Alice de se trouver en conversation familière avec ces créatures, comme si elle les connaissait depuis toujours » et à asseoir ses principes avec certains d'entre eux : « Alice ne pouvait le tolérer (...) il n'y avait rien d'autre à ajouter » [*this Alice would not allow (...) there was no more to be said*].

Mais la souris, qui semble avoir « un certain ascendant sur les autres » [*a person of some authority among them*], fait taire l'assemblée en « se donnant de grands airs » [*said the mouse with an important air: Silence, all round!*]. Se lançant dans la narration d'une histoire ennuyeuse, que de surcroît personne ne lui a demandé de raconter, la souris semble montrer une certaine intolérance aux interruptions de son auditoire. Elle « fronce le sourcil » [*frowning*] lorsque cela arrive, et répond « sans aménité » [*rather crossly*]. Quand le canard l'interrompt, elle ne prête « aucune attention à sa question » [*did not take account of this question*]. Au contraire, la Souris se « hâte de poursuivre » [*hurriedly went on*] son récit, puis change brutalement de sujet, en demandant soudain à Alice comment elle se sent.

Il semble donc que la souris soit déstabilisée par les coupures incessantes de ses interlocuteurs.

HUMILIATION ET ABERRATION

Profitant de ce changement de sujet, et suite à la réponse peu concluante de la petite fille, le Dodo prend la parole. Il se voit humilié par l'Aiglon, le Lori et d'autres encore, concernant sa façon de s'exprimer : « Parle plus clairement! Je ne comprends pas le sens de tous ces grands mots, et en outre, je crois que toi non plus ! » [*Speak English! I don't know the meaning of half those long words, and, what's more, I don't believe you do either!*]

Le Dodo, « offensé » lui aussi, poursuit toutefois son idée et propose de faire la fameuse course à la Comitarde, soit selon lui « la meilleure façon de se sécher » [*the best way to get us dry*] et d'oublier que quelques instants auparavant, tout le monde était « trempé, mal à l'aise et de mauvaise humeur » [*dripping wet, cross, and uncomfortable*].



La petite fille interroge alors l'assemblée sur le principe de cette course ; le Dodo s'arrête un instant en se tournant vers les autres, « comme s'il eût pensé que quelqu'un devait prendre la parole ». Mais Alice n'obtient pas de précisions, car « pas un des présents ne sembl[e] enclin à dire le moindre mot » [*The Dodo had paused, as if it thought that somebody ought to speak, and no one else seemed inclined to say anything*]. Le Dodo, en guise d'explication, suggère alors de passer à l'action [*the best way to explain it is to do it*]. A partir de là :

- l'absence totale de règle du jeu : « la forme exacte, dit [le Dodo], importe peu » ;
- l'omission de « l'habituel signal : un, deux, trois, partez! », marqueur temporel du début de la course ;
- l'issue singulière de la course : « Tout le monde a gagné, et tous [doivent] recevoir des prix » ;
- le fait qu'Alice soit désignée comme donatrice desdits prix...

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

...tout cela contribue à ce que l'héroïne finit par n'avoir « aucune idée de ce qu'il [faut] faire » [« *no idea what to do* »], et crée un échange totalement aberrant, qui signe le premier vrai comique de situation des Aventures. Le plus curieux - pour reprendre un terme employé par Alice au cours de son interminable chute dans le Terrier - arrive au moment où la souris s'écrie :

« Mais il faut qu'elle ait un prix, elle aussi! »

- Bien sûr, approuva d'une voix grave le Dodo. Puis se tournant vers Alice :

Qu'avez-vous (...) dans votre poche? (...) »

- Rien qu'un dé à coudre », répondit-elle tristement.

- Passez-le moi », ordonna le Dodo.

On se pressa (...) autour d'elle, tandis que le Dodo lui tendait solennellement le dé à coudre en disant : « Nous vous prions de vouloir bien accepter cet élégant dé à coudre ».

Ainsi Alice reçoit-elle comme prix, un objet qui lui appartient déjà!

Cette Course à la Comitarde semble bien constituer le premier épisode d'une suite d'échanges aussi improbables et dépourvus de tout sens logique, qu'Alice qualifie justement dans ce chapitre de « fort absurdes » [« *Alice thought the whole thing very absurd* »].



3. La chenille

LA QUESTION DE L'IDENTITÉ

Le chapitre V, intitulé « Les conseils d'une chenille », [« *Advice from a caterpillar* »] met en scène une Alice qui, comme toujours, s'interroge ; elle y rencontre un personnage, non moins surprenant que les autres, qui l'interroge à son tour : « Qui êtes-vous? » [« *Who are you?* »]. Le problème de l'identité se pose donc ici, comme à de nombreuses autres occasions dans le texte des Aventures.



Bien que ne prêtant au départ « aucune attention à elle ou à quoi que ce soit d'autre », [« *taking not the smallest notice of her or anything else* »], la chenille est l'un des premiers personnages à qui Alice - ayant à ce moment parcouru presque la moitié de son chemin dans le Pays des Merveilles - se confie, en adressant ses réflexions intimes à quelqu'un d'autre qu'à elle-même. « Que veux-tu dire par là? (...) Explique-toi! » [« *What do you mean by that? (...) Explain yourself!* »], s'écrie la chenille lorsqu'Alice tente de lui exposer la crise identitaire qu'elle traverse : « Je... je ne sais pas trop, monsieur, pour l'heure... du moins, je sais qui j'étais quand je me suis levée ce matin, mais j'ai dû, je crois, me transformer plusieurs fois depuis lors (...) J'ai peur de ne pouvoir expliquer cela plus clairement, car, pour commencer, je ne le comprends pas moi-même (...) il y a là de quoi vous faire perdre la tête ».

Face à ces paroles confuses, la chenille n'hésite pas exprimer, sans détours, son incompréhension : « Je ne vois pas ce que tu veux dire (...) Je ne sais pas » [« *I don't see* » (...) « *I don't know* »]. Alice se retrouve alors dans la nécessité de s'ouvrir à l'autre, et d'expérimenter les difficultés qui peuvent présider à sa découverte.

L'ÉPREUVE DE L'ADVERSITÉ

Le « début de conversation [peu] encourageant » [*not an encouraging opening for a conversation*] et abrupt qui s'engage entre la chenille et Alice amène celle-ci à devoir se présenter, et se re-présenter qui elle est ; question qui ne se pose qu'en présence d'un autre que soi. Alice fait donc l'expérience concrète d'Autrui en tant que juge et acteur potentiellement intrusif de l'échange.

Suite à l'épisode harassant de la maison du Lapin, et tandis qu'elle tente de trouver des solutions auprès de ce personnage au « déplorable état d'esprit » [*very unpleasant state of mind*], la petite fille ressent une réelle « irritation d'entendre (...) des réflexions » [*irritated at the Caterpillar making such (...) remarks*]. Mais à la différence de son allocutaire, Alice s'efforce, avec une politesse digne de l'éducation victorienne, de s'ajuster, de fournir des arguments à ses propos - quand ceux de la chenille semblent indiscutables. L'héroïne accumule alors les formules déférentes et rhétoriques : « peut-être ne vous en êtes pas rendu compte (...) », « ne croyez-vous pas? (...) » « il est possible que vous voyiez cela à votre façon (...) » et manifeste sa gêne par de nombreux « eh bien... ». [*perhaps you haven't found it so yet* ; *perhaps your feelings may be different*]



Tantôt elle se « hâte de répondre » [*hastily replied*], tantôt elle se « tient coite » [*replied nothing*], en fonction des paroles et réactions peu amènes de la chenille.

Partagée entre la honte : « j'en ai peur, dit Alice, assez peu fière », et l'exaspération : « de toute sa vie elle n'avait été à ce point contredite, et elle sentit qu'elle était en train de perdre son sang-froid » [*she had never been so much contradicted in all her life before and she felt that she was losing her temper*], Alice tente de « réfréner au mieux sa colère » [*swallowing down her anger as well as she could*]. Mais malgré la « componction » avec laquelle elle se défend : [*pleaded poor Alice in a piteous tone*], malgré l'allitération glissée par l'auteur dans cette réplique, et malgré les précautions qu'elle prend pour s'adresser à la chenille, notre héroïne se retrouve finalement toujours dans « l'embarras », et dans ce qui s'apparente à une impasse de communication. L'inégalité qui caractérise l'échange est exprimée notamment par le lexique adverbial employé en incise : pour qualifier le ton de voix et l'émotion de chacun des interlocuteurs, le narrateur choisit en effet des unités en constante opposition, et ce dans tout le chapitre V.

LA PAROLE MANIPULÉE

Les stratégies de la chenille lui permettent de mener la barque à sa manière, et d'obtenir à peu près tout ce qu'elle veut d'Alice.

Changements de sujet, abus de crédulité, « ton méprisant »... la chenille ne rencontre aucune difficulté pour déstabiliser et manipuler l'héroïne ; elle oriente à son gré les mots qui s'échappent de sa bouche. D'une simple question réitérée avec détachement, la chenille amène la petite fille à poursuivre ses confidences ; elle lui ordonne même, péremptoire, de réciter une poésie, ce qu'Alice s'empresse de faire en « joignant sagement les mains ». Au terme de l'effort de mémoire que produit l'obéissante Alice, la sanction se révèle « catégorique » : « Ce n'est pas cela (...) c'est erroné du début à la fin ». [*That is not said right (...) That's wrong from the beginning to the end*]. Indisposée par l'échange, Alice lui « tourne le dos » et s'apprête à partir ; mais la chenille parvient à retenir l'incorrigible curieuse qu'est Alice : « Revenez ! (...) J'ai quelque chose d'important à vous communiquer! ».

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Naïve, « elle rev[er]s[e] sur ses pas », pour finalement s'entendre dire : « Gardez votre sang froid » [‘*Keep your temper*’] - sang froid qui ne manque pas de s'échauffer au fur et à mesure qu'avance la conversation. La faible teneur informative du propos soi-disant « important » n'achève pourtant pas de décourager Alice ; elle se persuade même que « la chenille [finira] par lui dire quelque chose qu'il [vaudra] la peine d'entendre ».

L'EXIGENCE DE CLARTÉ



Inquisiteur, direct et autoritaire, fort de la supériorité que lui confère la hauteur du champignon sur lequel il trône, le personnage de la chenille apparaît également comme la figure d'un génie, surgissant du nuage épais dégagé par son houka ; métaphore de la connaissance mais aussi du mystère, elle apporte des réponses tout en posant des questions. La chenille incarne contradictoirement la transparence et l'obscurité ; en d'autres termes, elle représente la réflexion éclairée qui s'impose à chacun devant une situation inconnue.

Avec sa « voix traînante et léthargique » [*languid, sleepy voice*], son narguilé et son indéfectible nonchalance, la chenille constitue donc pour notre héroïne un interlocuteur aussi déstabilisant que les autres, avec ceci de plus redoutable qu'il se révèle exigeant, et soucieux de la clarté de la pensée qu'on lui transmet et des propos qu'on lui tient. La petite fille finit ainsi par en venir au fait, et exprime son souhait d'arrêter de grandir et rapetisser sans cesse ; elle ajoute : « si vous n'y voyiez pas d'inconvénient, j'aimerais être

un tout petit peu plus grande que je ne suis ; avoir sept centimètres de haut, c'est tellement pitoyable ! ». Remarque et requête qui ne manquent pas de vexer la chenille, dont la taille atteint « exactement sept centimètres de haut » ainsi que Lewis Carroll a l'humour de nous le préciser entre parenthèses. Le susceptible invertébré décide donc de quitter le champignon, laissant Alice seule avec les réflexions induites par ses derniers propos.

LA NÉCESSITÉ D'EXPÉRIMENTER

Force est pour le lecteur de constater que l'héroïne aura eu raison d'« attendre patiemment que son interlocuteur [reprenne] la parole ». En effet, malgré la mine outragée qu'adopte la chenille [*angrily*] lorsqu'Alice exprime son désir de changer de taille, celle-ci consent à délivrer avec une désinvolture certaine, l'information précieuse quoique cryptée qu'espérait tant la petite fille : « L'un des côtés vous fera grandir ; l'autre côté vous fera rapetisser ».

L'héroïne ne peut pas savoir du premier coup « *which is which* » - et « comme [il] était parfaitement rond, le problème lui parut difficile à résoudre » ; l'information incomplète donnée par la chenille a donc pour effet de faire subir à Alice une suite expérimentale de nouveaux changements de taille - ce qu'elle souhaitait voir cesser - et de provoquer la rencontre avec le Pigeon.



4. Le pigeon

La chenille ne laisse donc d'autre choix à Alice que d'ingérer, « pour en essayer l'effet » [*to try the effect*], un morceau de chaque côté du champignon : au premier essai, « elle [ressent] sous le menton un choc violent » [*a violent blow underneath her chin*]. Sa tête vient en effet de « heurter son pied (...) et [se retrouve] si étroitement pressée (...) qu'elle n'[a] guère de place pour ouvrir la bouche » [*was pressed so closely against her foot that there were hardly room to open her mouth*]. Les distorsions physiques dont Alice fait l'objet tout au long de son parcours - et le plus souvent, après qu'une substance exogène a été avalée - attire notre attention sur la place prépondérante de l'oralité au Pays des Merveilles. Odeurs, saveurs, expériences gustatives à l'aveugle provoquent systématiquement des modifications physiques et de fait, un ajustement nécessaire d'Alice à son nouveau schéma corporel. Aussi la « joie » se change-t-elle en « effroi » [*a tone of delight which changed into alarm*] lorsque la petite fille devient subitement si grande qu'elle ne peut plus voir que son « cou d'une longueur démesurée [pouvant] aisément se tordre dans n'importe quel sens, comme un zigzag » [*immense length of neck (...) curving it down in a zigzag*].

AGRESSION

Alors qu'Alice s'essaie à son nouveau corps, le pigeon entre en scène de manière assez agressive, en animant la forme de zigzag précédemment évoquée : « un sifflement aigu la fit reculer précipitamment : un gros pigeon s'était jeté de plein fouet sur son visage et la frappait violemment de ses ailes. « Serpent! », cria le pigeon ».

L'apostrophe se veut insultante et spécifique ; en effet, dans le texte original, le terme poétique de « *serpent* » est préféré à celui, biologique, de « *snake* » - ce qui introduit, de par la racine latine, une connotation biblique du Mal.¹



PROCÈS D'INTENTION

Alice tente d'affirmer son identité de « petite fille » - notons ici qu'elle ne prononce pas son prénom - avec force bafouillages, mais le pigeon ne voit en elle que le démon : il l'accuse, avec « mépris » et d'un ton « maussade » [*in a tone of deepest contempt (...) in a sulky tone*], de vouloir lui voler ses oeufs.

Dans une configuration assez similaire à celle de l'assemblée de la Course à la Comitarde, le dialogue tourne au désavantage d'Alice qui, éternelle maladroite, avoue aimer les oeufs ; elle est donc loin de s'attirer la sympathie du pigeon. Se retrouvant une nouvelle fois seule, Alice connaît un énième changement de taille avant d'arriver au seuil du sixième chapitre et de la maison de la Duchesse.

¹ cf. [32] p.116

5. Les laquais de la duchesse

COMIQUE DE RÉPÉTITION

Les deux domestiques de la maison de la Duchesse apparaissent à Alice dans une tonalité grotesque : « Soudain, un valet de pied surgit du bois (elle vit en lui un valet de pied parce qu'il était en livrée ; autrement, à en juger par son seul visage, elle l'aurait plutôt pris pour un poisson) ».

D'emblée, le laquais-poisson est tourné en dérision ; son acolyte le laquais-grenouille n'est pas moins ridicule : « Vint ouvrir un autre valet de pied en livrée, rond de visage, avec des yeux gros comme ceux d'une grenouille ». Le laquais-poisson et le laquais-grenouille se livrent alors à un échange qui se veut solennel. L'un annonce :

« Pour la duchesse. Invitation, de la part de la reine, à une partie de croquet ». L'autre répond, comme pour s'assurer du sens de la missive, et en « modifiant un peu l'ordre des mots » [*only changing the order of the words a little*] : « De la part de la reine.

Pour la duchesse. Invitation à une partie de croquet ». Les animaux choisis par l'auteur pour incarner les laquais, disons-le, ne respirent pas l'intelligence ; Lewis Carroll ajoute à cette sélection espiègle des détails de bouffonnerie : « les deux valets avaient une chevelure poudrée qui leur recouvrait la tête d'une tignasse de boucles » qui « s'emmêlent » lorsqu'ils s'inclinent l'un vers l'autre. [*They both bowed low, and their curls got entangled together*].

Ce dialogue met donc en scène un véritable comique de répétition qui attire la curiosité et provoque l'hilarité de l'héroïne : [*she felt very curious what it was all about (...) Alice laughed (...) much at this*]. Elle décide alors de frapper à la porte, et voici la réponse qu'elle obtient : « l'on fait tant de bruit là-dedans, que personne ne pourrait vous y entendre ». La métaphore se file au fur et à mesure qu'Alice s'enfonce dans le pays des Merveilles : l'héroïne peine de plus en plus à se faire entendre [*'no one could possibly hear you'*], au sens propre comme au sens figuré.



HERMÉTISME ET SÉLECTION



A tel point que, ne lâchant rien, Alice se contente désormais de répéter purement et simplement sa question : « Comment dois-je faire pour entrer? ». Hélas, elle se heurte à un allocataire qui répond - encore une fois! - « sans prêter attention à ses propos » [*without attending to her*], et dont le « regard » demeure « stupidement fixé (...) vers le ciel durant tout le temps » [*staring stupidly up to the sky*] qu'il s'adresse à elle. Il fait « comme si rien ne s'était passé » [*exactly as if nothing had happened*], même lorsqu'une assiette jetée



depuis la maison lui frôle la tête. Alice persiste, mais le laquais ne répond que par une question qu'Alice refuse de se poser : pourquoi veut-elle entrer?... « Alice n'aimait pas qu'on lui fît ainsi la leçon. « C'est vraiment quelque chose d'effarant (...) que la manière dont toutes ces créatures raisonnent. Il y a de quoi vous rendre folle! ». L'inaccessibilité de la maison et de l'interlocuteur poussent Alice à bout : de la même manière qu'avec la chenille, elle ne parvient ni à comprendre ni à se faire comprendre. Alors, « au désespoir », elle rompt la communication : « Oh ! Il est inutile de lui adresser la parole : il est complètement idiot » [*There's no use in talking to him ; he's perfectly idiotic!*]. La question du mérite, de la respectabilité de l'interlocuteur, la décision de s'adresser ou non à la personne que l'on rencontre, sera un thème récurrent dans les Aventures et *De l'autre côté du miroir*, notamment au chapitre du Jardin des Fleurs Vivantes.

6. La duchesse

SÉVICES

De l'extérieur, durant son échange avec le laquais, Alice a eu un petit aperçu de l'ambiance qui règne dans la maison de la duchesse : « Des hurlements et des éternuements ininterrompus, ponctués de temps à autre d'un grand fracas (...) le vacarme le plus extraordinaire qui se puisse imaginer » [*a constant howling and sneezing, and every now and then a great crash (...) a most extraordinary noise*]. Cette description et celle qui lui a été donnée par le valet de pied n'étaient pas exagérées, ainsi que nous allons maintenant le voir.

• Violence générale

Après avoir passé la porte, Alice se retrouve dans « une vaste cuisine tout enfumée » [*a large kitchen, which was full of smoke from one end to the other*], où apparaissent la Duchesse berçant son bébé, et la cuisinière. L'atmosphère, chargée de poivre, illustre d'emblée l'agressivité et la brutalité qui règnent dans la pièce. La cuisinière se prend en effet à lancer des ustensiles en direction de celle qui représente ici l'image de la mauvaise mère, c'est-à-dire, la Duchesse. Celle-ci n'y prend d'ailleurs « pas garde » [*took no notice of them*], même quand les objets la frappent « de plein fouet » et malgré les hurlements du bébé [*even when they hit her, and the baby was howling so much*].



• Violence envers Alice

Ayant aperçu le chat du Cheshire « allongé devant l'âtre » [*sitting on the hearth*], Alice s'enquiert auprès de la Duchesse : « Voudriez-vous je vous prie, me dire, (...) pourquoi votre chat sourit comme il le fait ? » [*Please would you tell me (...) why your cat grins like that?*]. La Duchesse alors répond à sa question avec un certain mépris : « C'est un chat du Cheshire, (...) voilà pourquoi ! ».

Il faut dire qu'Alice n'a pas pris la peine de se présenter après avoir fait irruption dans la pièce. Mais la suite des événements montre bien que ce mépris n'est pas dû au manque de politesse de la petite fille ; lorsque celle-ci avoue ne pas savoir pourquoi on appelle le chat ainsi, la Duchesse ne manque pas de la remettre à sa place, dans un « grognement rauque » [*hoarse growl*] : « Vous ne savez pas grand-chose, ça c'est un fait patent » [*You don't know much, (...) and that's a fact*]. Alice semble heurtée par cette agressivité qui dévalue ses talents de bonne élève ; d'abord attendrie par le bébé, elle bascule sans transition du registre affectif au registre savant, « enchantée de saisir l'occasion de montrer un peu de son savoir » [*who felt very glad to get an opportunity of showing off a little of her knowledge*]. A cet étalage de connaissances, la Duchesse réagit avec une fureur accrue à l'encontre de son enfant.



• Violence envers le bébé

Alice est alors prise d'inquiétude vis-à-vis du bébé et des sévices qui lui sont infligés : « Oh, je vous en prie, rendez-vous compte de ce que vous faites ! Oh ! attention à son pauvre petit nez ! ». Mais la Duchesse repart de plus belle, et « secoue violemment » le bébé tout en lui vociférant une chanson et sans cesser de le « lancer en l'air et de le rattraper au vol » :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« *Speak roughly to your little boy
And beat him when he sneezes ;
He only does it to annoy
Because he knows it teases* »

« Parlez rudement à votre petit bébé
Et quand il éternue, battez le bien ;
Il ne le fait que pour vous embêter,
Ca enquiquine, il le sait bien ».



La légèreté de cette berceuse anglaise parodiée (*Speak gentle to your child...*) pose un contraste majeur avec le fond cruel de son contenu, ce qui accentue l'effet d'absurdité omniprésent dans le texte d'*Alice au pays des Merveilles*. Dans un acte de langage performatif¹, la duchesse adresse un énième mot doux au bébé : « Cochon! »[*Pig!*]. La parole revêt alors une teneur magique, car l'on s'aperçoit au cours du chapitre que le bébé s'est effectivement transformé en porcelet. « Jeté à la volée », [*flinging the baby*] il se retrouve dans les bras d'Alice ; ne sachant trop comment s'y prendre, et après l'avoir « maîtrisé » (*hold*, terme qui connote l'animalité conférée au nourrisson), la petite fille ne trouve qu'un conseil d'élocution à lui donner : « Ne grogne donc pas (...) ce n'est pas ainsi que l'on doit s'exprimer ». [*« Don't grunt (...) That's not at all a proper way of expressing yourself »*]

ARTIFICES

Si la Duchesse se révélait être, au sein de sa maison, un personnage grossier de par son manque de tact et de douceur, elle n'en reste pas moins familière et désagréable à la cour de la Reine de Coeur, au chapitre IX.

En effet, alors qu'elle manifestait précédemment un mépris et une agressivité patents envers Alice, la Duchesse établit le contact de la manière suivante : « Tu ne peux pas t'imaginer combien je suis heureuse de te revoir, ma vieille! » [*« You can't think how I'm glad to see you again, you dear old thing! »*]. Nous ne saurions le croire non plus, tant l'emphase est fruste et paraît attentiste ; sans doute compte-elle sur le soutien d'Alice, qui a appris tout récemment par le Lapin la condamnation à mort de la mégère pour avoir « taloché la Reine » [*boxed the Queen ears*] (chapitre VIII, *Le terrain de croquet de la reine*).

La Duchesse entreprend même de passer « affectueusement son bras sous celui d'Alice pour faire quelques pas en sa compagnie » [*tucked her arm affectionately into Alice's, and they walked off together*]; elle va jusqu'à avoir la vanité d'imaginer qu'Alice se demande « pourquoi [elle ne lui a] pas mis le bras autour de la taille » [*why (she did'nt) put an arm round (her) waist*]- ce dont Alice s'empresse de la dissuader.

L'héroïne, si peu rancunière, est cependant « très contente de la trouver en de si plaisantes dispositions » [*very glad to find her in such a pleasant temper*], et va même jusqu'à lui trouver des excuses (« c'était peut-être le poivre qui l'avait rendue si méchante lors de leur rencontre à la cuisine » [*maybe it's pepper that makes people hot-tempered*]). Son interlocutrice redouble alors de fausseté et adopte un ton condescendant et maternel : « Ta, ta, ta, mon enfant! ». Alice, distraite, s'entend « chuchoter à l'oreille » : « Vous êtes en train de penser à quelque chose, chère amie, et vous en oubliez de parler » [*she heard her voice close to her ear : 'You're thinking about something, my dear, and that makes you forget to talk*].



¹ voir LANGSHAW AUSTIN John , *Quand dire c'est faire*

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Non contente de prétendre lire dans l'esprit de la petite fille, la Duchesse se targue de tirer une morale de chacune de ses paroles, tout en se pressant « de plus en plus étroitement » contre elle [*up closer to Alice's side*]. Malgré la laideur de la Duchesse et le menton « désagréablement pointu » [*uncomfortably sharp chin*] qui s'enfonce de manière intrusive sur son épaule, Alice - « pas précisément ravie » [*did not much like*] de cette promiscuité - s'efforce au contraire de « le supporter de son mieux » [*she bore it as well as she could*] et de changer de sujet pour « entretenir tant soit peu la conversation » [*by way of keeping up the conversation a little*].

Cet échange ne sera constitué en majeure partie que de truismes flatteurs répandus par la Duchesse :

« C'est exact, comme d'habitude (...) quelle clarté tu apportes à l'expression des choses! (...) Je suis tout à fait de ton avis (...) "Sois ce que tu veux avoir l'air d'être" ou, pour parler plus clairement : ne t' imagine jamais être différente de ce qui aurait pu paraître aux autres que ce que tu étais ou aurais pu être n'était pas différent de ce que tu avais été qui aurait pu leur paraître différent » [*Right, as usual (...) what a clear way you have of putting things! (...) I quite agree with you (...) Be what you would seem to be - or, if you'd like it put more simply - never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise*]

Son attitude et ses propos se veulent didactiques, mais emploient avec amphigouri les propos de Socrate : « Sois ce que tu veux paraître », repris entre guillemets par Lewis Carroll. L'auteur dresse ici un portrait évident du sophiste tel que Socrate le dénonçait : sa rhétorique n'a pas pour but de rechercher de la vérité, mais de conquérir le pouvoir par la parole, en manipulant son auditoire grâce à une technique de persuasion basée sur l'imposture et la flatterie. Par ses belles paroles, il parvient à « paraître, face à un public d'ignorants, plus savant que les savants eux-mêmes » (459c)¹, alors qu'il n'en sait pas plus sur le sujet que ceux à qui il s'adresse. Son discours ne permet pas à son auditoire de progresser vers le savoir, il ne fait que l'entretenir dans ses préjugés, sans distinguer la science (ἐπιστήμη, *epistémē*), l'opinion (δόξα, *doxa*) et la croyance (πίστις, *pistis*).

Le personnage de la Duchesse n'est pas non plus sans rappeler les descriptions des courtisanes faites par Jean de la Bruyère² au XVIIe siècle (cf. tableau comparatif):

« Si celui qu'il veut flatter prend la parole (...), dès qu'il a cessé de parler, il se récrie : « Cela est dit le mieux du monde, rien n'est plus heureusement rencontré » (...) Il lui parle sans cesse à l'oreille (...) il a une triste circonspection dans sa conduite et dans ses discours, une raillerie innocente, mais froide et contrainte, un ris forcé, des caresses contrefaites, une conversation interrompue et des distractions fréquentes (...) Il sait vous embrasser, prendre part à votre joie, vous faire coup sur coup des questions empressées (...) ; et pendant que vous lui répondez, il perd le fil de sa curiosité, vous interrompt, entame un autre sujet ; ou s'il survient quelqu'un à qui il doive un discours tout différent, il sait (...) lui faire un compliment ».

Cette dernière phrase du moraliste illustre parfaitement l'interruption soudaine de la Duchesse dans ses remarques, qui d'ailleurs « commençaient à agacer quelque peu » Alice [*she was beginning to feel a little worried*] :

¹ PLATON, *Gorgias*, section 449 à 461

² DE LA BRUYÈRE, Jean, *Les Caractères*, chapitres « De la flatterie » et « De la Cour »

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« la voix de la duchesse s'éteignit (...) et le bras qui tenait celui de la petite fille se prit à trembler. Alice leva les yeux et vit que la reine était debout devant elle, les bras croisés, les sourcils froncés, l'oeil lançant des éclairs : 'Belle journée, Votre Majesté!' prononça tout bas et d'une voix blanche, la duchesse ».

[*the Duchess's voice died away, even in the middle of her favourite word moral, and the arm that was linked into hers began to tremble. Alice looked up, and there stood the Queen in front of them, with her arms folded, frowning like a thunderstorm. A fine day, your Majesty!* the Duchess began in a low, weak voice.]

Il n'y avait que la Reine de Coeur pour lui faire perdre la voix.

Le courtisan selon Jean de la Bruyère	La courtisane selon Lewis Carroll
<ul style="list-style-type: none"> • « Cela est dit le mieux du monde ! » • « Le flatteur rapporte toutes ses paroles et toutes ses actions au dessein qu'il a de plaire à quelqu'un et d'acquérir ses bonnes grâces » • « Il lui parle sans cesse à l'oreille » • « des caresses contrefaites » • « une raillerie innocente, mais froide et contrainte, un ris forcé » • « vous faire coup sur coup des questions empressées » 	<ul style="list-style-type: none"> • [”<i>what a clear way you have of putting things!</i>”] « Ce que tu exprimes clairement les choses!» • [”<i>very true (...) of course it is (...) right as usual</i> ”(...)] « Tout à fait exact (...) Tu as raison, (...) comme d'habitude.» [<i>The Duchess seemed ready to agree to everything that Alice said</i>] « La Duchesse semblait prête à approuver toutes les paroles d’Alice» • [<i>she heard her voice close to her ear</i>] « En entendant sa voix tout près de son oreille » • [<i>tucked her arm affectionately into Alice's</i>] « Tout en glissant affectueusement son bras sous celui d’Alice » • [”<i>Tut, tut, child!</i>” (...) ”<i>that's nothing to what I could say if I chose</i>” replied the duchess in a pleased tone”] « Ce n'est rien à côté de ce que je pourrais dire si je voulais, répliqua la Duchesse d'un ton satisfait.» • [<i>I dare say you're wondering why ... Thinking again?</i>] « Je parie que tu es en train de te demander... Encore en train de penser?»



Ainsi la Duchesse se révèle une rencontre fort ambivalente pour notre héroïne, qui, sans changer totalement d'avis par rapport à sa première impression dans la cuisine, demeure toutefois sur ses gardes. De la violence hystérique à la flagornerie sur-jouée, la duchesse se fait le parangon du sophiste et du courtisan à « l'air satisfait ». Pour conclure sur ce personnage, nous citerons de nouveau la Bruyère : « La Cour est composée d'hommes fort durs, mais fort polis. Le courtisan pleure d'un oeil, et il rit de l'autre ».

7. Le chat du Cheshire



Le personnage du Chat, à l'instar de celui du Lapin, fait partie des figures-clés d'*Alice au pays des Merveilles* et a donné lieu à de nombreuses réécritures, tant au cinéma que dans la littérature. Sa présence quasi subliminale dans la cuisine de la Duchesse interroge d'emblée Alice, pour la raison toute particulière que ce chat sourit « jusqu'aux oreilles » - on retrouve ici une référence à l'expression anglaise du langage courant « être hilare comme un Chat du Cheshire ».

Lorsqu'elle le voit pour la deuxième fois, « perché sur la branche d'un arbre », [*sitting on a bough of a tree*] il ne fait toujours « rien d'autre que sourire » [*only grinned*]. Avant même que la discussion ne s'engage, on constate que le Chat du Cheshire présente lui aussi un caractère paradoxal, ainsi que le souligne Inglin-Routisseau¹ : « la grâce souriante se combine à la cruauté ». En effet, le Chat a « l'air (...) d'avoir un caractère charmant ; pourtant il possèd[e] de très, très longues griffes et un grand nombre de dents » [*looked good-natured, she thought: still it had VERY long claws and a great many teeth*]; la symbolique du chat, généralement ambiguë, « oscille entre les aspects bénéfiques et maléfiqes. Le chat incarne la grâce, la liberté, la longévité et la beauté, mais il est, en contrepartie, cruel et retors, malin et rusé, et même paresseux ». Ainsi le chat du Cheshire, ici en position de supériorité physique et intellectuelle, conseille Alice, l'oriente mais du même coup l'égaré.

DIRECTION

En dépit de son « appréhension » [*timidly*], Alice se risque à lui demander son chemin, tout en faisant preuve d'une politesse prudente. Avant d'étudier la réponse du félin, il convient de remarquer que cette conversation intervient au centre exact des Aventures, en ce qu'il clôt le chapitre VI (l'oeuvre comportant douze chapitres). La position charnière de cet épisode en fait donc, nécessairement, un point nodal du voyage d'Alice au pays des Merveilles. On peut y voir un moment décisif pour l'héroïne qui, éprouvée par les péripéties déjà vécues, ne sait plus où se rendre, à tel point qu'elle ne « se soucie pas trop du lieu (...) pourvu qu'[elle] arrive quelque part » [*I don't much care where (...) so long as I'm getting SOMEWHERE*'].

Malheureusement pour Alice, le discours du Chat n'est pas d'une informativité exemplaire : « peu importe quel chemin tu prendras (...) du moment que tu marches assez longtemps » [*it doesn't matter which way you go (...) if only you walk enough*']; elle n'a guère donc pu obtenir davantage d'informations auprès de lui pour s'orienter. Elle change alors de sujet, et tente d'en savoir plus sur les habitants du pays des merveilles : « *Quelle sorte de gens vais-je rencontrer dans les parages?* » [*What sort of people live about here?*'].

L'objet de la question n'est donc plus celui de la direction à prendre, mais de l'attitude à prendre face à une « sorte de gens » de laquelle Alice n'est pas familière - en fait, tout ce *dramatis personae* est bien éloigné des habitus victoriens en matière de conversation et de comportement social ; c'est lui qui, de façon indéniable, dirige l'échange.



¹ [27] p.229

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Quand elle ne s'y attend plus, que le Chat finalement se décide à donner des indications spatiales à la petite fille - bien que lesdites indications demeurent, sinon floues, peu rassérénantes :

« Dans cette direction-ci, répondit le chat en faisant un vague geste de la patte droite, habite un chapelier ; et dans cette direction-là, ajouta-t-il en faisant le même geste de son autre, habite un lièvre de Mars. Tu peux, selon ta préférence, aller voir l'un ou l'autre : ils sont fous tous les deux ».



[*'In THAT direction', the Cat said, waving its right paw round, 'lives a Hatter: and in THAT direction,' waving the other paw, 'lives a March Hare. Visit either you like: they're both mad.'*]

Puis, après lui avoir donné rendez-vous chez la Reine de Coeur, le Chat disparaît.

DISPARITION/RÉAPPARITION ou « dialectique de la présence et de l'absence »

Alice, désormais habituée à ces « évènements des plus bizarres », n'en est pas « outre mesure surprise » [*was not much surprised at this, she was getting so used to queer things happening*]. Elle ne semble pas l'être non plus lorsqu'il réapparaît - « comme si [c'] eût été chose toute naturelle » [*just as if it had come back in a natural way*] - pour lui demander des nouvelles du Bébé-Cochon. Agacée, Alice lui demande de cesser son jeu de cache-cache ; alors, « il s'effaça très lentement, en commençant par le bout de la queue et en finissant par le sourire, qui persista quelque temps après que le reste l'animal eût disparu » [*it vanished quite slowly, beginning with the end of the tail, and ending with the grin, which remained some time after the rest of it had gone*]. Alice souligne à ce moment, avec plus d'étonnement que précédemment, qu'il lui est « souvent arrivé de voir un chat sans souri(re), mais ce souri(re) de chat sans chat!... » attire sa curiosité. [*'Well! I've often seen a cat without a grin,' thought Alice; 'but a grin without a cat! It's the most curious thing I ever say in my life!'*]



Que dire de la persistance de cet organe buccal souriant, désolidarisé du reste de l'enveloppe corporelle ? Selon Marie-Hélène Inglin-Routisseau¹, « le Chat de Cheshire est (...) une transcendance verticale à travers laquelle se joue la dialectique de la présence et de l'absence. (...) Le sourire flotte, et s'il reste suspendu sans autre support que lui-même, c'est parce que le chat a la capacité, en disparaissant et apparaissant, de devenir cette tête sans corps, comme il fut ce sourire sans visage ». Transcendance verticale, mais aussi horizontale : en effet, le sourire qui « fend » un visage marque une coupure, une césure, il « est évanescence

et rupture, pure manifestation d'un corps morcelé, mystérieusement fragmenté (...) il évoque les décapitations du pays des merveilles : les corps risquent d'être décollés, effeuillés, écorchés ». Pour elle, il constitue « la menace d'une subjectivité menacée ».

¹ [27] p.219



Ce « sourire de chat sans chat », ainsi que le nomme Alice, se manifeste une seconde fois lors de la partie de croquet qui se joue au chapitre VIII avec la Reine de Coeur. Rendue nerveuse par la « furieuse colère » [*furious passion*] à laquelle la Reine semble particulièrement sujette, et effrayée par sa « manie de trancher la tête des gens » [*fond of beheading people*], notre héroïne cherche un moyen de s'enfuir quand elle aperçoit soudain le sourire du Chat, une nouvelle fois dénué de corps. Étrangement, Alice est réconfortée par cette présence, et fait part au félin de son désarroi.

SUBVERSION

« Ces gens (...) se disputent d'une façon si épouvantable que l'on ne s'entend plus parler ... et en outre, il semble qu'il n'y ait pour eux aucune règle précise ; en tout cas, s'il existe des règles, nul ne les observe » [*They all quarrel so dreadfully one can't hear oneself speak--and they don't seem to have any rules in particular; at least, if there are, nobody attends to them*].

L'anarchie décrite ici a en effet de quoi perturber une enfant de l'époque victorienne, certainement habituée à voir les tours de parole scrupuleusement respectés et les émotions tuées avec pudeur. Aussi cela déplaît-il au Roi de voir Alice s'adresser à un confident, notamment pour lui dire qu'elle n' « aime pas du tout » la Reine. Le Roi se hâte d'intervenir en reprenant les mots exacts d'Alice pour manifester son inimitié envers le chat qu'il « n'aime pas du tout » [*don't like it at all*] et qu'il trouve « impertinent » [sic].

Après s'être éloignée pour retrouver le flamant fugueur qui lui sert de maillet, la petite fille rejoint le Chat : entre temps condamné à mort, il se trouve désormais entouré d'une « foule considérable » [*she was surprised to find quite a large crowd collected round it*] parmi laquelle seuls la Reine, le Roi et le bourreau ont la parole. Ces derniers parlent « tous à la fois, tandis que tous les autres [gardent] le silence et [paraissent] très mal à l'aise » [*who were all talking at once, while all the rest were quite silent, and looked very uncomfortable*], de telle sorte qu'Alice a « beaucoup de mal à comprendre exactement » ce qu'ils disent [*she found it very hard indeed to make out exactly what they said*].

Qu'importe finalement le point de vue de chacun, ce débat sera vain : le Chat se joue des autres personnages avec une déconcertante facilité, et selon l'expression de Routisseau, il « surplombe dans les airs le roi, la reine et le bourreau, comme s'il présidait autant qu'il transcendait le pays des Merveilles ». Il « tient tête » fort spirituellement à la reine, et met en échec la condamnation de décapitation : lorsque le bourreau revint en compagnie de la duchesse (convoquée pour trancher sur le sort du chat), « le Chat avait disparu » [*The Cat's head began fading away the moment he was gone, and, by the time he had disappeared*].



8. A mad tea party : le lièvre de Mars, le chapelier et le loir

L'entrevue du Chat et d'Alice dans la forêt a laissé à notre héroïne une bien étrange feuille de route ; pendant les quelques instants où le chat disparaît, l'héroïne élabore toutes sortes d'hypothèses spatiales et temporelles sur la direction à prendre. Après avoir opté pour la maison du lièvre de Mars, elle se met en chemin.



« Elle n'avait pas parcouru une longue distance, lorsqu'elle arriva en vue de la maison du lièvre de Mars ». Après avoir identifié cette maison dont les « cheminées [figurent] une paire d'oreilles » et dont « le toit [est] tapissé de fourrure » - description digne d'un conte pour enfants - elle s'apprête sans même le savoir à prendre « Un thé chez les fous », titre du chapitre VII qui amorce la seconde partie de l'oeuvre.

DÉRÈGLEMENT SPATIAL ET TEMPOREL

L'absurde et le *nonsense* propres à Lewis Carroll se font une place de plus en plus importante au fil du récit des Aventures ; à commencer par l'incohérence spatiale du lieu.

En effet, bien que la table soit de grande taille, « les trois convives [sont] serrés les uns contre les autres à l'un de ses quatre angles » et s'écrient : « Pas de place! Pas de place! » en voyant arriver Alice - qui ne se décourage pas et prend l'initiative de s'asseoir. [*The table was a large one, but the three were all crowded together at one corner of it: 'No room! No room!' they cried out when they saw Alice coming*]. On note également qu'au cours de cet épisode, le chapelier, le loir et le lièvre de Mars changent sans cesse de place.



Par ailleurs, les règles qui s'appliquent au temps font l'objet d'un questionnement spécifique pour les protagonistes, et donc pour le lecteur :

« Quel jour sommes-nous? » demande soudain le chapelier, au beau milieu de la conversation ; préoccupation calendaire qui s'accompagne d'un comportement anxieux : « il avait tiré de son gousset sa montre et la regardait d'un air inquiet en la secouant à tout bout de champ » [*he had taken his watch out of his pocket, and was looking at it uneasily, shaking it every now and then*].

Pourquoi donc le temps est-il si « impor-temps » ?

Parce qu'à partir de la polysémie du mot « time », Lewis Carroll élabore une série de jeux de mots qui nous permet de lire dans cet extrait :

- une allégorie du Temps, érigé en « personne » douée de caractère et de volonté, de par la majuscule et le pronom « him » employé à la place de l'habituel « it ».
- une plainte liée au conflit du chapelier avec le Temps : « nous nous sommes querellés en mars dernier, juste avant que celui-ci ne devînt fou (de sa cuiller à thé, il désignait le lièvre de Mars) (...) et depuis cet incident, le Temps fait tout ce qu'il peut pour me contrarier! » [*'We quarrelled last March--just before HE went mad, you know' (pointing with his tea spoon at the March Hare), (...) and ever since that, he won't do a thing I ask!*].

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

- des allusions à la notion de rythme, par l'usage du mot « time » dans le sens où il est employé en solfège :

► La reine de coeur, pour qui le chapelier donnait un concert, l'a accusé de vouloir « tuer le temps », ce qui explique la querelle évoquée précédemment : « La Reine hurla : il massacre la mesure! qu'on lui coupe la tête!» [*The Queen bawled out : he's murdering the time! Off with his head!*].

On pourrait même envisager ici un triple jeu de mots, sachant que Carroll avait des notions de français, et qu'il eût pu faire référence à l'expression imagée qui signifie « occuper le temps afin de ne pas s'ennuyer ».

► Alice, toujours prête à se faire valoir, revendique savoir « battre le temps » (*beat time*, au sens de mesure, donc) à la perfection; sous entendu, contrairement à son interlocuteur qui s'est attiré des ennuis en le « massacrant ». Mais celui-ci rétorque pour sa défense: « Ah! voilà l'explication! (...) le temps ne supporte pas d'être battu! » [*Ah! that accounts for it' (...) 'He won't stand beating'*]



- une subjectivité/partialité du Temps : « si seulement tu étais en bonne intelligence avec le Temps, il ferait tout ce que tu voudrais, ou presque, avec la pendule » [*now, if you only kept be in good terms with him, he'd do almost anything you liked with the clock*].

Tout cela explique *a posteriori* le manège perpétuel auquel s'adonnent les convives ; en mauvais termes avec le temps depuis l'épisode du concert, ils sont condamnés à vivre éternellement à l'heure du thé : [*it's always six o'clock now*].

Le lien entre le spatial et le temporel pourrait alors se voir ainsi : les convives changent de place et tournent inexorablement autour de la table, ainsi que les aiguilles tournent d'ordinaire autour du cadran.



L'évocation du Temps et les contraintes qui en découlent sont donc une occasion pour l'auteur de mêler subtilement les registres opposés du tragique et du comique. Aussi, comme le dit Marie Hélène Inglin Routisseau¹, « la cruauté carrollienne s'accompagne d'un plaisir ludique qui en complexifie indéniablement la teneur ». Jean Gattégno nous explique également que « le rire détruit tous les liens avec un univers stable ; il a également le pouvoir d'égarer l'interlocuteur en induisant une communication du « nonsense », sur un mode plaisant, de sorte que ce qui est perturbant peut paraître amusant ». De l'autre côté du Miroir, nous retrouverons cette forme de « jeu logique (...) dans lequel Alice perd ses repères » : celui de « la destruction spatio-temporelle ».

¹ [27] p.76

TUMULTE ÉMOTIONNEL

Dès son arrivée dans la maison du lièvre de Mars, Alice s'affirme avec outrecuidance et exprime son « *indignation* » devant le rejet de ses interlocuteurs ; elle s'octroie même un « *vaste fauteuil (...) sans y avoir été invitée* ».

Ce sursaut d'autorité, ce « *ton sévère* », cette « *Alice en colère* » - de se voir proposer du vin alors qu'il n'y en a pas, et de recevoir une « *remarque personnelle (...) grossière* » du Chapelier - dévoilent une petite fille enhardie par ses expériences, décidée à se faire respecter et écouter.



Mais la multiplicité des émotions exprimées par la petite fille dans ce chapitre montrent une humeur relativement instable : autant Alice fait preuve au départ d'une certaine détermination, autant ses réponses se révèlent de plus en plus « *hâtives* » [*hastily*] et hésitantes au fur et à mesure de l'échange, comme en attestent les points de suspension interrompant son discours. Pendant un moment, elle n'a même plus la parole, et ne se permet de la reprendre que lorsqu'elle est sollicitée par l'un des trois convives.

Après un bref regain « *d'alacrité* » [*replied very readily*], Alice répond « *as politely as she could* ». Le lexique adverbial se fait donc l'expression de ses émotions : la petite fille intervient « *prudemment* » [*cautiously*], « *gentiment* » [*gently*], mais est finalement prise de lassitude [*wearily*]. D'un air pensif, [*thoughtfully*], elle s'efforce de poursuivre une discussion qui l'intéresse de moins en moins, ainsi que le font ressentir ses répliques : « *I've heard something like it...* »

Alice éprouve toutefois une nervosité évidente au moment où le lièvre lui demande de leur raconter une histoire ; elle feint de ne pas en connaître, « *paniquée par cette proposition* » : [*I'm afraid I don't know one, said Alice, rather alarmed at the proposal*]. La petite fille supplie même le lièvre de se lancer à sa place [*'Yes, please do!', pleaded Alice*].

La suite de la conversation est animée par un cortège d'émotions encore différentes : forte de son éternelle curiosité, Alice est tout « *excitée* », comme le suggèrent ses nombreuses phrases interrogatives qui incommode ses hôtes. En proie aux sarcasmes de ceux-ci, la petite fille essaie d'adopter leurs stratégies mais elle finit toujours par céder, exprimant alternativement colère et humilité, devant la répartie implacable de ses interlocuteurs qui la traitent de « *pauvre idiote* ». « *Offensée* », elle réagit avec un mépris défensif [*nobody asked your opinion*], tout en se mettant dans une « *grande colère* » [*very angrily*]... avant de promettre docilement de se taire ! Promesse qu'elle est incapable de tenir ; elle se retrouve alors dans la confusion la plus totale [*very much confused*], et, « *complètement écoeurée* » [*in great disgust*], elle finit par s'en aller [*she got up and walked off*].

DÉFI CONVERSATIONNEL ET LANGAGE FORMEL

L'attitude trop radicalement supérieure d'Alice à son arrivée se voit rapidement désarmée par l'intervention du chapelier qui lui pose une devinette. Ainsi interrompue et interrogée, Alice a perdu de son assurance face à un lièvre de Mars qui en rajoute, redoutable :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Je crois que je pourrais deviner cela, ajouta-t-elle à haute voix.

Voulez -vous dire, demanda le lièvre de Mars, que vous pensez pouvoir trouver la réponse à la question?

- Précisément, répondit Alice.

- En ce cas, poursuivit le lièvre de Mars, vous devriez dire ce que vous pensez ».

- « Je dis ce que je pense (...) ou du moins..., du moins je pense ce que je dis... et c'est la même chose, n'est-il pas vrai ? »

- Pas du tout la même chose ! (...)



[*'I believe I can guess that, ' she added aloud.*

'Do you mean that you think you can find out the answer to it?' said the March Hare.

'Exactly so,' said Alice.

'Then you should say what you mean,' the March Hare went on.

'I do,' Alice hastily replied; 'at least... at least I mean what I say...that's the same thing, you know.'

'Not the same thing a bit!']

En effet, les hôtes se font inquisiteurs, et la petite fille se retrouve en situation d'infériorité, dans l'obligation d'exposer clairement son idée, et ce, dans un langage exact ; c'est là l'exigence des trois convives.

La formule oratoire « n'est-il pas vrai? » traduit, en sus des hésitations, la gêne de l'héroïne, qui « s'empres[s]e de répondre » en recherchant avec précaution le soutien de son auditoire. Mais le Loir, jusqu'alors réduit à un vulgaire accouoir [*the two others were using it like a cushion, resting thier elbows on it, and talking over its head*], choisit ce moment de faiblesse d'Alice pour se manifester. Ses trois interlocuteurs semblent dès lors se liguer pour déstabiliser la jeune fille, au moyen d'une gradation ternaire ascendante exprimée en incise par le lexique verbal : « protesta le Chapelier / renchérit le lièvre de Mars / ajouta le Loir » - Loir qui, même à moitié endormi [*who seemed to talk in its sleep*], y va de sa contribution désobligeante.

La mise en scène et la mise en mots de cette rencontre par Lewis Carroll transcrivent donc un discours agité, une forme d'obsession pour la forme du langage et le sens, qu'au fond, il véhicule : « La remarque du chapelier lui semblait dépourvue de toute signification, et pourtant elle était grammaticalement correcte » ce qui laisse notre héroïne « terriblement déconcertée » [*Alice felt dreadfully puzzled. The Hatter's remark seemed to have no sort of meaning in it, and yet it was certainly English*].

Après quelques tentatives d'opposition verbale bredouillantes: « certes... mais alors... mais alors... voyez-vous (...) », Alice fait état de sa perplexité : « je ne saisis pas très bien (...) je ne vois pas ce que vous voulez dire ». Ses échanges avec le Chapelier et le Lièvre de Mars, ponctués par les interventions fugaces et somnolentes du Loir, sont rythmés par un schéma de communication sans cesse déséquilibré : question, réponse, absence de réponse, réponse incohérente, changement de sujet, infériorité, supériorité, grossièreté, politesse... le seul fil conducteur à suivre dans la conversation semble être le débat métalinguistique permanent sur le sens :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Reprenez donc un peu de thé [...] proposa à Alice, le lièvre de Mars.

- Je n'ai encore rien pris du tout [...], je ne saurais donc reprendre de rien.

- Vous voulez dire que vous ne sauriez reprendre de quelque chose, dit le Chapelier. Quand il n'y a rien, cela ne doit pas être très facile de reprendre de ce rien ».



[*'Take some more tea,' the March Hare said to Alice(...)*

I've had nothing yet, (...)'so I can't take more'

You mean you can't take less, (...)

'it's very easy to take more than nothing'.]

A tel point qu'Alice préfère les laisser parler, « sans songer à les interrompre ».[*This answer so confused poor Alice, that she let the Dormouse go on for some time without interrupting it*]. Même lorsqu'elle se voit interrogée, et que la parole lui est donc explicitement donnée, on lui dit : « vous auriez intérêt à vous taire ». [*'Really, now you ask me', said Alice, very much confused, 'I don't think...' 'Then you shouldn't talk,' said the Hatter.*]

L'héroïne abandonne alors, « complètement écoeurée » (« *in great disgust* », « *dreadfully puzzled* », « *this piece of rudeness was more than Alice could bear* »), se [lève] et [s'éloigne], sans qu'« aucun [...] ne [prête] la moindre attention à son départ » : « elle se retourna deux ou trois fois dans le vague espoir qu'ils la rappelleraient : la dernière fois qu'elle les vit, ils essayaient d'introduire de force le loir dans la théière ». On peut lire ici une référence à l'époque de l'auteur, où les loirs - devenant parfois des animaux de compagnie - se logeaient volontiers dans une petite théière, recouverte de mousse par les enfants qui les adoptaient.



En conclusion, cet épisode du « Thé chez les fous », parmi les plus connus des Aventures, recèle un contenu symbolique qui retient tout particulièrement notre attention, en ce qu'il traite des notions spatiales, temporelles, émotionnelles et langagières, qui font de tout sujet un être situé, animé et communicant.

9. La Reine de Coeur et ses sujets

Après l'épisode déconcertant du thé chez les fous, Alice se retrouve « *enfin dans le merveilleux jardin, au milieu des parterres de fleurs aux couleurs éclatantes et des fraîches fontaines* ». Ce mirage tranquille d'un Eden tant désiré - et qui serait bien mérité - est pourtant loin de correspondre à ce qui attend notre héroïne. Car selon les mots de Inglin-Routisseau¹, « ce voyage intérieur [...] est rythmé par d'épuisantes et conflictuelles rencontres ».

TERREUR ET ANTICIPATION

Bien qu'elle ait plusieurs fois été évoquée dans des termes connotant systématiquement la crainte qu'elle inspire à tous les personnages, la Reine de Coeur ne fait son apparition qu'au chapitre VIII. Son arrivée en grande pompe est précédée



d'une scène qui met en évidence l'agitation à laquelle ses sujets sont en proie. En effet, dès les premières lignes du chapitre VIII, Alice aperçoit trois curieux personnages : le Deux, le Cinq et le Sept, vaquant à leur « *bien étrange occupation* » : peindre des rosiers blancs en rouge. Elle surprend leur conversation dont le ton n'est pas des plus calme; chaque propos semble sous-tendu par une appréhension qui se traduit par une agressivité défensive : « *Ce n'est pas ma faute! répliqua, d'un ton maussade, le Cinq. C'est le Sept qui m'a poussé le coude ![...] Félicitations, le Cinq! Toujours à prétendre que c'est la faute d'autrui! [...] Toi, tu ferais mieux de te taire! [...] Pas plus tard qu'hier, j'ai entendu la Reine dire que tu méritais d'avoir la tête tranchée!* ».

Avant même que la Reine ne soit là, elle exerce donc une pression psychologique puissante sur ses subordonnés hiérarchiques.

Interrompus par Alice, les trois compères lui confient la raison de leur empressement : un rosier blanc a été planté par erreur, et cette erreur les soumet à une menace de mort explicite : [*if the Queen was to find it out, we should all have our heads cut off, you know*].² Le pauvre Cinq n'a pas le temps d'en dire davantage ; « *anxiously looking at the garden* », il s'écrie soudain : « *La Reine! La Reine!* », avant de se jeter face contre terre. Soucieux de faire durer l'attente et malgré l'impatience d'Alice (« *eager to see the Queen* »), Lewis Carroll se lance alors dans la description de son cortège tonitruant [*a sound of many steps*].



¹ [27] p. 73

² On retrouve ici une référence symbolique à la Guerre des Deux Roses, une série de guerres civiles qui eurent lieu en Angleterre entre la maison royale de Lancastre et la maison royale d'York : l'emblème de la maison de Lancastre était la rose rouge, tandis que celui des York était la rose blanche ; historiquement, les York sont donc les intrus. La reine Margaret, déterminée à maintenir la suprématie des Lancastre et à exclure les York du pouvoir, est ici campée par l'irascible Reine de Coeur. L'écrivain improvise bel et bien ici une leçon d'histoire : André Breton ne disait-il pas : « Lewis Carroll, maître d'école buissonnière » ?

APPARAT ET REPRÉSENTATION

La procession qui devance le couple royal annonce la démesure de sa personnalité; les sujets de la cour, qui incarnent les différentes couleurs d'un jeu de cartes, défilent les uns après les autres dans un véritable tableau de parade dépeint par l'auteur au moyen d'une succession de jeux de mots :

- On voit d'abord arriver dix soldats « *carrying clubs* » : dans le texte d'origine, l'auteur joue sur la polysémie du nom « club », qui signifie à la fois « masse d'armes » et « trèfle » ; dans la plupart des traductions, on trouve : « *portant des masses d'armes en forme de trèfle* », ou des « *massues trifoliées* ».

L'arrivée en premier lieu d'un corps de métier dévolu au combat impose d'emblée le caractère grave et agressif du cortège.

- Viennent ensuite dix courtisans « *ornamented with diamonds* » : même procédé, les cartes de carreau étant désignées en anglais par le mot « diamant » ; ici la traduction n'est pas non plus possible sans créer de syntagme nominal : « *diamants taillés en forme de carreau* ».

La présence de ces courtisans fastueusement vêtus donne à la procession un éclat excessif, presque aussi aveuglant que la reine n'est assourdissante.

- Puis apparaissent dix enfants royaux, « de coeur », à l'instar de la Reine : leur description, quoique brève, vient apporter quelque douceur à cette fresque assez monstrueuse. Cela donne à Carroll une occasion furtive d'épancher sa tendresse pour ces « *chers petits* » dont il apprécie tant la compagnie : « *The little dears came jumping merrily along, hand in hand, in couples ; they were all ornamented in hearts* ».

On note d'ailleurs que le Lapin Blanc en fait partie ; il se montre toujours aussi craintif et peu intéressé par notre héroïne : « *talking in a hurried, nervous manner, smiling at everything that was said, and went by without noticing her* »

- Le Valet de Coeur ferme la marche, portant la couronne royale sur un coussin de velours écarlate (« *crimson velvet cushion* »).

Au terme de cette parenthèse descriptive qui accroît l'effet de suspense pour le lecteur, le Roi et la Reine de Coeur se montrent enfin ; Lewis Carroll utilise même les majuscules afin de souligner plus encore la morgue attachée à ces deux personnages. L'échange peut alors commencer.

Après que le Roi a interrogé le Valet pour connaître l'identité d'Alice, le premier mot de la Reine est vomi : « *Imbécile!* » - injure qui s'adresse au Valet, celui-ci n'ayant su donner comme réponse qu'une révérence niaise et souriante. La petite fille se présente alors, pleine d'assurance (« *they're only a pack of cards, after all* »), et la Reine s'enquit auprès d'elle de l'identité des trois cartes prosternées.



Nous savons déjà que ces cartes ne peuvent être que des piques ; ainsi que le souligne Magali Merle dans ses annotations, « spades » signifie à la fois « pique » et « bêche », ce qui demeure cohérent par rapport au statut de jardinier des trois cartes. Le mot n'apparaît pourtant à aucun moment dans le texte ; on pourra sans doute y reconnaître le goût de Lewis Carroll pour les devinettes. On relève par ailleurs une relative prise de liberté par Walt Disney dans son film d'animation : les jardiniers y portent la couleur de trèfle, soit la plus faible dans l'ordre de puissance des couleurs (nb : habituellement, en partant de la plus forte au tarot : pique, coeur, carreau, trèfle). Le cinéaste a donc, d'une certaine manière, respecté la hiérarchie en place à la Cour de Coeur.

RUDESSE, RUDENESS

Le personnage de la Reine attire évidemment notre attention de par son caractère extrêmement rude, dans les aspects français (sévère, brutale, cruelle) et anglais (impolie, grossière, irrévérencieuse) du terme :

- Alors qu'elle vient à peine d'arriver, la Reine perd déjà patience et insulte ses sujets : « *Idiot! said the Queen, tossing her head impatiently* ».
- En plus de ne pas les reconnaître - ce qui prouve la proximité et l'accessibilité de la Reine pour ses gens - elle les montre du doigt : « *And who are these? said the Queen, pointing to the three gardeners* ». Dans plusieurs traductions, le pronom « *these* », à l'origine en italique, est traduit par un dédaigneux « *ceux-là* ».
- Elle se fâche « *tout rouge* » devant l'impertinence d'Alice : on note que dans le texte original, la Reine devient « *crimson* » (« écarlate »), adjectif identique à celui utilisé pour désigner le coussin de velours porté par le Valet.
- Elle ordonne ensuite la décapitation d'Alice ; celle-ci, nullement impressionnée, mais toutefois « *surprise de sa hardiesse* » lui rétorque un emblématique : « *Nonsense !* ». Ce qui fera, avec l'influence anecdotique du Roi, renoncer la Reine à la condamnation.
- « *Debout !* » hurle la Reine lorsqu'elle somme les jardiniers de se lever, « *in a shrill, loud voice* ». « *Leave off that!* », « *glapit* » - elle, exaspérée, quand les jardiniers, terrorisés et « *dressés tout aussitôt d'un bond* », se confondent en courbettes. La Reine n'a pas davantage de respect pour celui qui, agenouillé, s'adresse pourtant à elle « *in a very humble tone* » afin de s'expliquer : elle lui coupe la parole - avant de couper des têtes - tandis qu'il implore son attention.



- D'humeur indubitablement changeante, elle propose *ex nihilo* à Alice une partie de croquet : « *Sais-tu jouer au croquet? cria la Reine. - Oui! cria Alice* » ; le narrateur crée ainsi un effet comique de répétition la petite fille répondant par la même unité de lexique verbal. Et la Reine de lancer un « *Come on !* » peu amène, traduit par Magali Merle : « *Alors, arrive!* ». On se rappelle à ce moment du récit, l'intervention totalement hors de propos du Lapin : « *Il fait... il fait beau aujourd'hui!* », qui vient ajouter un peu plus d'incohérence à ce scénario déstructuré. La partie de croquet s'achève au chapitre XI, au gré du bon vouloir de la Reine.

L'irascibilité de la Reine de Coeur fait d'elle une personnalité instable et puérile : « *in a very short time the Queen was in furious passion, and went stamping about* ». Trépignant tel un jeune enfant, la Reine représente, au-delà de ses mauvaises manières et de son tempérament capricieux, un véritable tyran de la communication ; la dualité de son humeur a d'ailleurs été remarquablement mise en scène par Walt Disney :



Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Marie Hélène Inglin Routisseau¹ qualifie la Reine de Coeur de « paragon de l'antipathie » : « ses brusques accès de fureur et sa manière radicale de résoudre les différends (...) ne sont pas si loin du fantasme de la méchante marâtre, un avatar de la mauvaise mère », un peu à l'instar de la Duchesse au chapitre VI. « Les évocations de la castration dont la décapitation est la marque (...) les menaces d'atteinte à l'intégrité physique constamment proférées par la Reine de coeur (...) témoignent d'une violence bien réelle ».

LA VOIX ROYALE

La Reine se démarque incontestablement des autres personnages, du fait certes de son autoritarisme et de ses sautes d'humeur docilement soufferts par l'assemblée, mais aussi de par les qualités de sa voix, qui retentit tout au long de l'échange ainsi que gronde le tonnerre (« *voice of thunder* »).

Elle se fait entendre au filtre d'un champ lexical connotant une forte intensité vocale : « *screaming* », « *in a shrill, loud voice* », « *shouted* », « *roared* ». Ce dernier verbe, introduisant une métaphore animale, s'associe au « regard foudroyant de bête sauvage » (« *glaring at her like a wild beast* ») que lance la Reine à Alice.



Si l'on s'intéresse maintenant aux interventions verbales des autres personnages en sa présence, on note qu'elles s'expriment toutes en nette opposition avec le ton adopté par la Reine ; celle-ci parvient bel et bien à intimider son entourage, et la crainte qu'elle inspire se ressent dans les différentes prises de parole :

- **le Roi** : lorsqu'il implore la clémence de sa virago d'épouse envers Alice, le Roi prend la précaution non-verbale de poser d'abord sa main sur le bras de la Reine, comme si ce geste pouvait l'influencer ou l'apaiser, puis s'adresse à elle « *timidement* » ; mais rien n'y fait : « *The Queen turned angrily away from him* ». Elle se détournera de lui et ne répondra que par un ordre donné au Valet.
- **Le Valet** : craintif et obéissant, il se charge de « *retourner* » les cartes allongées, ainsi que lui a ordonné la Reine. Le jeu de mot employé par Carroll : « *Turn them over!* », exprime à la fois le sens propre (rendre les cartes visibles) et figuré (les faire remplacer). Quoi qu'il en soit, le Valet agit avec délicatesse lui aussi : « *The Knave did so, wery carefully, with one foot* ».



- **Le Deux de pique** : « *Qu'est-ce que vous avez fabriqué là?* » s'écrie la Reine en voyant les rosiers blancs. Le jardinier use à son tour de beaucoup de précautions, oratoires et physiques, pour lui répondre : « *May it please her Majesty, said Two in a very humble tone, going down on one knee as he spoke, we were trying...* ». Bien que Deux « *essaye* » beaucoup de choses et se mette à genoux devant elle, la Reine l'interrompt et réclame sa décapitation.

¹ [27] p.71

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

- **Le lapin blanc** : rendu plus nerveux encore que d'ordinaire par les événements, le Lapin n'est pas un interlocuteur direct de la Reine, mais il veille à ce qu'Alice ne commette pas d'impair verbal auprès d'elle. Marchant à côté de l'héroïne, « *peeping anxiously into her face [...] and over his shoulder as he spoke* », le Lapin se hâte (encore!) d'intimer à Alice le silence, « *in a low hurried tone* », lorsqu'elle lui demande où se trouve la Duchesse : « *Hush! Hush!* ».

A ce « *Chut!* » inquiet s'ajoute la discrétion consciencieuse du Lapin, qui pour répondre à Alice, ne se permet que de « *murmurer* » : « *then raised himself upon tiptoe, put his mouth close to her ear, and whispered : she's under sentence of execution* ». A ces mots - et plus encore quand Alice apprend que la Duchesse est condamnée à mort pour avoir taloché la Reine - la petite fille laisse échapper « *a little scream of laughter* ». Cet éclat de rire a pour effet d'affoler le Lapin qui exprime alors tout haut (quoiqu'une nouvelle fois, en murmurant) le motif de son inquiétude : « *Oh! hush! the Rabbit whispered in a frightened tone , The Queen will hear you!* ». C'est donc bien la Reine, l'idée qu'elle surprenne leur échange, et la peur des représailles qui terrorisent le Lapin. Mais heureusement pour lui, celle-ci est trop affairée à préparer la partie de croquet, et ne reprendra la parole dans ce chapitre VII que pour lancer un « *Coupez-lui la tête! une fois par minute* - et plus spécifiquement à l'endroit du Chat (cf. 6). Elle ne sera véritablement de retour - et quoique plus en retrait que le Roi - qu'au chapitre XI pour introduire le Griffon et au chapitre XII lors de la déposition d'Alice.



- **Alice** : La petite fille commence par répondre « *very politely* » à la Reine , mais elle sera par la suite la seule à lui tenir tête, « *very loudly and decidedly* ». Le contraste entre son attitude initiale et le courage qu'elle déploie au fil de l'échange, est accentué par le parallélisme syntaxique « *very + adverbe* ». On relève néanmoins un sursaut de flatterie exprimé pour ne pas attirer les soupçons de la Reine quand le chat apparaît et qu'Alice est sur le point de dire du mal d'elle.



La Reine de Coeur se présente donc comme un personnage non seulement cruel et hargneux, mais aussi complètement profane du point de vue relationnel. Son agressivité peut se manifester n'importe quand, sur n'importe qui... mais toujours de la même manière. Comme à de nombreuses autres occasions dans le texte, Lewis Carroll inverse les rôles, et charge la Reine de toute l'autorité. Inglin Routisseau¹ nous en parle ainsi : « le Roi de Coeur serait le plus à même de prononcer le fatal « *Off with her head!* » et pourtant, dans un de ces renversements typiquement carrolliens, la figure de Henry VIII (nb : Lancastre) est transposée, déplacée sur celle de la Reine de Coeur. Cette inversion a pour effet de faire du Roi de Coeur, un être insignifiant et falot, et de la Reine, une figure hystérique castratrice [...] ».

¹ [27] p.134

11. Le Roi de Coeur

Qu'en est-il alors de la présence discrète du Roi? Impuissant, falot, craintif, lâche... les qualificatifs ne manquent pas pour énumérer les nombreux défauts dont le monarque est affublé, et qui font de lui une figure masculine passive. Ces caractéristiques n'ont pas échappé au cinéaste Walt Disney, qui le dote, dans son film d'animation, d'une voix suraiguë et d'une très petite taille, en regard de la Reine braillarde et colossale.

L'OMBRE DE LA REINE

Que ce soit lors de la partie de croquet (chapitre VIII) ou durant le procès (chapitre XI), le Roi de Coeur multiplie les interventions pseudo-directives ; mais force est pour le lecteur de constater qu'il ne parvient que difficilement à se faire entendre. En effet, nombre de ses attitudes et de ses menaces, manifestées et proférées pour tenter d'asseoir son autorité, ne le sont que sous couvert des propos et de ce qu'il imagine être la volonté de la Reine.



Lorsque le Chat apparaît sur le terrain, le Roi est préoccupé par cette intrusion, potentiellement source d'ennuis ; nul ne sait ce qu'il adviendrait si la Reine l'apercevait! Il essaie alors de s'imposer, et adopte en présence du félin un ton supérieur : [*I don't like the look of it at all [...] however, he may kiss my hand, if it likes*]. La nuance introduite par la dernière proposition (« s'il le souhaite ») et l'auxiliaire « may » est la marque d'une affabilité en nette contradiction avec l'image désagréable qu'il s'efforce de donner. Même l'usage de la troisième personne neutre « it » ne suffit pas à intimider le chat souriant. « *I'd rather not* » : « J'aime mieux pas », lui répond celui-ci nonchalamment.

Malgré son numéro de monarque condescendant, il ne dupe personne : reprochant au chat son impertinence, il lui ordonne de ne pas « le regarder ainsi », mais ce faisant, il se cache derrière Alice... Le Roi de Coeur n'est pas à l'aise dans son rôle, et sa couardise ne fait aucun doute. De fait, il se tourne alors vers celle qui détient la véritable autorité : la Reine. Perpétuellement dans ses jupes, il est incapable d'inspirer la crainte ou même le respect.

Le Roi demande donc à sa virago d'épouse, sur un ton affété et selon une construction idiomatique comparable à une réplique de Shakespeare (« *I would have this fellow whipped!* »¹) de faire supprimer le chat : « *My dear, I wish you would have this cat removed!* ». Sa veulerie est à la fois exprimée par cet excès inutile de solennité et par le double sens de « remove » : ici soit congédier, soit éliminer. La Reine tranche, pour ainsi dire, et lève toute ambiguïté : « *Off with his head!* ». Et le Roi satisfait s'en va chercher le bourreau, dans un mouvement qui n'est pas loin de la fuite « *eagerly [...] he hurried off* ».

Durant la partie de croquet, quand la Reine décide d'arrêter de jouer, « *quite out of breath* » (on s'étonne d'ailleurs qu'elle ne l'ait pas été plus tôt, compte tenu de son volume vocal et des nombreuses sentences vociférées jusque-là), le Roi gracie - toutefois « *à mi-voix* » - tous les joueurs que la Reine a ordonné de décapiter. Quel crédit accorder à un monarque qui, dans un premier temps, s'empresse de mander le bourreau, et quelques lignes plus tard, libère tous les condamnés? D'autant que la Reine persiste dans son obstination sadique : en présentant Alice au Griffon, elle précise : « *I must go back and see after some executions I have ordered* ». En sus d'être inefficace au pouvoir, le Roi se place donc à rebours, sans même le vouloir, de la volonté de la Reine, qui a bonne mémoire.

¹ SHAKESPEARE, W. *Hamlet*, Acte III, Scène 2

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Lors du procès mené au chapitre XI, le Roi profère une deuxième menace, qui là encore fait suite à une condamnation muette de la part de la Reine. En effet, au moment où celle-ci « *chausse ses lunettes* » et fixe « *avec insistance son regard sur le Chapelier* », le Roi se sent pousser des ailes : « *Don't be nervous, or I'll have you executed on the spot* » Nullement impressionné par ce juge médiocre, le chapelier continue d'argumenter, toutefois mal à l'aise à cause de la reine qui le dévisage : [*he turned pale and fidgeted (...) kept shifting from one foot to the other (...) trembled so that he shook off both his shoes*] ; l'autorité du roi est perpétuellement infirmée par la prestance de son épouse. Il intime ainsi au chapelier de « *contrôler ses nerfs* », mais on ne peut s'empêcher de penser qu'en filigrane, il s'y efforce lui-même.

Le Roi ne respire et n'agit donc qu'en fonction de ce qu'il suppose être convenable et fidèle aux les principes de son épouse. Et pourtant, les seules initiatives qu'il prend vont, malheureusement pour lui, à l'encontre la volonté de l'imprévisible Reine de Coeur.

LA RISÉE DE LA COUR

Au-delà de l'inadéquation de ses interventions et de sa personnalité insignifiante, c'est surtout le côté ridicule du Roi qui retient notre attention, et ce notamment au sein de la salle d'audience.

Le monarque a en effet bien piètre allure : avec sa couronne « portée par-dessus sa perruque », il n'a « pas du tout l'air à son aise » et l'échafaudage sur lequel il est installé est « assurément dépourvu du chic » [*he wore his crown over the wig, (...) he did not look at all comfortable, and it was certainly not becoming*].



Lorsque le roi donne un ordre, il est fréquemment coupé par le lapin blanc (cf.1) : « Pas encore! pas encore! » l'interrompt le lapin avec empressement (...) plaise à votre Majesté, il y a encore d'autres preuves à examiner » [*'not yet! not yet!' the rabbit hastily interrupted(...) there's more evidence to come yet, please your Majesty*], ce qui met à mal sa souveraineté ; incapable de captiver l'attention de son auditoire, ce roi peu confiant lance autour de lui des regards inquiets, pour savoir qui bavarde pendant son discours [*looked anxiously round, to make out who was talking*] : c'est même le lapin blanc qui doit demander le silence dans la salle. Il corrige également les propos du roi : « Voilà qui est très signifiant (...) - Insignifiant, veut dire votre majesté, naturellement ». Le Roi reprend mot pour mot : « Insignifiant, naturellement, ai-je voulu dire... » ; et de poursuivre à mi-voix dans sa barbe « signifiant, insignifiant, signifiant, insignifiant... », comme s'il faisait l'essai des deux mots pour dénicher la meilleure sonorité. », se livrant ainsi à ce qu'on pourrait nommer un rituel subvocalisé d'exploration sémantique.

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*



Le Chapelier quant à lui, entendu en tant que témoin, se présente à la cour avec une grande désinvolture, tasse de thé et tartine beurrée à la main. [*I beg pardon, your Majesty, he began, for bringing these in: but I hadn't quite finished my tea when I was sent for.*] - ce thé qu'il n'avait donc pas fini et, comme nous le savons désormais, qu'il ne finira jamais vraiment. Toujours aussi naïf, le Roi ne s'en étonne pas ; il demande aux trois convives du chapitre VII à quel moment le thé a commencé, comme si cela pouvait faire avancer l'instance. Il obtient trois réponses différentes, toutes aussi peu informatives les unes que les autres, mais ordonne toutefois aux jurés de les noter scrupuleusement. Encore une fois, la perspicacité du roi et son sens critique laissent à désirer.

Par ailleurs, les conclusions tirées par le Roi sont hâtives et irréfléchies :

- Alors qu'il somme le chapelier d'ôter son chapeau, celui-ci rétorque que ce n'est pas le sien. « Volé ! » en déduit le roi.
- De même quand le lièvre de Mars, pris à parti par le chapelier, dément toute accusation de son compère, le roi va au plus court et ne cherche pas à exploiter son témoignage : « Il dément, laissez tomber cet épisode » [*he denies, leave out that part*].
- Le Chapelier évoque alors ce qu'a dit le loir, mais comme celui-ci, toujours en train de dormir, ne réagit pas, il s'arrête net et se met à parler de ses tartines. Un membre du jury l'invite donc en toute logique à poursuivre, afin de savoir ce qu'a dit le loir ; mais comme le Chapelier ne s'en souvient pas, le roi profère une énième menace : [*you must remember, or I'll have you executed*].
- Au dernier chapitre, pour déterminer qui a écrit la lettre, il émet des déductions tous azimuts : « Il a probablement imité l'écriture de quelqu'un d'autre (...) Il faut à l'évidence que vous ayez eu quelque mauvais dessein (...) voilà qui prouve à l'évidence sa culpabilité ».

La susceptibilité du Roi traduit son manque d'assurance ; en effet, lorsque le chapelier commence à se justifier en évoquant les « trémulations scintillantes du thé » [*twinkling of tea*, en référence à la chanson], le Roi ne comprend pas et demande plus d'explications. « Ca commence par thé », poursuit le chapelier, se moquant du roi qui en prend ombrage : « Bien sûr que trémulation commence par un T! Me prenez-vous pour un crétin? » [*of course twinkling begins with a T! Do you take me for a dunce?*].

Le terme de « dunce » - utilisé à l'école pour désigner un cancre - accentue ici l'effet de sottise qui caractérise le roi tout au long du procès. Le dédain par lequel le roi tente de se défendre est à son comble lorsque le Chapelier, à court d'arguments, s'agenouille et déclare : « Je suis un pauvre hère, Votre Majesté ... » [*I'm a poor man, your Majesty...*]. Et le roi de persifler, détestable: « Vous êtes un bien pauvre orateur, ça oui » [*You're a VERY poor speaker*].

Invité par le roi à « quitter la barre » [*You may stand down*], le Chapelier se permet même une dernière rebuffade : dans le texte original, le verbe est employé en adéquation avec le contexte juridique, mais le chapelier le prend au sens littéral et répond, insolent : « Je ne saurais descendre plus bas, je suis déjà sur le plancher » [*I can't go no lower, i'm on the floor, as it is*].

Le témoin suivant ne sera pas plus facile à impressionner ; le Roi ordonne à la cuisinière de faire sa déposition, et celle-ci ne daigne lui répondre que par une monosyllabe : [*sha'n't*] (« Non »). Si le lecteur avait pu en douter, il est désormais certain que le monarque n'a pas une once de crédibilité ; il doit encore recourir au soutien du lapin. Celui-ci, captant le regard anxieux de son souverain, aura même l'élégance de le conseiller à voix basse pour ne pas majorer sa disgrâce.



LE COEUR DU ROI



Si la Reine inspire la crainte et l'antipathie, il semble que le roi sollicite et éprouve davantage la pitié. Au gré de ses interventions, le Roi est peut-être le seul à avoir du coeur - malgré les sursauts narcissiques qui le poussent à railler ses interlocuteurs.

En effet, lors de la partie de croquet, la Reine, échauffée par l'impertinence d'Alice, ordonne qu'elle soit décapitée ; c'est le Roi qui, attendri par la jeunesse de la petite fille, implore la clémence de son épouse : « Réfléchissez, ma chère, ce n'est qu'une enfant! » [*Consider, my dear, she's only a child!*].

Pour ce qui est de sa contribution au débat qui doit déterminer le sort du chat (chapitre VIII), l'argument du Roi est placé entre celui du bourreau et de la Reine ; il passe presque inaperçu tant il est peu développé et dénué de conviction (« tout ce qui a une tête est susceptible de décapitation »). Le roi ne tient sans doute pas à trancher, ni à tremper dans cette affaire.

Puis, au cours du procès, le Roi se trouve très mal à l'aise avec son rôle de juge : en s'acquittant de son devoir, il prend un air mélancolique : « Eh bien, s'il le faut, il le faut » [*Well if I must, I must*]. Résignation que l'on n'entendrait certainement pas de la bouche de la reine, et qui entre en contraste avec la fermeté du lapin blanc : « Il faut que votre majesté fasse subir, à ce témoin, un contre-interrogatoire » [*Your majesty must cross-examine this witness*].

Pour ce faire, le Roi adopte une attitude que l'on devine artificielle : « ayant croisé les bras et regardé la cuisinière en fronçant les sourcils au point d'occulter ses yeux presque complètement, il dit d'une voix profonde (...) » [*after folding his arms and frowning at the cook till his eyes were nearly out of sight, he said in a deep voice*]. L'on s'attend alors à une intervention sévère, mais la question qu'il pose à la cuisinière ne l'est pas du tout : « De quoi sont faites les tartes? ». La pertinence fait encore défaut à ce roi décidément incapable de cruauté ; il ne parvient pas à suivre les conseils du lapin (*i.e.*, se mettre en colère, cf. [*cross*]). La moue mécontente qu'il arbore de force ne fait rien d'autre que lui donner mal à la tête [*it quite makes my forehead ache!*].



De même, alors que le Roi fait de son mieux pour recueillir tous les témoignages, l'arrivée de la cuisinière et l'intervention du Loir provoquent chez la Reine une bouffée délirante : « Prenez ce Loir au collet ! Coupez la tête à ce Loir ! Expulsez-le ! Étouffez-le ! Pincez-le ! Coupez-lui les moustaches ! » [*Collar that Dormouse! Behead that Dormouse! Turn that Dormouse out of court! Suppress him! Pinch him! Off with his whiskers!*]. Cet accès de rage sème la panique dans le tribunal, mais le Roi, lui, est au contraire soulagé [*with an air of great relief*], et passe la main à la Reine, dont le peu de coeur rendra sans doute l'interrogatoire plus efficace [*he added in an undertone to the Queen, Really, my dear, YOU must cross-examine the next witness*].

Enfin au dernier chapitre, il cherche la moindre occasion pour faire cesser l'audience et devient de plus en plus fébrile : « quiconque mesure plus de trois mille mètres est tenu de quitter le tribunal (...) Le Roi pâlit (...) : « Délibérez ! » (...) - d'une voix grave, prise d'un tremblement. » « S'il est dépourvu de signification, cela nous évite des tracas infinis, vous avez, vu que rien ne nous contraint plus d'essayer d'en trouver » [*If there's no meaning in it, said the King, that saves a world of trouble, you know, as we needn't try to find any*]. Il fait même des calembours pour détendre l'atmosphère : « il n'y a pas de raison que ces mots (maux) vous esquintent » [*These words don't fit you, then*].

Ainsi le Roi peine-t-il à s'imposer dans le schéma du pouvoir à la Cour de Coeur ; neutralisé par la violence de la Reine, il multiplie les objections saugrenues lorsqu'il se retrouve à devoir lui-même être intransigeant, et ce peut-être parce que, dans son fond magnanime et bienveillant, il n'y est pas disposé.

11. Le Griffon et la Simili-Tortue

A la fin du chapitre IX, après avoir chassé la duchesse, la Reine présente le Griffon [*the Gryphon*] à Alice, afin qu'il l'emmène voir la Simili-Tortue [*The Mock Turtle*]. Ces créatures mythiques s'opposent de par leur filiation littéraire :



- La première, issue de l'iconographie antique et médiévale, représente un animal noble, à tête d'oiseau et à corps de lion.
- La seconde est le fruit d'une composition lexicale de Lewis Carroll, à partir du concept, plus terrien, de consommé à la tête de veau (soit, une soupe à la tortue de moindre qualité) ; Tenniel représente cette chimère avec un corps de tortue et une tête, une queue et deux pattes de veau.



Au départ, Alice n'est pas rassurée de se retrouver seule avec le Griffon, mais préfère encore sa présence à celle de la « Reine féroce » [*Alice did not quite like the look of the creature, but on the whole she thought it would be quite as safe to stay with it as to go after that savage Queen*]. Ses dernières réticences s'envolent lorsque le Griffon, une fois la Reine partie, se met à « glousser » [*it chuckled*].

MYTHE ET DÉMYTHIFICATION

Ces deux créatures, qu'elles appartiennent à l'univers du merveilleux ou à une légende urbaine, s'emploient paradoxalement à désinfecter ce qui pour Alice, fait l'objet de crainte ou d'admiration.

D'abord, les premiers mots du Griffon expriment envers la Reine une ironie non dissimulée : « Quelle rigolade ! » [*What fun!*]. Devant l'air interrogateur de la petite fille, qui ne voit pas ce qu'il y a là d'amusant, il poursuit : « Eh bien, elle! (...) C'est tout dans sa tête, ça; jamais ils exécutent personne, tu sais » [*'Why, she!' (...) 'It's all her fancy that ; they never executes nobody, you know.'*]. Exprimées dans un registre populaire et dans une syntaxe incorrecte (double négation), les paroles du Griffon achèvent de désacraliser non seulement sa propre image d'animal fabuleux, mais aussi celles, impérieuses, de la Reine et de la tyrannie qui règne sur la cour de Coeur : les menaces ne sont en fait, jamais mises en pratique.

A ce propos, Marie-Hélène Inglin-Routisseau¹ parle d'une « cruauté intellectualisée » de la part de l'auteur : en effet, « l'emprise de la pensée fantasmatique » rend ici la sanction plus sophistiquée. Un châtement différé semble infiniment plus terrifiant qu'un châtement exécuté, car le délai rend l'appréhension plus puissante encore. Aussi, « les blessures de l'esprit par perte de conscience, de mémoire ou du sens de la réalité sont plus redoutées que celles du corps. La menace de décapitation fait de ce point de vue écho à une crainte plus obscure et métaphorique, celle de « perdre la tête » ».

Puis, concernant la Simili-Tortue, Le Griffon n'entretient pas davantage le mythe : lorsqu'Alice l'interroge sur les raisons de ses « soupirs à fendre l'âme », il lui répond, sans grand renouvellement : « C'est tout dans sa tête, ça ; elle a pas aucun chagrin, tu sais » [*It's all his fancy, that: he hasn't got no sorrow, you know*].

¹ [27] p.77



Ce que la Simili-Tortue s'efforce de réfuter, en adoptant un ton empreint de gravité : « Je vais lui conter (mon histoire) ; asseyez-vous, tous deux, et ne dites pas un mot avant que j'aie fini ». Le suspense que tente ainsi de créer la tortue ne fait pourtant pas tellement d'effet à Alice [*I don't see how she can ever finish, if he doesn't begin*], et à raison : lorsqu'elle se décide « enfin » à commencer, la tension déjà faible retombe : « Jadis (...) j'étais une vraie Tortue ». [*'Once', said the Mock Turtle at last, with a deep sigh, 'I was a real Turtle'*]. S'ensuit un « long silence », qui donne envie à notre héroïne de se lever pour partir [*was very nearly getting up*] ; mais, éternelle curieuse, la petite fille attend la suite [*there must be more to come*].

La dévaluation menée par le Griffon - relayée ensuite par la Simili-Tortue - s'applique également aux apprentissages scolaires et à l'éducation victorienne. Au moyen d'une série de jeux de mots, Lewis Carroll énumère et déforme les matières enseignées à l'école :

L'enseignement à l'époque victorienne		L'enseignement au pays des merveilles	
Addition	<i>Addition</i>	Ambition	<i>Ambition</i>
Soustraction	<i>Substraction</i>	Distraktion	<i>Distraktion</i>
Multiplication	<i>Multiplication</i>	Laidification	<i>Uglification</i>
Division	<i>Division</i>	Dérision	<i>Derision</i>
Lecture	<i>Reading</i>	Titubations	<i>Reeling and</i>
Ecriture	<i>Writing</i>	Contorsions	<i>Writhing</i>
Histoire	<i>History</i>	Grimoire	<i>Mystery</i>
Géographie	<i>Geography</i>	Mer-eaographie	<i>Seaography</i>
Dessin	<i>Drawing</i>	Tracassin	<i>Drawling</i>
Croquis	<i>Sketching</i>	Maquis	<i>Stretching</i>
Peinture à l'huile	<i>Painting in oils</i>	Posture à vrilles	<i>Fainting in Coils</i>
Latin Grec	<i>Latin Griek</i>	Gratin, Trek	<i>Laughing, Grief</i>

Jeux de mots à partir des matières scolaires.

L'appropriation lexicale ludique de l'auteur tourne ainsi en dérision les enseignements, par l'emploi de terme tantôt grotesques, tantôt péjoratifs, renvoyant souvent à l'aspect physique statique ou dynamique ; l'évocation de tous ces savoirs et savoir-faire renvoie à la contrainte que représente pour un enfant d'engranger des connaissances en grand nombre, et dans le flou de sa perception de la vie. L'éducation victorienne « repose sur une attitude coercitive, par laquelle, qu'il le veuille ou non, l'enfant est sous la domination des adultes et de ses parents. Il ne peut s'y soustraire. Au fond, Alice découvre un pays aussi énigmatique que l'est la vision d'un enfant, avec sa compréhension imparfaite et sa vision animiste du monde ». Lewis Carroll paraît donc « tout à la fois avoir reconnu ce que, chez l'enfant, la réalité a de complexe, de farfelu, d'illogique et de cruel, mais encore ce qui, dans ce cadre, correspond à une recherche heuristique.»¹.

¹ [27] p.78

Le Griffon et la Simili-Tortue se font donc, sans même le savoir, les détracteurs de l'instruction pédagogique ; celui-là incarne d'ailleurs la figure du cancre, autant par son langage rustique que par sa discrétion durant l'échange qui passe en revue toutes les matières. En effet, il ne témoigne d'aucune expérience scolaire quelle qu'elle soit, et ce, « faute de temps » [*had'n't time*] ; sa mauvaise foi va jusqu'à traiter Alice de « nigaude » [*simpleton*], alors qu'il ne semble pas lui-même en savoir beaucoup sur la question. C'est lui qui met un terme à cette conversation sérieuse, à laquelle il ne peut prendre part : « Assez parlé de cours, interrompit le Griffon d'un ton fort tranchant. Parle-lui un peu des jeux, maintenant! » [*'That's enough about lessons', the Gryphon interrupted in a very decided tone, 'tell her something about the games now'.*].

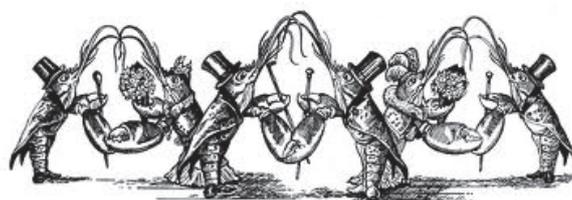


INTERACTIVITÉ ET DÉRISION

Les deux créatures s'attèlent donc à une description du « Quadrille des Crustacés » [The Lobster's Quadrille, titre du chapitre X]. Ce qui est censé être un jeu, représente en fait une parodie d'une danse à la mode parmi les plus difficiles de l'époque. Le Griffon et la Tortue expliquent à Alice les différents pas et mouvements à effectuer :

[...] *'You advance twice'
'Each with a lobster as a partner!' cried the Gryphon.
'Of course,' the Mock Turtle said: 'advance twice, set to partners...'
'...change lobsters, and retire in same order,' continued the Gryphon.
'Then, you know,' the Mock Turtle went on, 'you throw the...'
'The lobsters!' shouted the Gryphon, with a bound into the air.
'...as far out to sea as you can...'
'Swim after them!' screamed the Gryphon.
'Turn a somersault in the sea!' cried the Mock Turtle, capering wildly about.
'Change lobster's again!' yelled the Gryphon at the top of its voice.
'Back to land again, and that's all the first figure,' said the Mock Turtle, suddenly dropping his voice; and the two creatures, who had been jumping about like mad things all this time, sat down again very sadly and quietly, and looked at Alice.]*

« (...) On fait deux pas en avant...
- Chacun avec un homard pour cavalier, » cria le Griffon.
- Cela va sans dire, riposta la Simili-Tortue : deux pas en avant, chassé-croisé ...
- Changement de homards, et deux pas en arrière, continua le Griffon.
- Après ça, vois-tu, continua la Simili-Tortue, on jette les ...
- Les homards ! vociféra le Griffon, en bondissant dans les airs.
- ...le plus loin possible vers le large...
- Nager à leur poursuite ! s'égosilla le Griffon.
- ..effectuer un saut périlleux dans l'eau! cria la Simili-Tortue, en cabriolant de tous côtés comme une folle.
- De nouveau, changer de homard ! hurla le Griffon à tue-tête.
- Retour sur le rivage, et... c'est là la première figure, dit la Simili-Tortue, baissant tout à coup la voix ; et ces deux êtres, qui pendant tout ce temps avaient caracolé comme des fous, se rassirent bien tristement et bien posément, puis regardèrent Alice. »



Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Les chimères prennent ainsi tour à tour la parole, s'interrompant et surenchérissant les propos l'un de l'autre dans une agitation confuse ; l'interactivité du dialogue et la tension narrative, marquées par la ponctuation et le style parataxique de cet extrait, disparaissent au moment où finalement, les « deux compères » s'asseyaient, comme pour laisser à Alice le loisir d'imaginer ce que pourrait donner cette danse cocasse.

Il semble que l'auteur bouleverse ici volontairement les règles du discours, et de la danse originale par la parodie ; la parodie elle-même se trouve parodiée, puisque :

- la Simili-Tortue prend des libertés conséquentes : « On peut bien la faire en se passant de homard, vois-tu. » [*'we can do it without lobsters, you know'*], sachant, tout de même, que la danse s'intitule « le Quadrille des Homards ».
- la performance qui en résulte n'est pas dénuée de bouffonnerie : « Et les voilà partis à danser en rond avec solennité autour d'Alice, lui écrasant les orteils à tout bout de champ lorsqu'ils passaient trop près d'elle, battant la mesure avec de grands gestes de leurs pattes de devant ». [*So they began solemnly dancing round and round Alice, every now and then treading on her toes when they passed too close, and waving their forepaws to mark the time*].

La rencontre de ces deux derniers personnages, avant l'épisode du tribunal, constitue pour Alice l'apogée de son expérience auprès d'Autrui et de sa curieuse manière de fonctionner ; n'ayant de cesse de se contredire, de s'interrompre, et d'exprimer des émotions radicalement opposées, la Simili-Tortue et le Griffon sont de vrais moulins à parole à qui Lewis Carroll fait prononcer une multitude de jeux de mots qui confère au signifiant une nette supériorité sur le signifié. Perdue entre forme et sens, Alice, assaillie de questions, essaie de comprendre et de reprendre ses interlocuteurs lorsqu'elle n'y parvient pas ; mais l'explication n'est pas systématique : « Je veux dire ce que je dis », répliqua la Simili-Tortue [*'I mean what I say,' the Mock Turtle replied*], en guise d'éclairage. Et Alice devra s'en contenter, car c'est maintenant à elle de « dire ce qu'elle veut dire » : [*And the Gryphon added 'Come, let's hear some of your adventures.'*].

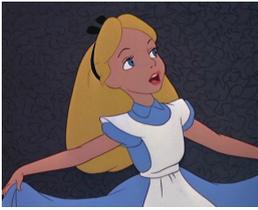
LE PETIT ORAL

Le moment est donc venu pour Alice de faire le bilan ; « timidement », elle propose de « conter ses aventures », « à partir de ce matin (...) mais ce n'est pas la peine de remonter jusqu'à hier, car j'étais alors une personne différente », précise-t-elle. [*I could tell you my adventures—beginning from this morning,' said Alice a little timidly: 'but it's no use going back to yesterday, because I was a different person then*]. Pour la petite fille, que l'on sent devenir jeune fille, l'acte de prise de parole s'accompagne donc d'une réflexion identitaire.

L'opposition entre la Simili-Tortue et le Griffon se ressent une nouvelle fois dans leur réaction : l'une veut tout savoir de son évolution [*'Explain that all!'*], quand l'autre ne veut connaître que les aventures : « les explications, ça prend un temps fou » [*'explanations takes such a dreadful time'*]. Nous pourrions y lire une préférence du Griffon pour le concret, contre les longs discours abstraits.

Dans un premier temps, la timidité préside au récit d'Alice : « elle se sentit un peu troublée ; les deux créatures se tenaient très près d'elle, une de chaque côté, bouche béante et yeux exorbités » [*She was a little nervous about it just at first, the two creatures got so close to her; one on each side, and opened their eyes and mouths so very wide*]. Mais au fur et à mesure, elle s'enhardit : [*but she gained courage as she went on.*]. Ses auditeurs observent donc un silence absolu [*were perfectly quiet*] jusqu'à ce que, malheureusement pour Alice, son propre discours lui joue des tours et ne lui appartienne plus [*and the words all coming different, and then the Mock Turtle drew a long breath, and said : 'That's very curious.'*].

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*



« De tout autres paroles » s'échappent de la bouche d'Alice, ce qui amène les deux acolytes à se concerter comme si elle n'était plus là, en parlant d'elle à la troisième personne : « *J'aimerais l'entendre essayer réciter quelque chose en notre présence* » [*I should like to hear her try and repeat something now. Tell her to begin.*]. Les remarques de la Tortue se veulent insistantes : le verbe « essayer » souligne ses doutes quant aux capacités d'Alice. Le Griffon adopte alors le mode impératif et somme l'héroïne de réciter un poème - ici une

énième parodie, d'un texte d'Isaac Watts.

Une nouvelle fois (cf. la chenille), Alice se retrouve donc dans une situation proche de celle d'un examen, d'une évaluation où il est question de fournir une performance orale devant un auditoire. D'une seule personne au chapitre V, le jury s'étoffe et passe au chapitre X à deux personnes ; la pression va donc croissant au cours des aventures, puisque nous assisterons à sa « déposition » devant l'assemblée nombreuse du tribunal, au douzième et dernier chapitre.

Alice se lance donc, docile, mais non sans regretter d'être ainsi « menée à la baguette » - exactement comme si elle était à l'école [*'How the creatures order one about, and make one repeat lessons!' thought Alice; 'I might as well be at school at once.'*]. Très perturbée, « elle ne sait plus ce qu'elle dit » [*she hardly knew what she was saying, and the words came very queer indeed*]. A chaque fois qu'elle reprend sa récitation, elle sait par anticipation que « tout ira de travers » [*she felt sure it would all come wrong*] mais continue, « un trémolo dans la voix » [*but she went on, in a trembling voice*]. « Infiniment déconcertée », elle a « hâte de passer à autre chose » [*was dreadfully puzzled by the whole thing, and longed to change the subject.*].

En dépit de ses efforts honorables, les deux créatures sont implacables dans leur jugement :

- « Voilà qui est différent de ce que moi, j'avais coutume de réciter quand j'étais enfant, dit le Griffon » [*'That's different from what I used to say when I was a child,' said the Gryphon.*].
- « Eh bien, c'est la première fois que j'entends ça, dit la Simili-Tortue, mais ça m'a l'air peu ordinaire en matière d'inepties » [*'Well, I never heard it before,' said the Mock Turtle; 'but it sounds uncommon nonsense.'*].
- « A quoi bon réciter toutes ces balivernes (...) ? c'est de loin le plus grand embrouillamini que j'aie jamais entendu » [*'What is the use of repeating all that stuff (...)? It's by far the most confusing thing I ever heard!'*].
- « Tu ferais bien d'en rester là » [*'I think you'd better leave off'*].

Devant les sarcasmes dévalorisants de ses auditeurs, la pauvre Alice finit par s'asseoir « le visage dans les mains », désespérant de « voir jamais les événements prendre une tournure normale » [*she had sat down with her face in her hands, wondering if anything would ever happen in a natural way again.*].



La Simili-Tortue et le Griffon, tous deux issus d'une forme de mythologie, font donc part à Alice de leur expérience des enseignements ; en caricaturant les matières scolaires et la danse de salon la plus en vogue à son époque, Lewis Carroll en dénonce l'aspect parfois rebutant, notamment pour un public d'enfants dont la vision des choses est nécessairement différente de celle des adultes. Avant de devoir rendre des comptes à l'assemblée présidée par le Roi de Coeur au chapitre XI, Alice se livre à un exercice de style rhétorique qui se solde par un échec.

Au gré de ses rencontres avec les différents personnages, l'héroïne se retrouve fréquemment dans des impasses de communication, qui aboutissent le plus souvent à une rupture ou à une fuite, de sa part ou de celle de ses interlocuteurs.

La personnalité d'Alice se forge, se forme et se déforme au long de ses aventures, tout comme son corps qui subit de nombreux changements. Outre ses échanges avec tous les protagonistes étudiés ci-dessus, la petite fille se livre de façon récurrente à des réflexions solitaires sur ce qui lui arrive ou sur les décisions qu'il convient de prendre.

12. Alice: les apartés

SITUATION INITIALE : ENTRE RÊVE ET RÉALITÉ

Le premier chapitre met en scène la progression de l'héroïne vers le pays des merveilles ; la symbolique du seuil, récurrente dans les écrits de Carroll, ouvre la voie aux aventures d'Alice, et pose les limites entre rêve et réalité. La situation initiale est imprégnée d'une torpeur et d'un ennui dont Alice tente vainement de se distraire : « *Elle était donc en train de se demander (dans la mesure du possible, car la chaleur qui régnait ce jour-là lui engourdissait quelque peu l'esprit) si le plaisir de faire une guirlande de pâquerettes valait la peine de se lever pour aller cueillir des pâquerettes [...]* ». N'ayant que peu d'enthousiasme pour le livre de sa soeur, qui ne contient « *ni images ni conversations* », la petite fille est lasse de « *rester assise et de n'avoir rien à faire* ».

Alice se trouve, à ce moment du récit, dans un monde bien réel, quoique marqué par le désœuvrement. Mais lorsqu'elle se retrouve lancée à la poursuite du lapin, le rythme du texte s'accélère, et la langueur cède le pas à l'empressement.

La rencontre d'Alice et du lapin constitue donc l'origine du mouvement irrépressible de curiosité qui propulser l'héroïne dans un univers où le temps n'obéit plus aux mêmes règles que dans le réel. Le paradoxe de l'ouverture d'*Alice au pays des merveilles* se fonde sur ce que la réalité est empreinte d'une atmosphère pré-onirique (chaleur, engourdissement) et relativement libre, tandis qu'au contraire, le rêve d'Alice, amorcé dans la hâte, se poursuit dans la contrainte - qui renvoient aux exigences environnementales de la réalité. Or pour le narrateur, la réalité est rêveuse, et le rêve est poignant de réalité.

TEMPS DE LATENCE : DE L'INERTIE À LA MOBILITÉ

Au départ, Alice ne trouve à ce lapin, « *rien de particulièrement remarquable* » ; ses « *yeux roses* » et le fait qu'il soit doué de parole ne lui paraissent pas non plus « *extraordinaires* ». L'héroïne met donc un temps certain à se rendre compte de son étrangeté bien que, « *quand elle y repensa par la suite, elle s'avisait qu'elle aurait dû s'en étonner* ». Ce temps de latence, et donc de réflexion, s'achève grâce à une « *révélation subite* » - schéma qui se retrouve fréquemment tout au long de l'oeuvre ; il sera souvent matérialisé par l'expression détaillée de la pensée de l'enfant, presque en aparté, provoquant ainsi des césures et des changements de rythme narratif caractéristiques du style carrollien.

D'un état d'inertie, la narration est précipitée vers un état de tension et de mise en mouvement : « *Alice se dressa d'un bond [...] brûlant de curiosité, elle s'élança à la poursuite de l'animal, et elle eut la chance de le voir s'engouffrer dans un large terrier [...] un instant plus tard elle s'y enfonçait à son tour [...]* ».

Le Lapin Blanc constitue donc le tout premier élément perturbateur du récit ; il entraîne dans sa course l'héroïne qui plonge sans hésiter dans le terrier - et ce sans qu'elle « *s'inquiète de savoir comment elle pourrait en ressortir* ». On retrouve dans cette phrase la modalité même de la genèse de l'oeuvre, comme en attestent les propos de Charles L. Dodgson, recueillis par Ducksworth eu égard à la nature improvisée du conte: « *J'avais, pour commencer, expédié mon héroïne au fond d'un terrier de lapin, sans avoir la moindre idée de ce qui se passerait ensuite* ». ¹

¹ cf. annexe : Alice à la scène

ABYME DANS L'ABÎME ET ANIMALITÉ

« Le terrier partait d'abord tout droit comme un tunnel, puis plongeait brusquement ; si brusquement qu'Alice n'eut pas une seconde pour songer à se retenir avant de se retrouver en pleine chute le long de ce qui avait toutes les apparences d'un puits très profond. ».



[*The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down a very deep well.*].

Lancée à la poursuite du lapin blanc, Alice s'engouffre sans la moindre hésitation dans le terrier ; n'ayant plus le loisir de faire machine arrière, elle se retrouve engagée dans une très longue chute onirique, dont la description s'étend sur plusieurs pages. Le temps s'arrête, l'espace se prolonge : tout en parlant pour elle-même, Alice s'interroge sur sa position et son itinéraire, et découvre une multitude d'objets. Le rêve d'Alice et la « synergie du mouvement » qu'implique la chute font ainsi naître de nombreuses associations d'idées.

Marie-Hélène Inglin-Routisseau¹ cite à ce propos Gaston Bachelard : « la chute imaginaire parlée dans sa juste dynamique, travaille dynamiquement notre imagination ; elle fait alors accepter à l'image formelle des images visuelles fantastiques qu'aucune expérience visuelle ne saurait éveiller »². L'étrangeté de cette première péripétie réside donc dans une succession d'images composites, proches de la « condensation » évoquée par Freud, mais aussi dans l'absence de tout sentiment de peur : « le rêve a le pouvoir de rendre la chute redoutée, inoffensive [*Alice was not a bit hurt*], il allège la petite fille endormie d'une peur présente dans la vie et lui permet d'obtenir 'approbation admirative des plus grands ; le rêve d'Alice fait écho à des appréhensions diurne ». « L'obscurité du terrier », nous dit M.H. I.-Routisseau, « est propice à l'introspection » ; la chute symboliserait donc à la fois, l'accès à l'inconscient et « l'état de nature par le triomphe des pulsions et la domination de l'animal sur l'humain ». Elle est à la fois départ et retour.



Lewis Carroll fait un double usage cette stratégie narrative, créant ainsi ce que nous pourrions appeler une mise en abyme dans l'abîme ; en effet, non seulement la chute est le fruit du rêve d'Alice, mais un second rêve s'amorce au cours de sa descente dans le terrier :

¹ [27] p.118

² BACHELARD Gaston, « La chute imaginaire », in *l'Air et les songes*, Paris : J.Corti, 1943, p.127

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« À ce moment, Alice commença à se sentir toute somnolente, et elle se mit à répéter, comme si elle rêvait: « Est-ce que les chats mangent les chauves-souris? Est-ce que les chats mangent les chauves-souris? » et parfois: « Est-ce que les chauves-souris mangent les chats? » car, voyez-vous, comme elle était incapable de répondre à aucune des deux questions, peu importait qu'elle posât l'une ou l'autre. Elle sentit qu'elle s'endormait pour de bon, et elle venait de commencer à rêver qu'elle marchait avec Dinah, la main dans la patte, en lui demandant très sérieusement: «Allons, Dinah, dis-moi la vérité : as-tu jamais mangé une chauve-souris? »



[And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way, 'Do cats eat bats? Do cats eat bats?' and sometimes, 'Do bats eat cats?' for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it. She felt that she was dozing off, and had just begun to dream that she was walking hand in hand with Dinah, and saying to her very earnestly, 'Now, Dinah, tell me the truth: did you ever eat a bat?']

L'animalité est, dès le début des aventures, à l'honneur, par une « affirmation très énergique » sous-tendue par l'intrication du rêve dans le rêve¹. Alice, marchant main dans la main avec son chat, se livre à une réflexion linguistique relayée par un jeu de langage sur la forme (proximité phonétique de *cats* et *bats*), et s'adresse à Dinah comme si ce fût un humain.

Marie- Hélène Inglin-Routisseau suggère que cette « menace de dévoration, manger ou être mangé, est ici présente et obsédante dans sa réversibilité » ; ce « pacte avec l'animal préfigure la cruauté du pays des merveilles (...) »².

En effet, la plupart des interlocuteurs qu'Alice rencontre sont des animaux : « Animaux fabuleux, animaux imaginaires, animaux élégamment vêtus d'habits bourgeois, animaux généralement hostiles et effrayants, au mieux indifférents et larmoyants. Animaux hybrides, ayant forme humaine et doués de parole (...) ». L'animalité se fait l'expression métaphorique de la pulsion infantile, et « l'image (...) des sentiments ressentis comme dangereux par l'enfant. Ces sentiments sont sauvages, ils ne se laissent ni apprivoiser, ni dominer, ni contrôler. L'animal est cet imprévisible (...) il est l'émoi et la peur ». La profondeur fantasmatique du texte de Lewis Carroll se retrouve aussi dans la multiplicité de références à l'univers aquatique (mare, crocodile, tortue, homards, étoile de mer, crabe, poisson, grenouille, morse...), qui selon Pascale Mourier-Casile incarne une « régression intra utérine ; (...) l'eau met le monde en abyme et le réel n'est plus qu'apparence et reflet. L'habitant des fonds sous-marins épouse les frémissements de la pensée inconsciente. Le texte est traversé de tensions psychiques affleurant leurs ondes à la surface de l'eau »².

Aussi peut-on pressentir que les Aventures sont susceptibles de receler un contenu potentiellement inconscient et fantasmatique de l'auteur.

¹ FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, p.291

² [27] pp.121-133

DÉSIR, SENS ET CROISSANCE : UN CORPS INCONTRÔLABLE

A plusieurs reprises dans les Aventures, Alice se trouve confrontée à des pulsions apparemment impossibles à assouvir. Nous avons choisi d'illustrer ces situations par celle, exemplaire, du premier chapitre, dans lequel Alice bute sur plusieurs difficultés qui sont tour à tour résolues - mais bien d'autres occurrences seraient à analyser dans le texte des Aventures (dragées-récompenses, gants et biscuits du lapin, champignon...).

Après sa chute dans le terrier, Alice en arrive « à penser que rien, vraiment rien n'était véritablement impossible » [*Alice had begun to think that very few things indeed were really impossible.*]. En effet :

- les portes sont fermées à clé ... une clé d'or apparaît;
- la clé d'or n'ouvre aucune des portes ... une autre porte apparaît;
- ladite porte s'ouvre, mais est trop étroite pour qu'Alice puisse la franchir... une fiole apparaît, « qui n'y était sûrement pas tout à l'heure » [*which certainly was not here before*].

Devant cette fiole, la petite fille exprime une méfiance anxieuse, ce qui lui inspire une longue et effrayante digression:

« C'était très joli de dire : « Bois-moi », mais notre prudente petite Alice n'allait pas se dépêcher d'obéir. « Non, je vais d'abord bien regarder, pensa-t-elle, pour voir s'il y a le mot: poison ; » car elle avait lu plusieurs petites histoires charmantes où il était question d'enfants brûlés, ou dévorés par des bêtes féroces, ou victimes de plusieurs autres mésaventures, tout cela uniquement parce qu'ils avaient refusé de se rappeler les simples règles de conduite que leurs amis leur avaient enseignées: par exemple, qu'un tisonnier chauffé au rouge vous brûle si vous le tenez trop longtemps, ou que, si vous vous faites au doigt une coupure très profonde avec un couteau, votre doigt, d'ordinaire, se met à saigner; et Alice n'avait jamais oublié que si l'on boit une bonne partie du contenu d'une bouteille portant l'étiquette : poison, cela ne manque presque jamais, tôt ou tard, de vous causer des ennuis ».



[*It was all very well to say 'Drink me,' but the wise little Alice was not going to do THAT in a hurry. 'No, I'll look first,' she said, 'and see whether it's marked "poison" or not'; for she had read several nice little histories about children who had got burnt, and eaten up by wild beasts and other unpleasant things, all because they WOULD not remember the simple rules their friends had taught them: such as, that a red-hot poker will burn you if your hold it too long; and that if you cut your finger VERY deeply with a knife, it usually bleeds; and she had never forgotten that, if you drink much from a bottle marked 'poison,' it is almost certain to disagree with you, sooner or later.*]

Mais poussée par la curiosité, elle « se hasarda à en goûter le contenu ; comme il lui parut fort agréable (en fait, cela rappelait à la fois la tarte aux cerises, la crème renversée, l'ananas, la dinde rôtie, le caramel, et les rôties chaudes bien beurrées), elle l'avalait séance tenante, jusqu'à la dernière goutte ». [*so Alice ventured to taste it, and finding it very nice, (it had, in fact, a sort of mixed flavour of cherry-tart, custard, pine-apple, roast turkey, toffee, and hot buttered toast), she very soon finished it off*]. Ce florilège de sensations gustatives et la glotonnerie d'Alice sont à mettre en lien avec l'oralité qui est systématiquement à l'origine des nombreux changements de taille qu'elle subit tout au long de l'oeuvre.

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Alice rétrécit alors jusqu'à ne mesurer plus que vingt-cinq centimètres, et s'imagine déjà accéder au « jardin le plus adorable qu'on puisse imaginer », avec ses « parterres de fleurs aux couleurs éclatantes et des fraîches fontaines » [*the loveliest garden you ever saw (...) beds of bright flowers and those cool fountains*]. On ne peut que remarquer le contraste saisissant qui oppose cette description, et celle du goût de la potion, aux pensées cauchemardesques que la fiole ont évoqué à Alice. Cependant, persiste une angoisse résiduelle, qui a trait à la menace de disparition par désintégration corporelle :



Néanmoins elle attendit d'abord quelques minutes pour voir si elle allait diminuer encore : elle se sentait un peu inquiète à ce sujet ; « car, voyez-vous, pensait Alice, à la fin des fins je pourrais bien disparaître tout à fait, comme une bougie. En ce cas, je me demande à quoi je ressemblerais. » Et elle essaya d'imaginer à quoi ressemble la flamme d'une bougie une fois que la bougie est éteinte, car elle n'arrivait pas à se rappeler avoir jamais vu chose pareille.

First, however, she waited for a few minutes to see if she was going to shrink any further: she felt a little nervous about this; 'for it might end, you know,' said Alice to herself, 'in my going out altogether, like a candle. I wonder what I should be like then?' And she tried to fancy what the flame of a candle is like after the candle is blown out, for she could not remember ever having seen such a thing.



Mais hélas, la réalité est pire pour Alice : elle a oublié la clé et est maintenant trop petite pour pouvoir l'attraper [*she could not possibly catch it*] - ce qui ne manque pas de lui attirer les sarcasmes de la poignée de porte, personnage inventé de toutes pièces par Walt Disney, mais auquel on reconnaît une adéquation bienvenue avec l'humour carrollien.



Après une tentative infructueuse pour escalader un pied de la table, elle fond en larmes. [*she tried her best to climb up one of the legs of the table, but it was too slippery; and when she had tired herself out with trying, the poor little thing sat down and cried.*] - larmes qui seront à l'origine de la Mare dans laquelle elle nagera au chapitre suivant.

Heureusement, « oncle Dodgson » est là (ainsi que l'appelait la vraie Alice Liddell) ; dans une énième apparition, un gâteau miraculeux surgit, ce qui lui permet de récupérer la clé.

Les difficultés qu'Alice rencontre pour ajuster son corps à son environnement trouvent un écho au chapitre VIII, lorsqu'Alice est invitée par la Reine à une partie de croquet où les maillets sont des flamants, les boules, des hérissons, et les arceaux, des soldats . [*the balls were live hedgehogs, the mallets live flamingoes and the soldiers had to double themselves up and to stand on their hands and feet, to make the arches.*].

« Dès le début, Alice trouva que le plus difficile était de se servir de son flamant : elle arrivait sans trop de mal à le tenir à plein corps sous son bras, les pattes pendantes, mais, généralement, au moment précis où, après lui avoir mis le cou bien droit, elle s'apprêtait à cogner sur le hérisson avec sa tête, le flamant ne manquait pas de se retourner et de la regarder bien en face d'un air si intrigué qu'elle ne pouvait s'empêcher de rire ; d'autre part, quand elle lui avait fait baisser la tête et s'apprêtait à recommencer, elle trouvait on ne peut plus exaspérant de s'apercevoir que le hérisson s'était déroulé et s'éloignait lentement; de plus, il y avait presque toujours un creux ou une bosse à l'endroit où elle se proposait d'envoyer le hérisson ; et comme, en outre, les soldats courbés en deux n'arrêtaient pas de se redresser pour s'en aller vers d'autres parties du terrain, Alice en vint bientôt à conclure que c'était vraiment un jeu très difficile. »



[The chief difficulty Alice found at first was in managing her flamingo: she succeeded in getting its body tucked away, comfortably enough, under her arm, with its legs hanging down, but generally, just as she had got its neck nicely straightened out, and was going to give the hedgehog a blow with its head, it WOULD twist itself round and look up in her face, with such a puzzled expression that she could not help bursting out laughing: and when she had got its head down, and was going to begin again, it was very provoking to find that the hedgehog had unrolled itself, and was in the act of crawling away: besides all this, there was generally a ridge or furrow in the way wherever she wanted to send the hedgehog to, and, as the doubled-up soldiers were always getting up and walking off to other parts of the ground, Alice soon came to the conclusion that it was a very difficult game indeed.]

Cet extrait que Carroll a pris le soin de détailler avec humour constitue pour nous un exemple typique d'une Alice qui ne contrôle absolument plus la situation, et ce notamment parce que les corps « vivants » et facétieux qui déterminent la qualité de son jeu lui désobéissent. Ils sont donc eux aussi le symbole d'un outil social non maîtrisé et d'un défaut d'accommodation, toutefois largement indépendant de la volonté d'Alice.



SOLITUDE ET SOLILOQUES

Alice se livre fréquemment, tout au long de l'œuvre, à des réflexions personnelles émises à voix haute et pour elle-même. Ces monologues ont la particularité d'être toujours :

- d'une part, construits selon une logique qu'Alice s'impose (s'efforce?) de suivre - à partir notamment de ses apprentissages scolaires et de sa petite expérience ;
- d'autre part, marqués par une sensibilité émotionnelle qui conduit le plus souvent la petite fille à une situation psychique proche de l'insupportable.

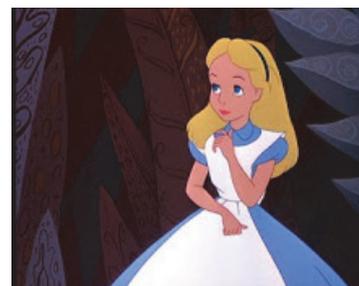


Prenons comme exemple le chapitre II, lorsqu'Alice s'adresse à ses propres pieds, désormais bien loin de sa tête : « Oh mes pauvres petits pieds, qui va vous mettre vos souliers maintenant? », et continue à s'exaspérer de ne pouvoir passer la porte ; Alice est ici encore en possession de tout son sens pratique. Mais l'affect reprend le dessus, malgré les remontrances qu'elle s'adresse : « Tu devrais avoir honte, une grande fille comme toi (...) pleurer sans arrêt comme ça! Cesse immédiatement! ».

Les questions affluent dans son esprit et l'héroïne traverse une véritable crise identitaire : [*Dear, dear! How queer*

everything is to-day! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, THAT'S the great puzzle!].

Alice s'efforce cependant de conserver son sang-froid : à partir d'une réplique comparable à celle d'Hamlet (« *to be or not to be, that is the question* ») elle déroule une succession d'hypothèses logiques et intellectuelles.



Les va-et-vient entre raison et émotion sont donc incessants, motivés par un découragement récurrent - qui survient lors de cet épisode, conséquemment à une erreur de la petite fille dans sa performance orale : « Je suis sûre que ce ne sont pas les mots qu'il faut », et, une fois encore, ses yeux s'emplirent de larmes » [*I'm sure those are not the right words' and her eyes filled with tears again*]. Très dure avec elle-même, Alice, quoique déjà seule, s'imagine même s'isoler en présence d'autres (soit un pronom *Their*; ne renvoyant à personne en particulier) qui seraient venus la chercher dans cette situation inextricable, et refuser capricieusement leur aide:

« On aura beau pencher la tête vers moi en disant – Allons, remonte, ma chérie ! – je me contenterai de lever les yeux et de répondre – Dites-moi d'abord qui je suis: si cela me plaît d'être cette personne-là, alors je remonterai ; sinon, je resterai ici jusqu'à ce que je sois quelqu'un d'autre... – mais, oh ! mon Dieu ! s'écria-telle en fondant brusquement en larmes, je voudrais bien qu'on se décide à pencher la tête vers moi ! J'en ai tellement assez d'être toute seule ici ! »

[*It'll be no use their putting their heads down and saying "Come up again, dear!" I shall only look up and say "Who am I then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come up: if not, I'll stay down here till I'm somebody else" ... 'but, oh dear!' cried Alice, with a sudden burst of tears, 'I do wish they WOULD put their heads down! I am so VERY tired of being all alone here!'*]

Aide qu'en fin de compte, elle ne dénigrerait pas tant si elle n'était imaginaire.

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

De nombreux autres monologues sont à relever dans le texte ; certains surviendront même alors qu'elle est en conversation avec un personnage :

- Au chapitre II, la rencontre entre Alice et la Souris survient à un moment où la petite fille se trouve être en posture délicate : « dans la mare formée par les larmes qu'elle avait versées lorsqu'elle avait deux mètres soixante-quinze de haut ». L'échange se révèle être compliqué avant même d'avoir commencé ; Alice se pose en effet toutes sortes de questions : « Pourrait-il être de quelque utilité, maintenant, [...] de parler à cette souris? Tout est si extravagant dans ce souterrain, qu'il n'est pas du tout improbable que les souris y aient le don de parole : en tout cas, on peut toujours essayer de savoir si elles l'ont ». Cette réflexion provoque une nouvelle parenthèse de digression sur les souvenirs de la petite fille hors du terrier ; comme si la rêverie, au cours de la narration, se composait d'éléments de ce qui constitue, en fait, de rappels de la réalité d'Alice. En effet, après s'être adressée avec emphase à la Souris, Alice pense pour elle-même, en référence à ses connaissances : « C'était en de tels termes qu'il convenait de parler à une souris : jamais encore elle ne s'était exprimée de la sorte, mais elle se rappelait avoir vu dans la grammaire latine de son frère : « Une souris ; d'une souris ; à une souris ; une souris ; ô souris! ». »).
- au chapitre IV, dans la maison du Lapin, Alice se retrouve seule à devoir une nouvelle fois ajuster sa taille, par essais-erreurs, tout en exprimant à la fois ses regrets et son désarroi : « A présent, je ne peux pas faire plus, quoiqu'il arrive. Alors que vais-je devenir? », toujours partagée entre affect et raison logique, entre optimisme et pessimisme :

« Comme elle semblait ne pas avoir la moindre chance de pouvoir sortir, un jour, de la petite chambre, il n'était pas surprenant qu'elle se sentit malheureuse (...) une idée lumineuse lui vint : « Si j'en mange un, pensa-t-elle, il va certainement me faire changer de taille ; et, comme il est impossible qu'il me fasse encore grandir, je suppose qu'il va me rendre plus petite' ».



[As there seemed to be no sort of chance of her ever getting out of the room again, no wonder she felt unhappy (...) a bright idea came into her head. 'If I eat one of these cakes,' she thought, 'it's sure to make SOME change in my size; and as it can't possibly make me larger, it must make me smaller, I suppose.']

Et elle continue ainsi, « tenant une véritable conversation à elle seule, en faisant alternativement les questions et les réponses ». *[taking first one side and then the other, and making quite a conversation of it altogether]*.

- Au chapitre VIII, le nombre d'interlocuteurs est à son maximum : Alice s'adresse simultanément au Roi et au Chat, tout en prenant garde à la Reine, qui a « l'oreille aux aguets » ; mais l'héroïne se sent suffisamment isolée de la communication pour pouvoir s'adresser à elle-même, en aparté.



Notons pour conclure que l'importance de la solitude dans l'oeuvre n'a pas échappé à Walt Disney : avant de parvenir au royaume de Coeur, la petite fille est anéantie et pleure sur son sort, observée par les habitants de la forêt de Tulgey (invention là aussi du cinéaste) qui la rejettent ou se moquent d'elle, puis la prennent finalement en pitié.

LES MISSIONS D'ALICE : LÂCHETÉ ET COURAGE

Un autre aspect récurrent du comportement d'Alice est qu'elle a tendance à s'attribuer toutes sortes de missions ; exigeante avec elle-même, la petite fille s'impose en effet de prendre la défense des plus faibles. Au chapitre VI, un instinct protecteur la pousse à tempérer la colère de la duchesse qui malmène son bébé et qui, par un acte de langage performatif, le transforme en cochon. De même au chapitre VIII, elle déclare, suite à la condamnation des jardiniers : « vous n'aurez pas la tête tranchée! » [*You sha'n't be beheaded!*], allant ainsi à l'encontre des ordres de la Reine.

L'héroïne a donc un sens aiguisé de la justice et saisit toutes les occasions de la faire valoir; elle n'hésite pas à contredire tout argument saugrenu ou attitude injustifiée dès qu'elle le peut, et qu'elle l'ose. Car si Alice s'improvise missionnaire, elle se ravise parfois, oscillant entre courage et lâcheté.

Au chapitre IV, les actions du Lapin, de Pat et de Bill soulèvent chez elle des élans pulsionnels contradictoires. Devant l'anxiété hystérique du Lapin Blanc, elle cède à l'intimidation et lui obéit expressément. Mais une fois entrée dans la maison, l'absence de contact visuel et le contrôle que lui apporte sa position - elle est « mille fois plus grande que lui » et peut tout entendre de la conversation entre le lapin, Pat et Bill - lui redonnent de l'audace. La menace imminente de Bill pour l'extraire de la cheminée la pousse à commettre un acte démesuré : « (...) Je crois bien que je pourrai tout de même lui lancer un coup de pied. (...) Elle retira son pied aussi bas que possible, et ne bougea plus jusqu'à ce qu'elle entendît le bruit d'un petit animal (...) qui grattait et cherchait à descendre dans la cheminée, juste au-dessus d'elle ; alors se disant : « Voilà Bill sans doute, » elle lança un bon coup de pied, et attendit pour voir ce qui allait arriver.» [*but I think I can kick a little!*] (...) *She drew her foot as far down the chimney as she could, and waited till she heard a little animal (...) scratching and scrambling about in the chimney close above her: then, saying to herself 'This is Bill,' she gave one sharp kick, and waited to see what would happen next*].

Notons qu'au début de son parcours, Alice éprouve souvent un sentiment exagéré de culpabilité : « C'est tout juste s'il reste assez de moi pour faire une personne qui se respecte » [*there's hardly enough of me left to make one respectable person*] ; mais plus elle avance, plus elle gagne confiance en elle. Ses observations et son sens critique, perfectionnés par toutes ces rencontres, lui permettent de prendre de la distance et de reconnaître la culpabilité des autres.

En effet, pendant l'épisode final du tribunal, Alice traite les jurés de « crétins » [*stupid things*] et pense : « un beau salmigondis, on va trouver, sur leur ardoises, d'ici la fin du procès » [*a nice muddle their slates 'll be in before the trial is over*']. Elle n'hésite pas non plus à rembarer le Loir : « Trêve de balivernes , répliqua Alice plus hardiment » [*'Don't talk nonsense' (...) said Alice more boldly*], et à remettre en cause les propos du Roi : « j'ose penser que (...) dans un sens ou dans l'autre, c'est exactement du pareil au même (...) ça n'a aucune espèce d'importance [*I should think it would be QUITE as much use in the trial one way up as the other(...)*]not that it signifies much(...)*it doesn't matter a bit*]. Elle refuse également de quitter le tribunal lorsqu'il lui ordonne : « en tout cas, je ne m'en irai pas, c'est clair (...) d'ailleurs, ce n'est pas une règle réglementaire : vous venez tout juste de l'inventer » [*Well, I shan't go, at any rate,' said Alice: 'besides, that's not a regular rule: you invented it just now*]. Alice n'éprouve donc « aucune crainte de couper la parole au Roi (...) » et de dire qu'elle pense : « Pour ma part, je ne crois pas que tout ce verbiage ait un atome de sens! » [*I don't believe there's an atom of meaning in it*]. Dans la version originale, le pronom « I » est même marqué en italique. Même la Reine se voit remise à sa place par la petite fille : « Cela ne prouve rien de ce genre ! (...) ma parole, vous ne savez même de quoi ils parlent, ces vers! » [*It proves nothing of the sort!*] said Alice. *'Why, you don't even know what they're about!*]. Nous avons donc affaire à une Alice qui s'assume complètement et qui dénonce haut et fort [*loudly*] l'incongruité du procès : « Balivernes et billevesées, cette idée de condamnation préalable! ».

Le rêve de la petite fille s'achève lorsque sa mission semble totalement accomplie : alors qu'on lui ordonne de se taire pour la énième fois, elle riposte enfin : « Eh bien, non! ». Ce seront ses dernières paroles au pays des merveilles.

<p>Chapitre I - Dans le Terrier du Lapin</p>	<p>chute dans le terrier obstacle, changement de taille marche vers l'inconnu prise de décision erreur, découragement réflexion linguistique</p>	<p>Chapitre VII - Un thé chez les fous</p>	<p>entrée dans la maison du lièvre de Mars rupture de communication mépris changement de taille marche vers l'inconnu prise de décision plaisir</p>
<p>Chapitre II - La mare de larmes</p>	<p>entrée dans le pays des merveilles changement de taille crise identitaire erreur, découragement réflexion linguistique rupture de communication (souris)</p>	<p>Chapitre VIII - Le terrain de croquet de la Reine</p>	<p>arrivée à la cour de coeur interlocuteurs multiples épisode anarchique (jeu de croquet) confiance (chat) lutte et perte de contrôle (flamant)</p>
<p>Chapitre III - Une course à la comitarde et une longue histoire</p>	<p>assemblée du rivage interlocuteurs multiples épisode anarchique (règles de la course) rupture de communication</p>	<p>Chapitre IX - Histoire de la Simili-Tortue</p>	<p>interlocuteur intrusif (duchesse) supérieur hiérarchique (reine) expérience et savoir</p>
<p>Chapitre IV - Le lapin envoie un petit Bill-et</p>	<p>entrée dans la maison du lapin blanc changement de taille crise identitaire erreur, découragement rupture de communication (lapin blanc, pat et bill) changement de taille pause ludique non-verbale prise de décision</p>	<p>Chapitre X - Le quadrille des homards</p>	<p>art et culture exercice d'éloquence</p>
<p>Chapitre V - Conseils d'une chenille</p>	<p>arrivée au champignon de la chenille rupture de communication (chenille) changement de taille panique, découragement rupture de communication (pigeon) changement de taille ajustement crise identitaire prise de décision</p>	<p>Chapitre XI - Qui a volé les tartes?</p>	<p>arrivée dans la salle d'audience observation, analyse, distance, critique changement de taille affirmation de soi réflexion linguistique</p>
<p>Chapitre VI - Poivre et cochon</p>	<p>arrivée à la maison de la duchesse interlocuteurs multiples épisode anarchique (berceuse de la duchesse) confiance (chat)</p>	<p>Chapitre XII - La déposition d'Alice</p>	<p>gaucherie, précipitation observation, analyse, distance, critique « assomption » réparation indignation rébellion ... r é v e i l</p>
<p>NB : A partir du chapitre VIII, plus aucune aparté multiplication des interlocuteurs</p>	<p>Epilogue - Note sur la soeur aînée d'Alice</p>	<p>Alice a le « désir de garder la conscience du prodigieux rêve que ç'avait été » Le point de vue de la soeur traduit le point de vue de Dodgson sur Alice Lidell : mélancolie, tendresse pour la vraie petite Alice, seule occurrence de libre cours aux émotions de l'homme pour la fillette. Retour à la réalité, en douceur.</p>	

II. De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva

DU RÉEL À L'IMAGINAIRE : LET'S PRETEND ... (FAISONS SEMBLANT DE...)



L'incipit du deuxième volet des Aventures s'ouvre sur une scène de jeu et de tendresse, partagés entre Alice et ses chattes (Dinah, Kitty et Perce-Neige). L'héroïne, installée dans un fauteuil, s'adresse à elles comme à des enfants, en adoptant un ton maternant qui allie la réprobation à l'affection : « J'étais si furieuse en pensant à toutes les bêtises que tu as faites aujourd'hui, que j'ai failli ouvrir la fenêtre et te mettre dehors dans la neige ! Tu l'aurais bien mérité, petite coquine chérie ! » [*Do you know, I was so angry, Kitty, Alice went on as soon as they were comfortably settled again, when I saw all the mischief you had been doing, I was very nearly opening the window, and putting you out into the snow! And you'd have deserved it, you little mischievous darling!*]. Elle s'imagine ensuite la réponse du chaton, et

livre par des réflexions exprimées à haute voix le contenu de sa pensée : « Qu'as-tu à dire pour ta défense ? Je te prie de ne pas m'interrompre ! ordonna-t-elle en levant un doigt (...) Qu'est-ce que tu dis ? poursuivit-elle en faisant semblant de croire que Kitty venait de parler. » [*What have you got to say for yourself? Now don't interrupt me!* she went on, holding up one finger (...) *What that you say?* (pretending that the kitten was speaking)]. Alice menace ensuite Kitty de la faire passer dans la Maison du Miroir si elle persiste à désobéir.

La première description de cette Maison du Miroir se fait dans le réel du salon où Alice se trouve ; après l'avoir évoquée en tant que punition, Alice manifeste son désir de la découvrir : « Oh ! je meurs d'envie de la voir ! Oh ! Kitty ! ce serait merveilleux si on pouvait entrer dans la Maison du Miroir ! » [*Oh! I do so wish I could see that bit! Oh, Kitty! how nice it would be if we could only get through into Looking-glass House!*].

Consciente de l'inaccessibilité de ce monde « de l'autre côté », la petite fille recourt alors à son imaginaire, et exhorte les chattes à faire de même :

« Faisons semblant de pouvoir y entrer, d'une façon ou d'une autre. Faisons semblant que le verre soit devenu aussi mou que de la gaze pour que nous puissions passer à travers » [*Let's pretend there's a way of getting through into it, somehow, Kitty. Let's pretend the glass has got all soft like gauze, so that we can get through*].

Tout comme dans les aventures d'Alice au pays des merveilles, l'expression du désir chez la petite fille trouve une réponse immédiate, grâce à l'intervention d'une forme de magie narrative :

« Mais, ma parole, voilà qu'il se transforme en une sorte de brouillard !(...) Pendant qu'elle disait ces mots, elle se trouvait debout sur le dessus de la cheminée, sans trop savoir comment elle était venue là. Et, en vérité, le verre commençait bel et bien à disparaître, exactement comme une brume d'argent brillante. Un instant plus tard, Alice avait traversé le verre et avait sauté légèrement dans la pièce du Miroir.»



[*Why, it's turning into a sort of mist now, I declare! (..) she was up on the chimney-piece while she said this, though she hardly knew how she had got there. And certainly the glass was beginning to melt away, just like a bright silvery mist In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room.*].

La décharge pulsionnelle ainsi libérée survient encore une fois grâce au récit de rêve, que Carroll a également choisi pour ce second volume, en continuant de dépasser toutes les contraintes physiques et logiques de la réalité.

1. La Reine Blanche

UNE MÈRE EN ALERTE

Au chapitre I, lorsqu'Alice se retrouve de l'autre côté du miroir et par l'enchantement qu'autorise le rêve, le jeu d'échecs s'anime :

« Elle poussa un petit cri de surprise et se mit à quatre pattes pour mieux les observer : les pièces (...) se promenaient deux par deux ! » [*with a little 'Oh!' of surprise, she was down on her hands and knees watching them : the chessmen were walking about, two and two!*]. La première image du rêve d'Alice transfigure ainsi des objets séparés par des cases



en sujets se tenant par la main. Le premier personnage à prendre la parole est la Reine Blanche ; son intervention manifeste d'emblée une grande inquiétude, selon une construction ternaire exprimée par le mode exclamatif : « C'est la voix de mon enfant ! s'écria la Reine Blanche en passant en trombe devant le Roi qu'elle fit tomber dans les cendres. Ma petite Lily ! Mon trésor ! Mon impériale mignonne ! » [*It is the voice of my child! the White Queen cried out as she rushed past the King, so violently that she knocked him over among the cinders. 'My precious Lily! My imperial kitten!'*]. Son anxiété est

immédiatement transmise au bébé, qui crie « tellement fort » qu'il menace « d'avoir des convulsions »; la précipitation de la Reine met à mal l'image du Roi (père de ladite petite Lily), vulgairement bousculé et mis à l'écart.

Après avoir retrouvé sa fille, la Reine est « toute haletante » ; le geste bien intentionné d'Alice, qui a voulu réunir la mère et l'enfant, lui a « complètement coupé la respiration ». Elle ne peut « rien faire d'autre que serrer dans ses bras la petite Lily sans dire un mot », en attendant de « retrouver son souffle » [*taken away her breath and for a minute or two she could do nothing but hug the little Lily in silence (...) recovered her breath a little*]. Même après cette courte pause, la reine semble en alerte : « faites attention au volcan! (...) m'a... fait... sauter...en l'air » [*Mind the volcano!'Blew ... me ... up,' panted the Queen*].

LA SUIVANTE DE LA REINE

Au chapitre V, la Reine Blanche refait une apparition, « courant comme une folle, les deux bras étendus comme si elle volait. » [*the White Queen came running wildly through the wood, with both arms stretched out wide, as if she were flying*]. Alice tente de lui parler, mais La Reine Blanche se contente de « la regarder d'un air effrayé et désespéré » ; ce regard est accompagné d'une forme de litanie quasi-incantatoire : « tout en se répétant à voix basse quelque chose qui ressemblait à : « Tartine de beurre, tartine de beurre » [*the White Queen only looked at her in a helpless frightened sort of way, and kept repeating something in a whisper to herself that sounded like 'bread-and-butter, bread-and-butter'*]. Embarrassée par cette réaction, l'héroïne redouble d'efforts pour établir le contact, et de la meilleure façon possible : « Alice comprit alors qu'elle devait se charger d'entamer la conversation ; mais elle ne savait pas comment il fallait s'adresser à une Reine. Elle finit par dire, assez timidement : « C'est bien à la Reine Blanche que j'ai l'honneur de parler ? » [*Alice felt that if there was to be any conversation at all, she must manage it herself. So she began rather timidly: 'Am I addressing the White Queen?'*].

Mais cela se révèle être difficile ; Alice doit toujours s'ajuster : « Jugeant qu'il serait maladroit de commencer l'entretien par une discussion, Alice se contenta de sourire, et poursuivit » [*Alice thought it would never do to have an argument at the very beginning of their conversation, so she smiled and said*]. Elle se retrouve alors dans une situation de subordination : telle une suivante, elle habille et coiffe la Reine. « Vous devriez vraiment prendre une femme de chambre », conseille Alice. « Je te prendrais certainement avec le plus grand plaisir ! » répond la Reine. [*But really you should have a lady's maid! 'I'm sure I'll take you with pleasure!'*]. Souvenons-nous que dans *Alice au pays des merveilles*, le petite fille, confondue avec une certaine « Mary-Ann » s'était vue chargée de rapporter les gants du lapin.



INVERSION DU TEMPS ET DE LA CAUSALITÉ

Pour allécher Alice, la Reine lui propose de la payer en confiture ; devant le refus de la petite fille, elle lui apprend que de toute façon... : « Tu n'en aurais pas, même si tu en voulais. La règle est la suivante : confiture demain et confiture hier... mais jamais de confiture aujourd'hui » [*You couldn't have it if you did want it, 'the Queen said. 'The rule is, jam to-morrow and jam yesterday ... but never jam to-day.'*]. Ainsi le pays du Miroir est-il régi par des principes qui adhèrent aux mots : « C'est confiture tous les deux jours ; or aujourd'hui, c'est un jour, ça n'est pas deux jours » [*'It's jam every other day: to-day isn't any other day, you know.'*]. Raisonement qui n'est pas sans dérouter Alice : « Je ne vous comprends pas. Tout cela m'embrouille les idées ! ». La communication a du mal à s'établir de manière efficace. Comme seule explication, la Reine conclut : « C'est toujours ainsi lorsqu'on vit à reculons, fit observer la Reine d'un ton bienveillant » [*'That's the effect of living backwards,' the Queen said kindly*]. Ce « ton bienveillant » contraste avec le contenu pour le moins déstabilisant du propos de la Reine. Ses arguments sont similaires à ceux avancés par le Chapelier, le Lièvre de Mars et le Loir du pays des merveilles, lorsqu'ils exposent à Alice les règles (ou plutôt, l'absence de règles) auxquelles est soumis le Temps.



On apprend que le messenger du Roi « se trouve actuellement en prison, parce qu'il est puni ; or le procès ne commencera pas avant mercredi prochain ; et, naturellement, il commettra son crime après tout le reste » [*there's the King's Messenger. He's in prison now, being punished: and the trial doesn't even begin till next Wednesday: and of course the crime comes last of all.'*]. Les événements sont donc connus par leur conséquence avant que par leur cause. Lorsqu'ils surviennent, on ne sait pas encore - lorsqu'on ne vit pas de l'autre côté du miroir - pourquoi ils surviennent.

Alice récusé ce mode de fonctionnement, arguant qu'elle comprend la punition si l'erreur a effectivement commise, mais que dans le cas contraire, cela lui semble injuste ; à ce moment-là, la parole de la Reine s'emballe :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Mais si tu ne les avais pas eu faites, ç'aurait été encore bien mieux ; bien mieux, bien mieux, bien mieux ! (Sa voix monta à chaque « bien mieux », jusqu'à ne plus être qu'un cri perçant) ». Alice venait de commencer à dire : « Il y a une erreur quelque part... » lorsque la Reine se mit à hurler si fort qu'elle ne put achever sa phrase. » Mon doigt saigne ! oh, oh, oh ! » cria la Reine »

[*'But if you hadn't done them,' the Queen said, 'that would have been better still; better, and better, and better!' Her voice went higher with each 'better,' till it got quite to a squeak at last. Alice was just beginning to say 'There's a mistake somewhere-,' when the Queen began screaming so loud that she had to leave the sentence unfinished. 'My finger's bleeding! Oh, oh, oh, oh!'*]

Ce cri de douleur, dont Alice ignore et demande la cause, s'explique a posteriori : « Je ne me le suis pas encore piqué, répondit la Reine, mais je vais me le piquer bientôt... oh, oh, oh ! » [*'I haven't pricked it yet,' the Queen said, 'but I soon shall - - oh, oh, oh!'*].

DIFFICULTÉ D'ACCÈS À LA SATISFACTION

Plus loin, quand Alice manifeste son soulagement que le corbeau soit parti, la Reine s'écrie : « Comme je voudrais pouvoir être contente ! (...) Seulement, voilà, je ne peux pas me rappeler la règle qu'il faut appliquer. Tu dois être très heureuse (...) d'être contente chaque fois que ça te plaît ! » [*'I wish I could manage to be glad!' the Queen said. 'Only I never can remember the rule. You must be very happy (...) being glad whenever you like!'*].

Ainsi, celle qui faisait des leçons à Alice sur les réflexes à acquérir face à la contrainte, ne saurait la conseiller en matière de plaisir. De surcroît, elle se trompe sur les sentiments d'Alice : celle-ci se met à pleurer, ce qui inspire à la Reine une morale de mère-courage : « Pense que tu es une grande fille. Pense au chemin que tu as parcouru aujourd'hui. Pense à l'heure qu'il est. Pense à n'importe quoi, mais ne pleure pas ! ». La construction ternaire, apparemment chérie de la Reine Blanche, amène ici un effet d'absurdité ; les deux premiers conseils semblent encore cohérents, mais le troisième (« pense à l'heure qu'il est ») relève presque d'un procédé conjuratoire. Ce discours peu sensible aux effusions, rappelle aussi l'obsession de la Duchesse du pays des merveilles pour la « morale ».

CREDO POUR L'IMPOSSIBLE

Alors qu'Alice oscille entre tristesse et hilarité, la Reine Blanche lui annonce son âge : devant l'incrédulité de la petite fille, la Reine l'encourage à s'efforcer d'y croire :

« Vraiment ? dit la Reine d'un ton de pitié. Essaie de nouveau : respire profondément et ferme les yeux (...) Quand j'avais ton âge, je m'exerçais à cela une demi-heure par jour. Il m'est arrivé quelquefois de croire jusqu'à six choses impossibles avant le petit déjeuner »

[*'Can't you?' the Queen said in a pitying tone. 'Try again: draw a long breath, and shut your eyes.' (...) 'When I was your age, I always did it for half-an-hour a day. Why, sometimes I've believed as many as six impossible things before breakfast]*.

L'argument ici avancé est une fois de plus de l'ordre de la pensée magique : en fermant les yeux, tout devient réalisable, en acte et en pensée.

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Comme pour lui prouver, la Reine Blanche se transforme à ce moment là en brebis ; la première manifestation de cette métamorphose apparaît dans le discours :

« 'Ma bê-êlle bê-ê-ê-lle ! bê-ê-êh !'. Le dernier mot fut un long bêlement qui ressemblait tellement à celui d'un mouton qu'Alice sursauta. Elle regarda la Reine qui lui sembla s'être brusquement enveloppée de laine » [*'Much be-etter! Be-etter! Be-e-e-etter!Be-e-ehh!' The last word ended in a long bleat, so like a sheep that Alice quite started.She looked at the Queen, who seemed to have suddenly wrapped herself up in wool.*],

Cela n'est pas sans nous rappeler la dimension performative du langage, également employée au chapitre VI de *Alice au pays des merveilles*.

Plus tard, Alice doit se rendre à l'évidence : non seulement la Reine s'est transformée, mais elle les a toutes deux transportées dans « une petite boutique sombre ». Ce personnage polymorphe a déjà su expliquer les principes du Temps ; il maîtrise également les mécanismes de l'espace de l'autre côté du miroir.¹

Dans la boutique, face à l'attitude directe et commerciale de la Brebis (« que désires-tu acheter? »), Alice décide de réfléchir : « J'aimerais bien, si je le pouvais, regarder d'abord tout autour de moi » [*'I should like to look all round me first, if I might.*]. À ces mots, la Brebis, adhérant au sens physique premier de l'adverbe « autour », rappelle à la petite fille : « Tu peux regarder devant toi, et à ta droite et à ta gauche, si tu veux ; mais tu ne peux pas regarder tout autour de toi... à moins que tu n'aies des yeux derrière la tête » [*'You may look in front of you, and on both sides, if you like,' said the Sheep: 'but you can't look all round you ... unless you've got eyes at the back of your head.'*] - non sans adopter ce ton magistral déjà souligné au chapitre I.



Ainsi peut-on relever la contradiction du personnage : d'une part, la Reine Blanche veut convaincre Alice que, si certaines choses ne sont pas possibles à croire, elles peuvent le devenir rien qu'en fermant les yeux; elle peut se transformer, transformer les objets et déplacer choses et êtres dans l'espace ; on se souvient pourtant que la Reine Blanche ne sait pas quelles règles appliquer « pour être contente ». D'autre part, elle affirme que les yeux ne peuvent voir du réel que ce qui se présente « devant, à droite et à gauche » ; en somme, il y a bien quelque chose de résolument impossible. Le contraste est donc marqué entre les élans d'optimisme excessifs et le réalisme drastique de la Reine-Brebis.

HERMÉTISME ET ANTIPATHIE

Alors qu'Alice « souque ferme », sans recevoir aucune aide de sa compagne de bord, la Brebis s'écrie :

« Plume! » [*'Feather!'*] à plusieurs reprises, comme si elle attendait d'Alice une réaction particulière. Or la petite fille, à raison, ne sait quoi répondre et continue de ramer. Ce qui suscite la colère et le mépris de la Brebis qui rouspète « d'une voix furieuse » [*cried angrily*] : « Ne m'as-tu pas entendu dire : « Plume ? » [*Didn't you hear me say "Feather"?*]. La petite fille tente de se défendre et de conférer du mieux qu'elle peut un sens au discours de la brebis : « Mais pourquoi dites-vous : « Plume » si souvent ? demanda Alice, un peu contrariée. Je ne suis pas un oiseau ! [*'Why do you say*

¹ En effet, à l'instant d'après, les voilà charriées dans une barque dont les rames ne seront autres que des aiguilles à tricoter transformées (écho lexical à la laine de la brebis).

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

"feather" so often?' Alice asked at last, rather vexed. 'I'm not a bird!']. Pour toute explication, la brebis la traite de « petite oie » [you're a little goose], ce qui provoque une rupture de communication : « Cela ne manqua pas de blesser Alice, et, pendant une ou deux minutes, la conversation s'arrêta » [This offended Alice a little, so there was no more conversation for a minute or two]....

L'éternelle candeur de la petite fille l'amène cependant à s'extasier devant la beauté du rivage ; oubliant déjà la rudesse de la Brebis, elle s'écrie, « dans un brusque transport de joie » [in a sudden transport of delight]: « Oh, je vous en prie! Il y a des joncs fleuris! C'est bien vrai... ils sont absolument magnifiques ! » [‘Oh, please! There are some scented rushes!’ Alice cried, ‘There really are... and such beauties!’]. Mais hélas, la Brebis est loin de partager son enthousiasme ; l'échange se poursuit selon la même modalité d'expression, avec d'un côté, une Alice aimable et polie, et de l'autre une brebis revêche et bourrue :

« Inutile de me dire : « je vous en prie », à moi, à propos de ces joncs, dit la Brebis, sans lever les yeux de sur son tricot. Ce n'est pas moi qui les ai mis là, et ce n'est pas moi qui vais les enlever.

– Non, bien sûr, mais je voulais dire... Je vous en prie, est-ce qu'on peut attendre un moment pour que j'en cueille quelques uns ? Est-ce que ça vous serait égal d'arrêter la barque pendant une minute ?

– Comment veux-tu que je l'arrête, moi ? Tu n'as qu'à cesser de ramer, elle s'arrêtera toute seule.



[You needn't say "please" to me about `em' the Sheep said, without looking up from her knitting: 'I didn't put `em there, and I'm not going to take `em away.'

'No, but I meant ... please, may we wait and pick some?' Alice pleaded. 'If you don't mind stopping the boat for a minute.'

'How am I to stop it?' said the Sheep. 'If you leave off rowing, it'll stop of itself']

La Brebis fait donc montre d'une indifférence patente, qui vient se confirmer après qu'Alice a bataillé pour cueillir les joncs, et est tombée « de tout son long » dans la barque. Presque sadique, elle lui rappelle même : « tu avais attrapé un bien joli crabe tout à l'heure ! » [‘That was a nice crab you caught!’]. Alice exprime bien sûr son regret, et son désir d'en rapporter un chez elle... mais la brebis n'en a cure - voire se réjouit de la peine d'Alice :

« Pendant tout ce temps-là, la Brebis avait continué à tricoter, exactement comme si rien ne s'était passé » [The Sheep went on with her knitting all the while, just as if nothing had happened].

« La Brebis se contenta de rire avec mépris, tout en continuant de tricoter » [But the Sheep only laughed scornfully, and went on with her knitting].

2. La Reine Rouge

TOUTE-UISSANCE ET INTIMIDATION

Lorsqu'Alice quitte le jardin des Fleurs vivantes, elle se retrouve nez-à-nez avec la Reine Rouge qui fait d'emblée preuve d'une autorité affirmée :



« D'où viens-tu ? demanda la Reine Rouge. Et où vas-tu ? Lève la tête, réponds poliment, et n'agite pas tes mains sans arrêt. [*'Where do you come from?' said the Red Queen. 'And where are you going? Look up, speak nicely, and don't twiddle your fingers all the time.'*].

L'inquisition et l'affirmation de toute puissance sont ici exprimées par les mode interrogatif et impératif. La Reine rappelle à Alice les règles de bonne conduite et d'élocution, tout en lui précisant qu'elle ne peut avoir perdu « son » chemin, puisque « tous les chemins lui appartiennent » [*'I don't know what you mean by your way,' said the Queen: 'all the ways about here belong to me'*].

Elle lui indique également comment « gagner du temps » au cours de la communication : « Fais la révérence pendant que tu réfléchis à ce que tu vas répondre ». [*'Curtsey while you're thinking what to say, it saves time.'*].

Néanmoins, l'instant suivant, la Reine somme Alice de se hâter, en « regardant sa montre » : « Il est temps que tu me répondes, fit observer la Reine. (...) Ouvre la bouche un tout petit peu plus en parlant, et n'oublie pas de dire : « Votre Majesté ». [*'It's time for you to answer now,' the Queen said, looking at her watch: 'open your mouth a little wider when you speak, and always say "your Majesty."*]. On retrouve ici l'urgence qui émanait du Lapin Blanc, tout comme on la retrouve aussi lorsque la Reine Rouge s'écrie, à quelques lignes de là : « Plus vite! plus vite!», s'étant mise à courir « je ne sais pourquoi ». ¹ Alice s'exécute, docile, mais « il lui était absolument impossible d'aller plus vite, quoiqu'elle n'eût pas assez de souffle pour le dire » .



De même que la Reine de Coeur dans *Alice au pays des merveilles*, la Reine Rouge sait inspirer la crainte et la soumission. En effet, Alice acquiesce sagement la moindre parole de son interlocutrice, ayant « un trop sainte terreur de la Reine pour ne pas croire ce qu'elle (dit) » [*Alice wondered a little at this, but she was too much in awe of the Queen to disbelieve it*]. Elle n'ose donc pas « discuter » [*Alice didn't dare to argue the point*], et après s'être « laissé aller à la contredire » [*contradicting her at last*], Alice manifeste sa sujétion par une autre révérence, craignant « de l'avoir un tout petit peu offensée ». [*Alice curtsayed again, as she was afraid from the Queen's tone that she was a little offended*].

¹ Cette incise fait partie des rares interventions de Lewis Carroll au cours de la narration. Il apparaît donc qu'il ait voulu manifester au lecteur sa propre incompréhension face à la précipitation soudaine de la Reine.

CONDESCENDANCE ET CONTRADICTION

Une autre ressemblance avec la Reine Rouge et celle du pays des merveilles, réside dans leur inclination à alterner les registres aimable et détestable. En effet, après une entrée en matière un peu crispante, la Reine Rouge se radoucit : elle donne des conseils à Alice, puis lui « sourit avec affabilité » [*smiled pleasantly*]. Cela ne l'empêche pas de réfuter en bloc toute opinion exprimée par Alice, au moyen de tournures restrictives et concessives appuyées :

« Puisque tu parles de « colline », reprit la Reine, **moi, je** [*When you say "hill," the Queen interrupted, 'I*
pourrais te montrer des collines auprès desquelles celle-ci **ne** *could show you hills, in comparison with which you'd*
serait **qu'une** vallée pour toi ». *call that a valley.'*

« Tu peux appeler ça « une absurdité » si ça te plaît, dit-elle. *'You may call it "nonsense" if you like,' she said, 'but*
Mais, moi, j'ai entendu des absurdités auprès desquelles *I've heard nonsense, compared with which that would*
ceci paraîtrait aussi raisonnable qu'un dictionnaire ! » *be as sensible as a dictionary!']*

D'ailleurs, le redoublement du pronom personnel en dit long sur la capacité de la Reine à se remettre en question. Précisons que c'est bel et bien la Reine qui, au départ, demande à Alice de prendre la parole, afin qu'elle l'informe de sa provenance, de son itinéraire, et des raisons de sa venue de l'autre côté du miroir.

Or, à peine Alice évoque-t-elle lesdites raisons, que son arrogance envers l'héroïne - déjà évidente du fait des ordres désobligeants qu'elle lui donne eu égard à sa posture et à sa façon de parler - s'exprime par un geste on ne peut plus condescendant :

« Très bien, dit la Reine, en lui tapotant la tête, ce [*That's right,' said the Queen, patting her on the*
qui déplut beaucoup à Alice. Mais, puisque tu *head, which Alice didn't like at all, 'though, when*
parles de « jardin », moi j'ai vu des jardins auprès *you say "garden," I've seen gardens, compare*
duquel celui-ci serait un véritable désert » *with which this would be a wilderness.'].*

De fait, la Reine Rouge ne s'intéresse pas du tout à Alice ni à ce qu'elle peut avoir à dire ; dès que la petite fille ouvre la bouche, elle reprend l'un de ses mots (puisque tu parles de...) et le rapporte directement à son expérience, dans un schéma égo-centré, répétitif et conflictuel. On note aussi que lorsqu'Alice a soif, elle lui propose ce qui est sans doute le moins susceptible de l'étancher : un biscuit, en se targuant de « savoir ce qui lui ferait plaisir ».

Et lorsque l'héroïne finit par se taire, la Reine feint de s'étonner qu'elle ne « dise rien » [*But you make no remark?*] ; ce qui ne manque pas de déstabiliser la petite fille :

« Je... je ne savais pas que je devais dire quelque [*'I... I didn't know I had to make one ... just then,' Alice*
chose... pour l'instant du moins..., balbutia Alice ». *faltered out.'].*

Encore une fois, la Reine rouge répond avec dédain :

« Tu aurais dû dire, continua la Reine d'un ton de grave [*'You should have said,' the Queen went on on a tone*
reproche : « C'est très aimable à vous de me donner toutes *of grave reproof, 'It's extremely kind of you to tell me*
ces indications » ... Enfin, mettons que tu l'aies dit... » *all this" ... however, we'll suppose it said... '].*

La pauvre Alice ne sait plus comment agir et réagir face à une interlocutrice aussi contradictoire : elle se contente, soumise, d'approuver ce que dit la Reine, dans une réplique gestuelle (construite sur un rythme ternaire exprimant l'aspect quasi automatique - et assurément contraint - de son attitude) : « Alice se leva, fit la révérence, et se rassit. » [*Alice got up and curtsied, and sat down again.]*

3. Le Roi Blanc

UN PÈRE NÉGLIGENT ET NÉGLIGÉ

Les premières paroles du Roi Blanc expriment un rejet explicite de son enfant :

« Au diable l'impériale mignonne ! » dit le Roi [Imperial fiddlestick!' said the King, rubbing his
en frottant son nez tout meurtri. (Il avait le droit nose, which had been hurt by the fall. He had a
d'être un tout petit peu contrarié, car il se right to be a little annoyed with the Queen, for
trouvait couvert de cendre de la tête aux pieds) » he was covered with ashes from head to foot.]

Il faut dire que la Reine Blanche, s'étant précipitée pour prendre la petite Lily dans ses bras, vient de bousculer son époux sans ménagement : « en passant en trombe devant le Roi qu'elle fit tomber dans les cendres » [*she rushed past the King, so violently that she knocked him over among the cinders*]). Ainsi délaissé et humilié, le Roi Blanc ne peut rien faire d'autre que s'asseoir, en arborant un « air maussade » [*sitting sulkily*].

INVALIDATION DE LA VIRILITÉ

La narration des aventures d'Alice *De l'autre côté du miroir* est structurée, comme nous l'évoquions en préambule, selon la logique d'une partie d'échecs. De même que dans les règles de ce jeu, apprécié de Lewis Carroll, la figure du Roi semble disposer d'un pouvoir et d'une liberté de déplacement restreints par rapport à ceux de la Reine. En effet, alors que le Roi Blanc essaie tant bien que mal de garder la face devant son épouse et entreprend de la rejoindre, Alice - prise de pitié et peu convaincue qu'il puisse y parvenir tout seul - décide de s'en mêler :

« Alice regarda le Roi Blanc grimper lentement d'une barre à l'autre, puis elle finit par dire : « Mais tu vas mettre des heures et des heures avant d'arriver à la table, à cette allure ! Ne crois-tu pas qu'il vaut mieux que je t'aide ? »

« Alice le prit très doucement, et le souleva beaucoup plus lentement qu'elle n'avait soulevé la Reine, afin de ne pas lui couper le souffle ; mais, avant de le poser sur la table, elle crut qu'elle ferait aussi bien de l'épousseter un peu, car il était tout couvert de cendres ».

[Alice watched the White King as he slowly struggled up from bar to bar, till at last she said, 'Why, you'll be hours and hours getting to the table, at that rate. I'd far better help you, hadn't I?'].

[So Alice picked him up very gently, and lifted him across more slowly than she had lifted the Queen, that she mightn't take his breath away: but, before she put him on the table, she thought she might as well dust him a little, he was so covered with ashes.]



Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Le ton débonnaire adopté par la petite fille achève de discréditer le Roi dans sa fonction paternelle et masculine ; de même, elle le manipule avec une précaution qui lui confère une plus grande fragilité. Par ailleurs, qu'elle se soucie de le laisser propre et net relève presque de l'attention, du nursing maternels ; le langage affectueux et bienveillant qu'elle emploie ridiculise, aux yeux du lecteur, ce roi gauchi et tout crotté :

« Oh ! je t'en prie, ne fais pas des grimaces pareilles, mon chéri ! » s'écria-t-elle(...)« Tu me fais rire tellement que c'est tout juste si j'ai la force de te tenir ! Et n'ouvre pas la bouche si grande ! Toute la cendre va y entrer ! Là, je crois que tu es assez propre », ajouta-t-elle, en lui lissant les cheveux. Puis elle le posa très soigneusement sur la table à côté de la Reine.

[*'Oh! Please don't make such faces, my dear!' she cried out, quite forgetting that the King couldn't hear her. 'You make me laugh so that I can hardly hold you! And don't keep your mouth so wide open! All the ashes will get into it ... there, now I think you're tidy enough!' she added, as she smoothed his hair; and set him upon the table near the Queen]*

Pour finir de montrer sa force et son courage, le roi s'évanouit, puis conclut en se plaignant à la reine : « Je vous assure, ma chère amie, que j'en ai été glacé jusqu'à l'extrémité de mes favoris ! (...) Jamais, au grand jamais, (...) je n'oublierai l'horreur de cette minute. » [*I assure, you my dear, I turned cold to the very ends of my whiskers!' (...) The horror of that moment, ' (...) I shall never, never forget!'*]

A l'instar du Roi de Coeur, le Roi Blanc inspire donc davantage les railleries que la déférence.

LE ROI DEVENU PION

Si la première intervention d'Alice auprès du Roi ébranle son image de respectable souverain, le tour qu'elle lui joue ensuite vient couronner la déchéance de son autorité ; dépossédé, usurpé de son langage écrit, dont il a besoin pour se souvenir de ses émotions, il se plaint une énième fois à son épouse, qui ne manque pas de lui faire d'énormes reproches.

« Alice regarda avec beaucoup d'intérêt le Roi tirer de sa poche un énorme carnet sur lequel il commença à écrire. Une idée lui vint brusquement à l'esprit : elle s'empara de l'extrémité du crayon qui dépassait un peu l'épaule du Roi, et elle se mit à écrire à sa place. Le pauvre Roi prit un air intrigué et malheureux, et, pendant quelque temps, il lutta contre son crayon sans mot dire ; mais Alice était trop forte pour qu'il pût lui résister (...) elle avait écrit : « Le Cavalier Blanc est en train de glisser à cheval sur le tisonnier. Il n'est pas très bien en équilibre. »



[*Alice looked on with great interest as the King took an enormous memorandum-book out of his pocket, and began writing. A sudden thought struck her, and she took hold of the end of the pencil, which came some way over his shoulder, and began writing for him. The poor King look puzzled and unhappy, and struggled with the pencil for some time without saying anything; but Alice was too strong for him (...) she had put 'the white knight is sliding down the poker. He balances very badly'*]

4. Le Roi Rouge

La mise en scène - très brève - du Roi Rouge n'est guère plus glorieuse que celle de son homologue blanc ; au chapitre IV, alors qu'Alice est en pleine discussion avec Tweedledee et Tweedledum, elle se trouve perturbée par « un bruit qui ressembl(e) au halètement d'une grosse locomotive » [*hearing something that sounded to her like the puffing of a large steam-engine.*]. Ce bruit n'est autre que le ronflement du Roi Rouge, qui s'est assoupi dans une posture peu élégante ; en guise de couronne, « Il avait un grand bonnet de nuit rouge orné d'un gland [*He had a tall red night-cap on, with a tassel*]. Par ailleurs, voici la description que le monarque endormi inspire à la petite fille : « il était tout affalé en une espèce de tas malpropre ronflant tant qu'il pouvait... « si fort qu'on aurait pu croire que sa tête allait éclater ! » [*and he was lying crumpled up into a sort of untidy heap, and snoring loud ... fit to snore his head off!*]. On ne peut qu'y voir un écho à la menace de décapitation, omniprésente au pays des merveilles.



Profitant de son sommeil, Tweedledee et Tweedledum s'en donnent à coeur joie ; les deux compères invitent la petite fille à « venir le voir », comme s'il n'était qu'une vulgaire bête de foire : [*'Come and look at him!' the brothers cried*]. La raillerie n'est pas loin, accentuée par le narrateur en italique : « N'est-il pas *adorable?* » [*Isn't he a lovely sight?*]. Certes Alice n'approuve pas, mais contribue elle aussi, sans le savoir, à décrédibiliser le Roi ; dans le même souci de prévenance qu'avec le Roi Blanc, elle s'inquiète : « J'ai peur qu'il n'attrape froid à rester couché sur l'herbe humide » [*I'm afraid he'll catch cold with lying on the damp grass*].

Le Roi Rouge ainsi bafoué ne pourra même pas se défendre ; à aucun moment, dans le récit, il n'aura la parole.

5. Dans le jardin des fleurs vivantes

Pour arriver jusqu'au jardin - objet de désir et espace narratif privilégié de Lewis Carroll - Alice rencontre de nombreux obstacles ¹ ; lorsqu'elle y parvient enfin, « un grand parterre de fleurs, entouré d'une bordure de pâquerettes, ombragé par un saule pleureur qui poussait au beau milieu » [*This time she came upon a large flower-bed, with a border of daisies, and a willow-tree growing in the middle.*] s'offre à son regard.



LE LIS TIGRÉ

La beauté végétale inspire à Alice un élan lyrique qui laisse transparaître son besoin de communiquer :

« Ô, Lis Tigré, dit Alice, en s'adressant à un lis qui se balançait avec grâce au souffle du vent, comme je voudrais que tu puisses parler » [*'O Tiger-lily,' said Alice, addressing herself to one that was waving gracefully about in the wind, 'I wish you could talk!'*].

À la plus grande surprise de l'héroïne, la fleur lui répond ; Alice reste « sans rien dire pendant une bonne minute, comme si cette réponse lui avait complètement coupé le souffle » [*Alice was so astonished that she could not speak for a minute: it quite seemed to take her breath away*].

La première et évidente raison de sa stupéfaction est, bien sûr, le fait qu'en-deçà du pays du Miroir, les fleurs ne parlent pas ; éternellement curieuse, elle pose toutefois la question « d'une voix timide et très basse » : « est-ce que toutes les fleurs peuvent parler? » [*she spoke again, in a timid voice almost in a whisper. 'And can all the flowers talk?'*].

Mais sa surprise pourrait tout aussi bien venir de ce que véhicule le message du Lis Tigré :

« Nous pouvons parler, répondit le Lis Tigré ; du moins, quand il y a quelqu'un qui mérite qu'on lui adresse la parole. » [*'We can talk,' said the Tiger-lily: 'when there's anybody worth talking to.'*]

Autrement dit, si l'interlocuteur n'est pas à la hauteur, s'il n'apporte pas pleine satisfaction, il risque de ne jamais pouvoir être entendu.

Le Lis Tigré, fleur qui par métaphore renvoie au félin sauvage dont elle porte le qualificatif, paraît en effet « toutes griffes dehors » : à la question naïve d'Alice, elle rétorque « (nous pouvons parler) Aussi bien que toi, (...) et beaucoup plus fort que toi » [*'As well as all can,' (...) 'And a great deal louder'*].

Mais devant l'impertinence d'Alice, critiquée pour ses « pétales (...) frisés » [*curled petals*], et quand les autres fleurs se mettent « à crier toutes ensemble, jusqu'à ce que l'air (soit) rempli de petites voix aiguës » [*here they all began shouting together, till the air seemed quite full of little shrill voices*], le Lis Tigré perd son sang-froid :

¹ cf. infra : II.13.1. Approche du désir et fuite de l'objet

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Silence, tout le monde ! ordonna le Lis Tigré, en se balançant furieusement dans tous les sens et en tremblant de colère. Elles savent que je ne peux pas les atteindre ! ajouta-t-il en haletant et en penchant sa tête frémissante vers Alice ; sans quoi elles n'oseraient pas agir ainsi ! » [*'Silence, every one of you!' cried the Tiger-lily, waving itself passionately from side to side, and trembling with excitement. 'They know I can't get at them!' it panted, bending its quivering head towards Alice, 'or they wouldn't dare to do it!'*].

La frustration et l'agitation motrice figurent au premier plan ; le Lis Tigré, qui entre toutes les fleurs dispose du plus long temps de parole, accuse ses voisines de tenir le crachoir :

« Quand l'une d'elles commence à parler, elles s'y mettent toutes ensemble, et elles jacassent tellement qu'il y a de quoi vous faire faner ! » [*When one speaks, they all begin together, and it's enough to make one wither to hear the way they go on!*]

...dit-il à propos des Pâquerettes.

« Veux-tu bien te taire, toi ! »,

[*'Hold your tongue!'*].

... crie-t-il à la Violette.

De nombreuses scènes de demande de silence, dans un brouhaha où les interlocuteurs se multiplient, ont également été relevées dans *Alice au pays des merveilles*.

LA ROSE

Les propos de la rose interprètent ceux du Lis Tigré dans une perspective attachée aux apparences ; l'interlocuteur potentiel est donc jugé a priori, sur des critères de surface, élaborés au gré de son observation empirique :

« Je me disais comme ça : « Elle a l'air d'avoir un peu de bon sens, quoique son visage ne soit pas très intelligent ! ». Malgré tout, tu as la couleur qu'il faut, et ça, ça compte beaucoup » [*Said I to myself, "Her face has got some sense in it, thought it's not a clever one!" Still, you're the right colour, and that goes a long way*].



Quand Alice ose se révolter contre leurs bavardages, la réaction de la Rose n'est pas meilleure que celle du Lis Tigré :

« N'avez-vous pas peur quelquefois de rester plantées ici, sans personne pour s'occuper de vous ? » [*'Aren't you sometimes frightened at being planted out here, with nobody to take care of you?'*]

– Nous avons l'arbre qui est au milieu, répliqua la Rose. À quoi t'imagines-tu qu'il sert ? » [*'There's the tree in the middle,' said the Rose: 'what else is it good for?'*]

L'orgueil et le mépris s'activent en défense contre la dure réalité de leur condition de plante. Encline à la critique gratuite et infondée, la Rose va jusqu'à déclarer, « d'un ton sévère » [*in a rather severe tone*] : « à mon avis (...) tu ne penses jamais à rien » [*'It's my opinion that you never think at all,*].

LES PÂQUERETTES



Mis à part le fait que le Lis Tigré ne peut les supporter en raison de leurs jacasseries incessantes, les Pâquerettes, plus encore que la Rose, incarnent la superficialité. Jeux de mots peu élaborés (Bouah Bouah, fait le bois - *Bough-wough, says the boughs*), raillerie collective et relayée « Comment ! tu ne savais pas ça ! », dit une autre pâquerette [*'Didn't you know that?' cried another Daisy*] constituent l'essentiel des interventions des fleurs jaunes et blanches.

LA VIOLETTE

Achevant d'humilier Alice, la violette intervient une seule et unique fois, mais de façon brève et tranchante :

« Je n'ai jamais vu personne qui ait l'air aussi stupide, dit une Violette, si brusquement qu'Alice fit un véritable bond, car la Violette n'avait pas parlé jusqu'alors. » [*I never say anybody that looked stupider; 'a Violet said, so suddenly, that Alice quite jumped; for it hadn't spoken before.*]



L'effet de surprise s'ajoute à la violence verbale subite qui atteint dans cette réplique son paroxysme. Mais le Lis Tigré, qui paraissait au début assez peu commode et exigeant, reste finalement le plus juste dans ses remarques : il ne manque pas de remettre la Violette à sa place. Paradoxalement, la fleur qui oscillait sur sa tige se révèle être plutôt inflexible.

« Tu gardes toujours la tête sous tes feuilles, et tu te mets à ronfler tant que tu peux, si bien que tu ignores ce qui se passe dans le monde, exactement comme si tu étais un simple bouton ! » [*You keep your head under the leaves, and snore away there, till you know no more what's going on in the world, that if you were a bud!*]

LES PENSÉES CHEZ WALT DISNEY

Dans le film d'animation, l'épisode du jardin des fleurs vivantes donne lieu à une chanson : « un matin de mai fleuri », fredonnée par toutes les Fleurs.

Le cinéaste met en avant les qualités de chacune, en les représentant par des instruments de musique : harpe, clochette, cymbales, chœurs, tambours... Lorsque vient le tour d'Alice, la performance dérape : Alice chante faux, et à un tempo trop lent. Ses impairs mélodiques et rythmiques lui valent : le regard désapprobateur du Lis et de la Pâquerette (campée par un iris violet et présomptueux) l'air gêné mais encourageant des pensées, et le sourire hypocrite de la Rose, qui continue d'agiter, altière, sa baguette de chef d'orchestre. Alice quant à elle, sanctionne sa faute, sa fuite dans les aigus, en masquant sa bouche, affolée.

Une fois la chanson terminée, la petite fille est rejetée, insultée :

« Quelle horreur! (...) une mauvaise herbe des champs! Pas de mauvaise graine dans notre jardin ! » [*Aha! Just as I suspected! She's nothing but a common mobile vulgaris! (...)To put it bluntly: a weed! (...) Well, goodness! (...) We don't want weeds in our bed!*].

Dans le texte comme dans le film, la petite fille est exclue de la communauté pour son défaut d'adéquation à une norme solidement « enracinée ».



6. Les passagers du train :

Le Contrôleur (*the Guard*) incarne la figure de l'autorité : surgissant « tête par la portière » [*putting his head in at the window*], il vient vérifier que tous les voyageurs sont en règle. Aucun d'eux ne le fait attendre : « En un instant tout le monde eut un billet à la main » [*In a moment everybody was holding out a ticket*]. Il inspire à Alice un « ton craintif », lorsqu'en la regardant « d'un air furieux » [*looking angrily at Alice*], il lui ordonne : « Allons! Montre ton billet, petite » [*'Now then! Show your ticket, child!'*]. Confuse, la petite fille se justifie mais le contrôleur est intraitable : « Inutile d'essayer de t'excuser ; tu aurais dû en acheter un au mécanicien. » [*'Don't make excuses,' said the Guard: 'you should have bought one from the engine-driver.'*]. Scrutateur et intimidant, le contrôleur observe Alice sous toutes les coutures, « d'abord au moyen d'un télescope, ensuite au moyen d'un microscope, et enfin au moyen d'une lunette de théâtre » [*first through a telescope, then through a microscope, and then through an opera-glass*], pour finalement conclure : « tu vas dans la mauvaise direction » [*'You're travelling the wrong way,*'], et disparaître comme il est arrivé.

L'homme vêtu de papier blanc (*the man dressed in white paper*) fait preuve d'une certaine bienveillance à l'égard d'Alice ; reprenant à son compte les propos du Contrôleur, il déclare : « Une enfant si jeune (...) devrait savoir dans quelle direction elle va, même si elle ne sait pas son propre nom ». [*'So young a child,' said the gentleman sitting opposite to her (he was dressed in white paper), 'ought to know which way she's going, even if she doesn't know her own name!'*]. La question de l'identité est, comme à de nombreuses reprises, évoquée à travers la problématique du nom¹. Plus loin, il conseille la petite fille pour qu'elle s'oriente dans le pays du Miroir, en « lui murmurant à l'oreille » : « Ne fais pas attention à ce qu'ils disent, mon enfant, et prends un billet de retour chaque fois que le train s'arrêtera » [*the gentleman dressed in white paper leaned forwards and whispered in her ear, 'Never mind what they all say, my dear, but take a return-ticket every time the train stops.'*]. La réaction d'Alice, comme souvent lorsqu'elle ne comprend pas ou n'accepte pas les règles, s'exprime dans le refus et dans la mélancolie :



– Je n'en ferai rien ! déclara Alice d'un ton plein d'impatience. Ah ! comme je voudrais revenir dans le bois où j'étais tout à l'heure !

'Indeed I shan't!' Alice said rather impatiently (...) I was in a wood (...) and I wish I could get back there.'

¹ Au début du chapitre III, Alice se remémore ses leçons d'histoire-géographie afin d'essayer de se situer : « Fleuves principaux... il n'y en a pas. Montagnes... je suis la seule, et je ne crois pas qu'elle ait un nom » [*'Principal rivers ... there are none. Principal mountains ... I'm on the only one, but I don't think it's got any name.'*]

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Les voix (*chorus of voices*), omniprésentes, commentent « en chœur » chaque intervention des personnages, en redéfinissant systématiquement pour Alice les prix qui s'appliquent au temps, à l'espace et à la parole. En effet, « le terrain vaut mille livres le centimètre carré (...), la fumée vaut mille livres la bouffée (...), la parole vaut mille livres le mot » [*The land there is worth a thousand pounds an inch! (...) the smoke alone is worth a thousand pounds a puff! (...) Language is worth a thousand pounds a word!*]. Même lorsqu'Alice ne parle pas, elles reprennent à tue-tête ses pensées, et se mettent à « penser en chœur ». ²

Le Bouc (*the Goat*) intervient en reprenant la structure syntaxique des paroles de l'homme vêtu de papier blanc ; alors que celui-ci était plutôt complaisant, le Bouc adopte un ton de raillerie : « Elle devrait savoir trouver un guichet, même si elle ne sait pas son alphabet! » [*She ought to know her way to the ticket-office, even if she doesn't know her alphabet!*]. Au moment où le train s'élève dans les airs, Alice, « dans sa terreur », saisit la barbe du Bouc, qui se trouve être la « première chose qui lui tomb(e) sous la main » pour se « cramponner ». [*in her fright she caught at the thing nearest to her hand. which happened to be the Goat's beard.*] Marie-Hélène Inglin-Routisseau souligne sur ce détail, que « le plaisir de l'envol s'est transformé en frayeur, et Alice tente de se raccrocher à ce qui ressemble fort à un symbole viril » [27].

Le Cheval (*the Horse*), lui, exprime nonchalamment son indifférence totale au danger : « Un cheval, qui avait passé la tête par la portière, la retira tranquillement et dit : « Ce n'est rien ; c'est un ruisseau que nous allons sauter. » [*The Horse, who had put his head out of the window, quietly drew it in and said, 'It's only a brook we have to jump over.'*]

Enfin **le Moucheron** (*the Gnat*) - soit, « la toute petite voix » [*extremely small voice*] dont on n'apprend l'identité que quelques pages a posteriori - passe son temps à déconcentrer Alice, par une multitude de jeux de mots plus ou moins brillants. Sa présence est à la fois taquine et amie ; lorsque la petite fille l'envoie paître, la petite voix semble « très malheureuse », mais se rassure elle-même : « tu ne me ferais pas de mal, bien que je sois un insecte » [*you won't hurt me, though I am an insect.*]. En effet, Alice lui dira : « (les insectes), je les aime quand ils savent parler (...) Dans le pays d'où je viens, aucun insecte ne parle ». [*I like them when they can talk,' Alice said. 'None of them ever talk, where I come from.'*]. La faculté de parole, comme pour les fleurs vivantes, semble être un critère affectif et sélectif important pour la petite fille.

7. Les insectes du miroir

La conversation entre le Moucheron et Alice se poursuit en dehors du train, lorsque tous deux se retrouvent « tranquillement sous un arbre » [*quietly under a tree*]. Elle a pour objet un échange de connaissances linguistiques à propos des insectes ; devant la curiosité du Moucheron, la petite fille consent à lui « dire le nom de quelques-uns d'entre eux » [*I can tell you the names of some of them.*]. Mais on s'aperçoit rapidement que, pour elle, il n'est pas question que d'insectes ; le débat lui inspire une réflexion bien plus large, au sujet de l'utilité de nommer les choses en général par des termes en particulier.



¹ À ce propos, le narrateur fait une deuxième apparition, entre parenthèses : « (j'espère que vous savez ce que signifie penser en chœur... car, moi, j'avoue que je l'ignore) » [(*I hope you understand what thinking in chorus means ... for I must confess that I don't*)]. Là encore, il informe le lecteur que certaines choses de son propre texte lui échappent : « Carroll paraît vouloir mettre en image le dessaisissement dont l'auteur est l'objet, et la dépossession dont le modèle fait les frais » [27] p.113

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

- Je suppose qu'ils répondent quand on les appelle par leur nom ? demanda le Moucheron d'un ton négligent. *'Of course they answer to their names?' the Gnat remarked carelessly.*
- Je ne les ai jamais vus faire cela. *'I never knew them do it.'*
- À quoi ça leur sert d'avoir un nom, s'ils ne répondent pas quand on les appelle ? *'What's the use of their having names the Gnat said, 'if they won't answer to them?'*
- Ça ne leur sert de rien, à eux, mais je suppose que c'est utile aux gens qui leur donnent des noms. Sans ça, pourquoi est-ce que les choses auraient un nom ? *'No use to them,' said Alice; 'but it's useful to the people who name them, I suppose. If not, why do things have names at all?'*

Coupant court à sa digression, le Moucheron veut absolument savoir le nom des insectes que connaît Alice, afin de pouvoir les comparer à ceux du Miroir.

À partir des trois noms qu'elle lui donne : le Taon, la Libellule et le Papillon, Lewis Carroll donne vie à trois créatures dont les caractéristiques biologiques sont entièrement basées sur la face signifiante du signe linguistique qui les désigne :

- le Taon, ou « Mouche-à-chevaux » (*horse-fly*), trouve au pays du miroir son homologue « **la Mouche-à-chevaux-de-bois** » (*rocking-horse-fly*), qui « est faite entièrement de bois, et se déplace en se balançant de branche en branche » [*made entirely of wood, and gets about by swinging itself from branch to branch.*] et qui se nourrit « de sève et de sciure » [*sap and sawdust*].



- De la Libellule-des-ruisseaux, est issue la « **Libellule-des-brûlots** » [*snap-dragon-fly*]. La traduction ne peut ici fidèlement rendre compte de l'adhérence au signifiant permise par l'anglais : libellule se dit en effet « dragonfly », soit littéralement « mouche-dragon ». Le rapprochement avec le brûlot (mélange d'eau de vie et de sucre flambé), peut être expliqué par la référence de Carroll faite au jeu-à-boire anglais, le « snapdragon ». Ainsi, le corps de la Libellule-des-brûlots « est fait de plum-pudding ; ses ailes, de feuilles de houx ; et sa tête est un raisin sec en train de brûler dans de l'eau-de-vie » [*Its body is made of plum-pudding, its wings of holly-leaves, and its head is a raisin burning in brandy*]. Elle se nourrit « de bouillie de froment et de pâtés au hachis de fruits ; elle fait son nid dans une boîte à cadeaux de Noël » [*Frumenty and mince pie,' the Gnat replied; 'and it makes its nest in a Christmas box*]. Le snapdragon était une coutume sociale notamment répandue en période de fêtes.



- Le Papillon se traduit en langage du Miroir par le « **Tartinillon** » [*Bread-and-Butterfly*] Le jeu de mot se base sur la construction du mot butterfly, soit littéralement, « mouche-à-beurre ». Ses ailes sont « de minces tartines de pain beurré » et sa tête, « un morceau de sucre ». [*thin slices of Bread-and-butter, its body is a crust, and its head is a lump of sugar.*]. Il se nourrit, sans surprise, « de thé léger avec du lait dedans ».



Mais le moucheron n'a pas oublié les interrogations d'Alice à propos du nom que porte tout élément de l'environnement ; il relance la question en renvoyant Alice à sa propre condition d'« être nommé » :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Je suppose que tu ne voudrais pas perdre ton nom ?

- Non, sûrement pas, répondit Alice d'une voix plutôt anxieuse.

- Pourtant ça vaudrait peut-être mieux, continua le Moucheron d'un ton négligent. Songe combien ce serait commode si tu pouvais t'arranger pour rentrer chez toi sans ton nom ! Par exemple si ta gouvernante voulait t'appeler pour te faire réciter tes leçons, elle crierait : « Allons »... puis elle serait obligée de s'arrêter, parce qu'il n'y aurait plus de nom qu'elle puisse appeler, et, naturellement, tu ne serais pas obligée d'y aller ».

[*'I suppose you don't want to lose your name?'*

'No, indeed,' Alice said, a little anxiously.

And yet I don't know,' the Gnat went on in a careless tone: 'only think how convenient it would be if you could manage to go home without it! For instance, if the governess wanted to call you to your lessons, she would call out "come here ... ," and there she would have to leave off, because there wouldn't be any name for her to call, and of course you wouldn't have to go, you know'].

Le jeu de mots, bien qu'il soit en la faveur d'Alice, ne la convainc pas, ce qui provoque une nouvelle fois le chagrin du Moucheron : « deux grosses larmes roulèrent sur ses joues » [*two large tears came rolling down its cheeks.*]. Celui-ci comptait bien amuser la petite fille, mais il n'y est pas parvenu. En guise de consolation, elle lui suggère :

« Tu ne devrais pas faire de plaisanteries, dit Alice, puisque ça te rend si malheureux. Il y eut un autre soupir mélancolique, et, cette fois, Alice put croire que le Moucheron s'était fait disparaître en soupirant, car, lorsqu'elle leva les yeux, il n'y avait plus rien du tout sur la branche ».

[*You shouldn't make jokes,' Alice said, 'if it makes you so unhappy.' Then came another of those melancholy little sighs, and this time the poor Gnat really seemed to have sighed itself away, for, when Alice looked up, there was nothing whatever to be seen on the twig].*

Le Moucheron disparaît donc dans un souffle, après avoir échoué dans sa tentative humoristique.

8. Le Faon

La rencontre entre Alice et le Faon constitue, à un moment où l'héroïne est submergée par des questions existentielles issues de sa perte d'identité, une parenthèse de douceur et de rêverie. La tendresse qui se dégage du Faon contraste avec l'âpreté de la Chenille du pays des merveilles - bien que les présentations soient introduites par la même question : « Qui es-tu ? »

Question qui tombe à point nommé, dans ce lieu où les choses ne sont point nommées.

Alice répond : « Je ne suis rien, pour l'instant » [*'Nothing, just now.'*], et lui retourne la question, dans l'espoir que ça « l'aide un peu » à retrouver son identité. Mais le Faon connaît bien son pays ; il invite donc l'héroïne à sortir du bois pour pouvoir le lui dire. Après un dernier élan d'affection - « Alice entoura tendrement de ses bras le cou du Faon au doux pelage, et tous deux traversèrent le bois. » [*So they walked on together through the wood, Alice with her arms clasped lovingly round the soft neck of the Fawn*] - la rupture est brutale : « Quand ils arrivèrent en



terrain découvert, le Faon fit un bond soudain et s'arracha des bras de la fillette » [*till they came out into another open field, and here the Fawn gave a sudden bound into the air, and shook itself free from Alice's arms*].

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

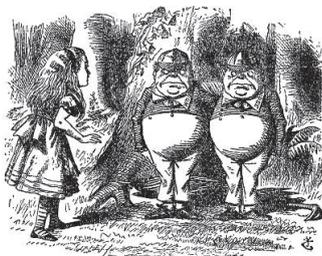
De fait, lorsque la réalité des rapports entre les êtres est définie, (dé)limitée par les mots qu'on leur attribue, elle surgit à la conscience, identifiée et reconnue :

« Je suis un Faon ! s'écria-t-il d'une voix ravie. Mais, *I'm a Fawn! it cried out in a voice of delight, 'and, dear mon Dieu, ajouta-t-il, toi, tu es un petit d'homme ! Une me! you're a human child!' A sudden look of alarm came leur d'inquiétude s'alluma brusquement dans ses beaux into its beautiful brown eyes, and in another moment it yeux marrons, et, un instant plus tard, il s'enfuyait à toute had darted away a full speed.* allure. »

Comme le souligne Marie Hélène Inglin-Routisseau, [nommer l'autre revient à prendre conscience de son irréductible et terrifiante différence, de son altérité. Le faon s'enfuit (...) le rêve d'union « main dans la main » avec Dinah¹ paraît un temps réalisé mais le charme est brutalement rompu (...) la bois abrite sous sa frondaison le paradis perdu d'une enfance en harmonie avec la nature, (...) un temps d'avant la désignation, le temps de l'indifférencié].

Néanmoins, cet épisode permet à Alice de ré-affirmer son identité ; toute son attention peut alors se focaliser sur la direction à prendre ².

9. Tweedle Dee et Tweedle Dum



Dans la suite logique de l'identification des choses et des êtres par le signe linguistique, les « deux gros petits bonshommes » [*two fat little men*] sont différenciés par la broderie de leur col où figure leur prénom. Mais ils ne semblent finalement être qu'une réplique l'un de l'autre. Encore une fois, Lewis Carroll doué de vie les expressions imagées de sa langue maternelle : dire, « tweedle dee and tweedle dum », revient à dire en français, « bonnet blanc et blanc bonnet », soit, sensiblement la même chose. Aussi l'identique est-il, toutefois et paradoxalement, identifié et différencié.

NOUS SOMMES RÉELS ...

Leur immobilité fait oublier à Alice qu'ils sont « vivants » ; alors qu'elle n'a aucune difficulté à s'adresser spontanément aux animaux, l'héroïne est troublée par cette apparition humaine. Les jumeaux, qu'elle scrute comme s'ils étaient des « figures de cire » [en anglais, *wax-works*, dont on souligne la complexité consonantique] ne manquent pas de lui faire remarquer son impolitesse : « si tu crois que nous sommes vivants, tu devrais nous parler » [*if you think we're alive, you ought to speak.*]. C'est donc bien le langage qui confère à l'humain sa dimension animée et pensante. « COGITO ERGO LOQUOR », pourrions-nous dire à partir de l'expression cartésienne.

Par ailleurs, Tweedle Dee et Tweedle Dum se répondent en permanence dans un cadre lexico-sémantique récurrent : la locution « en aucune façon » donne systématiquement lieu à celle, « tout au contraire », qui revient exactement au même que la première. « Bonnet Blanc et Blanc Bonnet » incarnent non seulement l'expression à partir de laquelle ils sont élaborés, mais emploient également des stéréotypes dont le signifiant est différent mais dont le signifié est identique. L'esprit mathématique et logique de Lewis Carroll se joue ainsi des mots et semble se plaisir à les faire « s'annuler entre eux », comme les termes d'une opération.

¹ cf. supra : I.12. Alice : Abyme dans l'abîme et animalité

² cf. infra : II.13.1. Approche du désir et fuite de l'objet

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Je sais à quoi tu es en train de penser, dit Bonnet Blanc ; mais ce n'est pas vrai, en aucune façon.

– Tout au contraire, continua Blanc Bonnet, si c'était vrai, cela ne pourrait pas être faux ; et en admettant que ce fût vrai, cela ne serait pas faux ; mais comme ce n'est pas vrai, c'est faux. C'est logique. »



[*'I know what you're thinking about,' said Tweedledum: 'but it isn't so, nohow.'*

'Contrariwise,' continued Tweedledee, 'if it was so, it might be; and if it were so, it would be; but as it isn't, it ain't. That's logic.']

Très sûrs d'eux, les compères donnent à Alice une véritable leçon de bonne conduite :

« Tu t'y prends très mal ! s'écria Bonnet Blanc. Quand on fait une visite, on commence par demander : « Comment ça va ? » et ensuite, on tend la main ! »

Mais eux-mêmes sont incapables de répondre de façon adaptée à la question de la petite fille, bien que celle-ci leur demande plusieurs fois comment sortir du bois. « Tout au contraire »... Tweedle Dee se lance dans la récitation d'une poésie, et pas n'importe laquelle : « la plus longue » [*the longest*] qu'il connaisse.

Alice, qui n'arrive décidément pas à se faire comprendre, l'interrompt : « Si cette poésie est vraiment très longue, dit-elle aussi poliment qu'elle le put, voudriez-vous m'indiquer d'abord quel chemin... » [*If it's very long,' she said, as politely as she could, 'would you please tell me first which road ...'*]. Mais le bonhomme n'a que faire des desiderata de la petite fille ; il l'interrompt à son tour, se contente de sourire et poursuit son histoire.

Au terme de l'histoire qu'Alice, patiente, se borne à écouter, celle-ci n'arrive pas à déterminer quel personnage, du Morse ou du Charpentier, elle préfère : « L'un et l'autre étaient des personnages bien peu sympathiques ». Mais sa première faveur va néanmoins au Morse : « lui, au moins, a pitié des pauvres huîtres » [*he was a little sorry for the poor oysters*]. Cette remarque peut s'expliquer a posteriori par le manque d'empathie que Tweedle Dee et Tweedle Dum manifesteront pour le Roi Rouge ; en effet, les deux frères se moquent ouvertement de lui alors qu'il dort et ne peut les entendre.

... MAIS TU NE L'ES PAS.

Tweedledee et Tweedledum ont revendiqué, au début du chapitre, être vivants et dignes qu'on s'adresse à eux en tant que tels. Or quand Alice, devant leurs sarcasmes puérils envers le Roi Rouge, craint que ce dernier ne se réveille, ses deux interlocuteurs mettent ses nerfs à rude épreuve. Ils lui font croire qu'elle ne vit qu'à travers les songes du monarque endormi, soit, en filigrane, qu'elle n'existe pas. Pourtant, si l'on s'en tenait à leur logique, le fait qu'elle puisse parler la rendrait alors bel et bien vivante... Voici alors l'argumentaire qu'ils lui proposent :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

- « Si ce Roi qu'est là venait à se réveiller, ajouta Bonnet Blanc, tu disparaîtrais – pffut ! – comme une bougie qui s'éteint !
- C'est faux ! protesta Alice d'un ton indigné. D'ailleurs, si, moi, je suis un des éléments de son rêve, je voudrais bien savoir ce que vous êtes, vous ?
- Idem, répondit Bonnet Blanc.
- Idem, idem ! cria Blanc Bonnet.
- Il cria si fort qu'Alice ne put s'empêcher de dire :
- Chut ! Vous allez le réveiller si vous faites tant de bruit.
- Voyons, pourquoi parles-tu de le réveiller, demanda Blanc Bonnet, puisque tu n'es qu'un des éléments de son rêve ? Tu sais très bien que tu n'es pas réelle.
- Mais si, je suis réelle ! affirma Alice, en se mettant à pleurer.
- Tu ne te rendras pas plus réelle en pleurant, fit observer Blanc Bonnet. D'ailleurs, il n'y a pas de quoi pleurer.
- Si je n'étais pas réelle, dit Alice (en riant à travers ses larmes, tellement tout cela lui semblait ridicule), je serais incapable de pleurer.
- J'espère que tu ne crois pas que ce sont de vraies larmes ? demanda Blanc Bonnet avec le plus grand mépris.
- « Je sais qu'ils disent des bêtises, pensa Alice, et je suis stupide de pleurer ».
- 'If that there King was to wake,' added Tweedledum, 'you'd go out ... bang! ... just like a candle!'*
- 'I shouldn't!' Alice exclaimed indignantly. 'Besides, if I'M only a sort of thing in his dream, what are you, I should like to know?'*
- 'Ditto' said Tweedledum.*
- 'Ditto, ditto' cried Tweedledee.*
- He shouted this so loud that Alice couldn't help saying,*
- 'Hush!*
- You'll be waking him, I'm afraid, if you make so much noise.'*
- 'Well, it no use your talking about waking him,' said Tweedledum, 'when you're only one of the things in his dream. You know very well you're not real.'*
- 'I am real!' said Alice and began to cry.*
- 'You won't make yourself a bit realer by crying,' Tweedledee remarked: 'there's nothing to cry about.'*
- 'If I wasn't real,' Alice said ... half-laughing though her tears, it all seemed so ridiculous ... 'I shouldn't be able to cry.'*
- 'I hope you don't suppose those are real tears?'* Tweedledum interrupted in a tone of great contempt.
- 'I know they're talking nonsense,' Alice thought to herself: 'and it's foolish to cry about it.'*

Cet échange tumultueux nous amène à relever :

- la menace de disparition, tout aussi présente qu'au pays des merveilles (le sourire du Chat) : elle est imagée par la flamme de la bougie, fragile, vacillante, qui peut s'éteindre à n'importe quel moment. L'onomatopée proférée par Tweedle Dee avec un certain sadisme¹, suscite l'indignation d'Alice, qui effrayée, se met à cogiter, puis à pleurer. Marie-Hélène Inglin-Routisseau [27] y lit la peur infantile de la mort : « L'enfant a bien du mal à concevoir qu'une fois la flamme de la bougie soufflée, il ne reste rien (...) L'image habilement réactivée métaphorise une mort. La flamme absente opère d'un coup une hallucination négative : une « traversée du miroir », « l'au-delà », « l'envers » d'un monde éteint coexisterait avec le monde d'ici. Apparitions et disparitions », nous dit-elle, « fonctionnent ainsi comme le paradigme du commencement ou de la fin d'une vie. Le petit enfant, qui joue au *fort-da* ², conçoit pareillement ces phénomènes, mais alors ils sont réversibles. La mort, elle, ne l'est pas. ».
- la défense mise en place par Alice, qui se veut logique et raisonnable. Elle tente avec bon sens, de retourner la situation, et de signifier à ses interlocuteurs que leur existence n'a pas plus de sens que la sienne si l'on considère leurs propos. Se référant au phénomène physiologique qui la secoue, elle déclare impossible qu'une personne non réelle puisse pleurer. Face au « mépris » dont elle fait l'objet, elle finit par se parler à elle-même, tentant de conserver ses esprits et ses principes, au prix d'une sévère dévaluation de soi (« je suis stupide »).
- la diversion qu'elle opère en changeant de sujet et en masquant ses émotions : « Elle essuya ses larmes et continua aussi gaiement que possible : « En tout cas, je ferais mieux de sortir du bois, car, vraiment, il commence à faire très sombre. Croyez-vous qu'il va pleuvoir ? ». Voilà ce qui s'appelle parler de la pluie et du beau-temps.

¹ - «pffut» en français VERSUS, en anglais, [bang] : plus occlusif, plus explosif.

² [27] p. 143 : en référence au jeu de la bobine, FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, (1920) Paris : Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2010

COLÈRE ET CAPRICES

On ne peut que constater à quel point l'humeur des jumeaux est instable : ce qui ne change que peu, c'est la façon dont ils rapportent toujours la discussion sur leur personne et leurs qualités. Alice le remarque elle aussi : « Sales égoïstes! ». [*Selfish things!*]. Leur immaturité s'exprime tout au long du chapitre, et plus particulièrement chez Tweedle Dum, lorsqu'il s'aperçoit que sa crécelle est brisée. Ses « yeux jaunes » se dilatent, « son doigt » se fait « tremblant » ; emporté par la colère, il se met à « trépigner comme un fou » et à « s'arracher les cheveux ». Même le ton « apaisant » et le discours raisonnable d'Alice n'y font rien : Tweedledum est « plus furieux que jamais » et sa voix n'est plus qu'un « cri perçant ».



Son homologue Dee, lui, est aux prises avec un parapluie qu'il a bien du mal à maîtriser :

« Pendant ce temps-là, Blanc Bonnet faisait tous ses efforts pour refermer le parapluie en se mettant dedans (...) mais Blanc Bonnet ne put réussir complètement dans son entreprise, et il finit par rouler sur le sol, tout empaqueté dans le parapluie d'où, seule, sa tête émergeait ; après quoi il resta là, ouvrant et refermant sa bouche et ses grands yeux, « ressemblant plutôt à un poisson qu'à autre chose », pensa Alice.»

All this time Tweedledee was trying his best to fold up the umbrella, with himself in it(...) But he couldn't quite succeed, and it ended in his rolling over, bundled up in the umbrella, with only his head out: and there he lay, opening and shutting his mouth and his large eyes ... 'looking more like a fish than anything else,' Alice thought.

Ce passage nous rappelle à la fois l'épisode du pays des merveilles où Alice, dans un perpétuel ajustement corporel, se débat avec son flamant-maillet, et celui du laquais de la duchesse à tête de poisson.



L'incohérence de cette scène d'enfantillages arrivera à son comble lorsque les deux frères, s'appêtant à « vider leur querelle », partiront chercher leur équipement de combat « main dans la main ». À leur retour, lorsque Alice, embauchée par Tweedle Dum, lui « noue un traversin autour du cou pour lui éviter d'avoir la tête tranchée », [*arranged a bolster round the neck (...) to keep his head from being cut off*], on ne peut s'empêcher de penser aux menaces de décapitation proférées par la Reine de Coeur.

10. Humpty-Dumpty

Le personnage du « Gros Coco », inspiré d'une comptine anglaise pour enfants (*Humpty Dumpty sat on a wall..*¹) est représenté fidèlement à l'original, assis en équilibre sur le faîte d'un mur très haut.



Cet oeuf à figure humaine, du fait de sa forme courbe, menace à tout moment de tomber et de se briser. Pourtant, comme le remarque Anne May [], il est « très assuré, en apparence, de ce qu'il dit et de ce qu'il est ». Alice vient à sa rencontre en sortant de la boutique de la Brebis ; tout comme face à Tweedle Dee et Tweedle Dum, la petite fille doute a priori de sa condition d'être animé, et va jusqu'à penser qu'il est « empaillé ». Le fil conducteur de ce chapitre consiste en un débat profond sur la forme et le sens des mots, qu'Humpty Dumpty revendique pouvoir « dresser tous autant qu'ils sont!». Le caractère et l'attitude du personnage face à Alice ont particulièrement retenu notre attention.

« IMPÉNÉTRABILITÉ »

Ce terme, proféré avec emphase par Humpty Dumpty, qualifie relativement bien son attitude globale envers Alice. Son emploi et son sens ont fait l'objet d'une lecture singulière par Anne May (cf. III) ; nous nous contenterons dans cette partie de notre travail, de montrer en quoi Humpty Dumpty se révèle être « impénétrable ».

Au départ, il ne prête « aucune attention » à la petite fille; ses yeux sont « obstinément fixés dans la direction opposée ». [his eyes were steadily fixed in the opposite direction, and he didn't take the least notice of her]. Même lorsqu'il s'adresse à elle, il le fait « toujours sans regarder Alice » et « après un long silence » [after a long silence, looking away from Alice as he spoke]. Il poursuit « en continuant de ne pas la regarder » [looking away from her as usual] ; on remarque à quel point le regard est important pour Lewis Carroll, qui a pris le soin de faire suivre au lecteur celui de son personnage.

Alice est désarçonnée par son comportement : elle trouve que « ceci ne ressembl(e) pas du tout à une conversation, étant donné qu'il ne lui di(t) jamais rien directement » [it wasn't at all like conversation, she thought, as he never said anything to her]. Bizarrement, ce n'est que lorsqu'elle finit par parler toute seule, récitant pour elle-même les vers de la comptine en question, que l'oeuf « la regarde pour la première fois » [looking at her for the first time]. De même, alors que le contact semble s'établir - Alice et Humpty Dumpty viennent d'échanger une poignée de mains - il fait machine arrière et s'écrie : « cette conversation va un peu trop vite ; revenons à notre avant-dernière remarque » [However; this conversation is going on a little too fast: let's go back to the last remark but one.]. Par ailleurs, Humpty Dumpty se fait parfois « pensif » [thoughtfully], arborant un « air de doute » [doubtful], qui fait qu'Alice ne sait jamais vraiment sur quel pied danser. Enfin, le moment de la séparation est signalé explicitement et sans ambages : « Est-ce tout? demanda timidement Alice. - C'est tout, répondit Humpty Dumpty. Adieu ». [Is that all? Alice timidly asked. - 'That's all,' said Humpty Dumpty. Good-bye.]

1

*Humpty Dumpty sat on a wall.
Humpty Dumpty had a great fall.
All the king's horses and all the king's men
couldn't put Humpty together again.*

Humpty Dumpty sur un muret perché.
Humpty Dumpty par terre s'est écrasé.
Ni les sujets du Roi, ni ses chevaux
Ne purent jamais recoller les morceaux.

SENSIBILITÉ

Le caractère d'Humpty Dumpty reflète un état émotif intense : susceptible, irascible, l'oeuf oppose des réactions épidermiques aux tentatives de communication d'Alice.

Sa première intervention révèle un personnage d'emblée « contrarié », qui ne supporte pas d'« être traité d'oeuf » - ce qu'il est pourtant. Il fuit le contact de la petite fille, mais revient à la charge lorsqu'en apparence, elle se désintéresse de lui. Renouant à l'impératif, dans un énoncé court et vif, il adopte un air supérieur, fort de la hauteur qui le sépare d'elle : « Ne reste pas là à jacasser toute seule (...) mais apprends-moi ton nom et ce que tu viens faire ici ». [*Don't stand there chattering to yourself like that, (...) but tell me your name and your business.*]. Or jusqu'à présent, il semble que ce soit lui qui jacasse tout seul, ou au mieux, « avec un arbre » [*in fact, his last remark was evidently addressed to a tree*].

Ses « rires brefs » [*a sort laugh*] et son « ton impatienté » [*impatiently*] laissent présager une tendance, tout comme chez la Reine de Coeur, à « se mettre brusquement en colère » [*breaking into a sudden passion*]; en effet, lorsqu'il se « vexe » [*offended*], Humpty Dumpty devient « furieux » [*very angry*] au point de « garder le silence » [*he said nothing*]. Une fois le calme revenu, il décompose les mots pour mieux exprimer son insatisfaction : « c'est vrai-ment une chose ex-as-pé-ran-te ... ». [*It is a ... most ... provoking ... thing.*]. Lorsque sa parole se fait hésitante (« Le Roi m'a promis... de sa propre bouche... de... de... » [*The King has promised me ... with his very own mouth... to... to...*]) et qu'Alice termine sa phrase, le sentiment de persécution n'est pas loin : « Tu as dû écouter aux portes... et derrière les arbres... et par les cheminées... sans quoi tu n'aurais pas pu savoir ça ! ». [*You've been listening at doors... and behind trees... and down chimneys... or you couldn't have known it!*]

À plusieurs reprises, Alice exprime sa gêne et sa confusion ; elle essaye de transformer ce qu'elle dit en « espèce de compliment » [*hoping to turn her remark into a sort of a compliment*], présente ses excuses, parle « poliment » [*politely*] et d'une voix « douce » [*gently*] ; l'héroïne multiplie les justifications et exprime ses regrets « d'avoir choisi » tel ou tel « sujet de conversation »... [*she began to wish she hadn't chosen that subject*].

Mais rien n'y fait : Humpty Dumpty lui répond d'un ton « méprisant » [*contemptuously*], à tel point qu'Alice finit par approuver tout ce qu'il dit. Ce n'est d'ailleurs que lorsque la petite fille se trompe qu'il arbore un « air triomphant » [*triumphantly*], et lorsqu'elle exprime son ignorance qu'il paraît « très satisfait ». [*looking very much pleased*].

LE « MAÎTRE » DES MOTS

Concernant sa façon d'utiliser le lexique, on constate que sa préoccupation première n'est pas du tout de savoir s'il sera compris, mais plutôt de s'assurer que lui-même aura exprimé sa pensée comme il le souhaite :

« Quand, moi, j'emploie un mot, déclara le Gros Coco `When I use a word,' Humpty Dumpty said in rather a d'un ton assez dédaigneux, il veut dire exactement ce *scornful tone, 'it means just what I choose it to mean ...* qu'il me plaît qu'il veuille dire... ni plus ni moins. *neither more nor less.'*

Le discours est dirigé, mais il n'est pas adressé ; *i.e.*, toute l'énergie est dévolue à sa direction et à sa forme, au détriment de sa « mouvance »¹ jusqu'à l'autre. L'oeuf est persuadé néanmoins qu'il maîtrise totalement ses propos : « Si j'avais voulu le dire, je l'aurais dit » [*'If I'd meant that, I'd have said it,' said Humpty Dumpty*].

¹ cf. Partie II - II. François LE HUCHE et les six malfaçons comportementales

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Humpty Dumpty accorde par ailleurs une importance toute particulière à la « forme » des mots, qui selon lui, doit avoir un lien avec leur signification ; aussi, quand Alice se présente :

- « En voilà un nom stupide! (...) Que veut-il dire? [It's a stupid name enough! (...) 'What does it mean?']
- Est-ce qu'il faut qu'un nom veuille dire quelque chose? - 'must a name mean something?'
- Naturellement, (...) Mon nom, à moi, veut dire quelque chose; il indique la forme que j'ai, et c'est une très belle forme d'ailleurs. Mais toi, avec un nom comme le tien, *am... and a good handsome shape it is, too. With a name like yours, you might be any shape, almost.*] tu pourrais presque avoir n'importe quelle forme.»

Au-delà de la forme, il semble que ce soit l'oeuf qui décide du sujet de conversation ; trouvant que celle-ci va « un peu trop vite », il indique à Alice : « revenons à notre avant-dernière remarque ». Or, il annonce ensuite que « c'est à (s)on tour de choisir un sujet » [*it's my turn to choose a subject*] et quand vient celui de l'héroïne, on remarque que le thème qu'elle choisit ne lui convient jamais.

Humpty Dumpty a également tendance, comme de nombreux autres personnages dans l'oeuvre, à s'attacher au sens premier des expressions : « Je vous demande pardon? » [*I beg your pardon?*] demande Alice qui n'est pas sûre d'avoir compris - « Tu ne m'as pas offensé » [*I'm not offended*'], répond l'oeuf pour qui cela semble être la seule bonne raison de « demander pardon » à quelqu'un.

Son désir de tout contrôler se fait exagéré, notamment lorsqu'il exprime le besoin de voir par écrit l'opération élémentaire « 365-1 = 364 ». Après vérification, cela lui « paraît très bien » [*That seems to be done right*]... or, il tient le carnet à l'envers !

En réalité, Humpty Dumpty n'est pas si à l'aise que ça, et attribue parfois un certain sens à des locutions qui d'ordinaire, en portent un autre. Alice le lui fait remarquer : « la question est de savoir si vous pouvez obliger les mots à dire choses différentes ». Ce à quoi, toujours très fier et sûr de lui, Humpty Dumpty répond : « La question est de savoir qui sera le maître, un point c'est tout. » [*The question is,' said Alice, 'whether you can make words mean so many different things.' 'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be master ... that's all.'*]. Comme pour justifier ses imprécisions, mais sans jamais reconnaître qu'elles puissent être de son fait, il argue du « caractère impossible » de certains mots : « ... surtout les verbes, ce sont les plus orgueilleux... Les adjectifs, on en fait tout ce qu'on veut, mais pas les verbes... Néanmoins je m'arrange pour les dresser tous tant qu'ils sont, moi ! Impénétrabilité ! Voilà ce que je dis, moi ! » [*They've a temper, some of them ... particularly verbs, they're the proudest... adjectives you can do anything with, but not verbs... however, I can manage the whole of them! Impenetrability! That's what I say!'*]. De même, lorsque l'héroïne lui demande un éclairage sur ce qu'il entend par « impénétrabilité », il élude la question et déclare qu'il est temps de changer de sujet.

Enfin, Humpty Dumpty se déclare en mesure d'expliquer le poème du Jabberwocky, qu'Alice a déchiffré au chapitre I, mais dont elle n'a pas compris le sens, bien qu'il lui ait « rempli la tête de toutes sortes d'idées ». L'oeuf s'emploie alors à décortiquer les mots complexes: « Eh bien, « slictueux » signifie « souple, actif, onctueux ». Vois-tu, c'est comme une valise, il y a trois sens empaquetés en un seul mot » : Lewis Carroll, dans sa préface à *la Chasse au Snark*, explicitera cette théorie des « portmanteau words » (mots-valises).

11. Haigha, Hatta, le Lion et la Licorne



Après avoir quitté Humpty Dumpty, Alice voit défiler une armée composée de soldats et de cavaliers. Les premiers, « peu solides sur leurs jambes » [*uncertain on their feet*], « trébuchent » [*tripping*] en permanence, entraînant en cascade d'autres chutes ; « si bien que le sol fut bientôt couvert de petits tas d'hommes étendus » [*so that the ground was soon covered with little heaps of men*]. Les chevaux ne sont pas non plus très assurés dans leur démarche : chaque fois que l'un d'eux tombe, son « cavalier ne manqu(e) pas de dégringoler » [*the rider fell off instantly*], générant ainsi un « désordre qui ne cess(e) de croître » [*the confusion got worse every moment*].

Alice croise alors le Roi Blanc, qui attend le Messenger, **Haigha**. Elle aperçoit celui-ci au loin, qui « n'arrêt(e) pas de sauter en l'air et de se tortiller comme une anguille, chemin faisant, en tenant ses grandes mains écartées de chaque côté comme des éventails » et qui, une fois arrivé, fait au roi « les plus effroyables grimaces » [*kept skipping up and down, and wriggling like an eel, as he came along, with his great hands spread out like fans on each side (...) the great eyes rolled wildly from side to side*].

Haigha est représenté par John Tenniel (illustrateur officiel de l'oeuvre) avec un physique de lapin ; ce personnage n'est autre qu'une réplique du lièvre de Mars rencontré au pays des Merveilles. Dans le même ordre d'incohérence, il annonce au Roi qu'il va délivrer son message « en murmurant » [*I'll whisper it*] en mettant cependant « ses mains en porte-voix » [*putting his hands to his mouth in the shape of a trumpet*] ; or, « se penchant tout près de l'oreille du Roi » [*stooping so as to get close to the King's ear*] au lieu de murmurer, le Messenger « hurl(e) de toutes ses forces » [*shouted at the top of his voice*] : « Ils sont encore en train de se bagarrer! » [*They're at it again!*].



Ce qui ne manque pas de provoquer une énième plainte du Roi qui « sursaute » [*jumping up*], toujours dramatisant : « ça m'a traversé la tête comme un tremblement de terre! » [*It went through and through my head like an earthquake!*]. La bagarre évoquée par Haigha est celle qui se livre entre le Lion et la Licorne, « pour la couronne » [*for the crown*].



Le second messenger, **Hatta**, dont le procès avait été évoqué par la Reine Blanche au chapitre V, assiste au combat du Lion et de la Licorne, « tenant une tasse de thé dans une main et une tartine de pain beurrée dans l'autre » [*with a cup of tea in one hand and a piece of bread-and-butter in the other*]. Haigha glisse à l'oreille d'Alice que le jour de sa condamnation, il n'« avait pas encore fini son thé » [*'He's only just out of prison, and he hadn't finished his tea when he was sent in,' Haigha whispered to Alice*].

Le personnage de Hatta est donc indéniablement un écho à celui du Chapelier ; « Hatta » se prononce comme « hatter » (en anglais, « chapelier ») et il porte de surcroît, le même chapeau que sur l'illustration du chapitre VII d'*Alice au pays des merveilles*. Exhorté par Haigha à prendre la parole, Hatta fait « un effort désespéré » pour rendre compte des résultats du combat.

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

La Licorne présente des attitudes plutôt désinvoltes, et s'approche d'eux « les mains dans les poches, d'un pas de promenade » [*sauntered by them, with his hands in his pockets*]. « Coup d'oeil négligent » [*just glancing*], « air dégagé » [*carelessly*], la Licorne ne semble pas préoccupée, jusqu'à ce qu'elle aperçoive Alice, et fasse « brusquement demi-tour » [*turned round rather instantly*] en arborant « un air de profond dégoût » [*an air of the deepest disgust*]. Par un retournement de situation, la Licorne affirme avoir toujours cru que les « petites filles » étaient « des monstres fabuleux » [*'I always thought they were fabulous monsters!'*]; une fois de plus, ce qui rend Alice « vivante » [*alive*] aux yeux de tous, c'est qu'« elle sait parler » [*It can talk!*], ainsi que l'annonce Haigha d'un « ton solennel » [*solemnly*]. Un autre renversement, celui de la hiérarchie, fait que la Licorne, qui appelle le Roi « mon vieux », lui ordonne d'aller chercher du gâteau [*'Come, fetch out the plum-cake, old man!'*]; le Roi transmet sa demande à Haigha, avec soumission et empressement: [*'Certainly... certainly!' the King muttered, and beckoned to Haigha. 'Open the bag!' he whispered. 'Quick! Not that one...'*].



Au contraire de la Licorne, **le Lion** paraît « très fatigué, très somnolent » [*very tired and sleepy*]; avec « ses yeux mi-clos (...) clignotants » [*his eyes were half shut (...) blinking*], il regarde « paresseusement » [*lazily*] Alice et pose exactement la même question que son adversaire concernant son identité. Alors que la Licorne vient juste d'avoir la réponse, elle reste sur sa croyance de départ : « c'est un monstre fabuleux! », ce qui vaut à l'héroïne d'être appelée, « Monstre », jusqu'à la fin du chapitre¹. Malgré son apparence faiblarde, le Lion a l'ascendant, et sur la Licorne et sur le Roi, à qui il ordonne de s'asseoir.

Le monarque est une fois de plus « très gêné » [*very uncomfortable*], car il est « obligé » [*having to*] de s'exécuter. Certes, il porte la couronne, mais « il n'y (a) pas d'autre place pour lui » [*there was no other place for him*]... D'ailleurs, la façon « sournoise » [*slyly*] qu'a le Lion de lorgner son attribut royal fait « trembler » le Roi [*trembled so much*]. Celui-ci va même jusqu'à jouer les arbitres pacifiques, afin de calmer les ardeurs des deux adversaires : alors qu'ils comparent leurs performances guerrières, le Roi change de sujet et se met à parler du « vieux pont », de « la place du marché », et de la « vue » qu'ils offrent [*Did you go by the old bridge, or the market-place? You get the best view by the old bridge*].

¹ ce vocable rappelle celui choisi par le Pigeon du pays des Merveilles pour appeler Alice : « Serpent! »

12. Le Cavalier Rouge et le Cavalier Blanc



Le premier des deux cavaliers à faire son apparition est le cavalier Rouge ; arrivant « droit sur elle au galop, en brandissant un gros gourdin», [*came galloping down upon her, brandishing a great club*] il est à la fois impressionnant et ridicule : « Tu es ma prisonnière ! cria le Cavalier, en dégringolant à bas de sa monture ». [*'You're my prisoner!' the Knight cried, as he tumbled off his horse*]

En effet, Alice ressent « effroi » et « surprise », mais elle compatit et s'inquiète pour lui au moment où il remonte en selle. Le Cavalier Rouge essaie tant bien que mal de garder la face, mais le cavalier Blanc surgit à ce moment là, lui volant la vedette. L'un revendique qu' Alice est sa prisonnière, l'autre qu'elle est sa protégée. Après un combat censé déterminer qui l'emporte, et plusieurs chutes des deux cavaliers, le Rouge s'en va finalement, laissant Alice et le Cavalier Blanc seuls.

Celui-ci est décrit avec « un visage plein de bonté » et des « grands yeux très doux » [*his gentle face and large mild eyes*]. Ses intentions ne sont pas mauvaises, puisqu'il promet à Alice de l'accompagner « jusqu'à ce qu'elle soit sortie du bois » [*I'll see you safe to the end of the wood*]. Il porte sur lui une petite boîte, qu'il dit être « de son invention » [*It's my own invention*] et qu'il porte « sens dessus dessous » [*I carry it upside-down*]. À sa selle sont attachées une ruche et une souricière [*bee-hive, mouse-trap*] mais l'on apprend que ni abeilles ni souris ne s'y sont encore aventurées; et comme le souligne Alice, « cela n'est guère probable » [*It isn't very likely there would be any mice on the horse's back*]. Mais, comme le dit le cavalier Blanc, « il vaut mieux tout prévoir». A tel point que son cheval porte des anneaux , « pour prévenir les morsures de requins » [*To guard against the bites of sharks*] ! Cela aussi, revendique le Cavalier, « est de son invention ». Au fur et à mesure qu'il présente à Alice toutes ses trouvailles, et notamment celles qui sont justement de son invention, l'on s'aperçoit que d'une manière générale... elles ne servent à rien. Même le plat qu'a récupéré Alice attire sa convoitise, car « il sera bien commode si nous trouvons un gâteau! » [*It'll some in handy if we find any plum-cake.*]

Le Cavalier blanc anticipe donc à l'excès tout ce qui peut se produire : sa selle et sa boîte sont bardées d'objets inutiles, qui l'encombrent, et dont il ferait mieux de se passer étant donné sa maladresse patente : « les deux ou trois premières fois qu'il essaya de faire entrer le plat, il tomba lui-même la tête dans le sac » [*the first two or three times that he tried he fell in himself instead*].



Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

La progression d'Alice et du Cavalier Blanc à travers le bois est ponctuée des chutes nombreuses de celui-ci :

« En vérité, c'était un bien piètre cavalier. Toutes les fois que le cheval s'arrêtait (ce qui arrivait très fréquemment), le Cavalier tombait en avant ; et toutes les fois que le cheval se remettait en marche (ce qu'il faisait avec beaucoup de brusquerie), le Cavalier tombait en arrière. Ceci mis à part, il faisait route sans trop de mal, sauf que, de temps en temps, il tombait de côté ; et comme il tombait presque toujours du côté où se trouvait Alice, celle-ci comprit très vite qu'il valait mieux ne pas marcher trop près du cheval.

– Je crains que vous ne vous soyez pas beaucoup exercé à monter à cheval, se risqua-t-elle à dire, tout en le relevant après sa cinquième chute. »

[...the poor Knight, who certainly was not a good rider. Whenever the horse stopped (which it did very often), he fell off in front; and whenever it went on again (which it generally did rather suddenly), he fell off behind. Otherwise he kept on pretty well, except that he had a habit of now and then falling off sideways; and as he generally did this on the side on which Alice was walking, she soon found that it was the best plan not to walk quite close to the horse.

'I'm afraid you've not had much practice in riding,' she ventured to say, as she was helping him up from his fifth tumble.]

Blessé par la remarque d'Alice, il affiche d'abord un air surpris, puis lui confie, très sérieusement : « Je me suis exercé très longtemps (...) oui, très longtemps ! » [*'I've had plenty of practice,' the Knight said very gravely: 'plenty of practice!'*]. Et il se remet en selle... Alice, mal à l'aise, continue d'avancer, redoutant qu'il tombe à nouveau [*watching anxiously for the next tumble*]; enhardi par la hauteur que lui confère son cheval, le cavalier prend alors « une voix forte » et, tout « en faisant de grands gestes avec son bras droit » [*a loud voice, waving his right arm as he spoke*], amorce un discours pompeux sur l'art équestre. Malheureusement pour lui, une autre chute l'interrompt... mais, « rien qui vaille la peine d'en parler » [*'None to speak of'*] précise-t-il, « comme s'il lui était indifférent de se casser deux ou trois os » [*as if he didn't mind breaking two or three of them*].

Le Cavalier Blanc est en fait incapable de reconnaître qu'il ne sait pas monter correctement un cheval. Il fait donc diversion en attirant l'attention d'Alice sur ce pour quoi « il est très fort » : « inventer des choses » [*'I'm a great hand at inventing things.'*]. Il se justifie de son air « très sérieux » [*grave*] et « préoccupé » [*thoughtful*] adopté « la dernière fois qu'(il) est tombé », en arguant qu'il était « en train d'inventer un nouveau moyen de franchir une barrière » [*a new way of getting over a gate*] :

« Vois-tu, je me suis dit ceci : « La seule difficulté consiste à faire passer les pieds, car, pour ce qui est de la tête, elle est déjà assez haute. » Donc, je commence par mettre la tête sur le haut de la barrière... à ce moment-là, ma tête est assez haute... Ensuite je me mets debout sur la tête... à ce moment-là, vois-tu, mes pieds sont assez hauts... Et ensuite, vois-tu, je me trouve de l'autre côté'.

– En effet, je suppose que vous vous trouveriez de l'autre côté après avoir fait cela, dit Alice d'un ton pensif ; mais ne croyez-vous pas que ce serait assez difficile ?

– Je n'ai pas encore essayé, répondit-il très gravement ; c'est pourquoi je n'en suis pas sûr... Mais je crains, en effet, que ce ne soit assez difficile. »

'You see, I said to myself, "The only difficulty is with the feet: the head is high enough already." Now, first I put my head on the top of the gate... then I stand on my head ... then the feet are high enough, you see ... then I'm over, you see.'

'Yes, I suppose you'd be over when that was done,' Alice said thoughtfully: 'but don't you think it would be rather hard?'

'I haven't tried it yet,' the Knight said, gravely: 'so I can't tell for certain -- but I'm afraid it would be a little hard.'

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

On ne peut que donner raison à Alice concernant l'efficacité de la technique du Cavalier Blanc ; son « nouveau moyen » relève davantage d'une succession de trucs que d'une véritable méthodologie.



La dernière chute du Cavalier Blanc est la plus spectaculaire, puisqu'il atterrit « dans un fossé profond » [*into a deep ditch*]. Alice ne peut plus « voir que la plante de ses pieds » [*see nothing but the soles of his feet*]. Cependant, imperturbable, il continue « à parler de son ton de voix habituel » [*talking on in his usual tone*] ; de même quand Alice lui demande comment il fait pour « parler tranquillement la tête en bas » [*talking so quietly, head downwards*], il a « l'air surpris de sa question » [*looked surprised at the question*]. Voici ce qu'il lui répond : « La position dans laquelle se trouve mon corps n'a aucune

espèce d'importance (...) Mon esprit fonctionne tout aussi bien. En fait, plus j'ai la tête en bas, plus j'invente de choses nouvelles... ». Puis son « visage doux et stupide éclairé par un léger sourire » [*a faint smile lighting up his gentle foolish face*], il se met à chanter, dans une dernière diversion.

Enfin, nous retiendrons que « De tous les spectacles étranges qu'elle vit pendant son voyage à travers le Pays du Miroir, ce fut celui-là qu'Alice se rappela toujours le plus nettement » [*Of all the strange things that Alice saw in her journey Through The Looking-Glass, this was the one that she always remembered most clearly*].

13. Alice

1. APPROCHE DU DÉSIR ET FUITE DE L'OBJET

Le chemin qui tournait en rond

Durant son expédition de l'autre côté du miroir, Alice découvre l'envers des choses et des êtres : dans sa progression vers les objets de sa motivation, elle se heurte aux règles atypiques qui régissent l'espace. A la fin du premier chapitre, elle souhaite se rendre jusqu'au jardin et se figure mentalement l'itinéraire à emprunter : « Je verrais le jardin beaucoup mieux, se dit Alice, si je pouvais arriver au sommet de cette colline... et voici un sentier qui y mène tout droit... » [*I should see the garden far better; 'said Alice to herself, 'if I could get to the top of that hill: and here's a path that leads straight to it ...*]. L'héroïne se met donc en route, mais est rapidement confrontée à des difficultés d'orientation : « Du moins, non pas tout droit..., ajouta-telle après avoir suivi le sentier pendant quelques mètres, et avoir pris plusieurs tournants brusques, mais je suppose qu'il finira bien par y arriver. » [*'at least, no, it doesn't do that ... ' (after going a few yards along the path, and turning several sharp corners), 'but I suppose it will at last.*]. En effet, le paysage se dérobe et les approches se répètent, sans succès : « Quelle façon bizarre de tourner ! On dirait plutôt un tire-bouchon qu'un sentier ! Ah ! cette fois, ce tournant va à la colline, je suppose... Mais non, pas du tout ! il me ramène tout droit à la maison ! ». [*But how curiously it twists! It's more like a corkscrew than a path! Well, this turn goes to the hill, I suppose ... no, it doesn't! This goes straight back to the house!*]. Ses échecs l'amènent alors à inverser la marche, dans la logique de renversement qui s'applique à la Maison du Miroir : « Bon, dans ce cas, je vais revenir sur mes pas. C'est ce qu'elle fit ; elle marcha de haut en bas et de bas en haut, en essayant un tournant après l'autre, mais, quoi qu'elle pût faire, elle revenait toujours à la maison. Et même, une fois qu'elle avait pris un tournant plus vite que d'habitude, elle se cogna contre la maison avant d'avoir pu s'arrêter. » [*Well then, I'll try it the other way.' And so she did: wandering up and down, and trying turn after turn, but always coming back to the house, do what she would. Indeed, once, when she turned a corner rather more quickly than usual, she ran against it before she could stop herself.*].

La succession d'essais-erreurs à laquelle le narrateur soumet Alice la ramène donc toujours au même point ; sa trajectoire pourrait être comparée à la montée « rude et escarpée » qui mène à la connaissance, décrite par Platon ¹.

« Elle tourna résolument le dos à la maison, puis reprit le sentier une fois de plus, bien décidée à aller jusqu'à la colline. Pendant quelques minutes tout marcha bien : mais, au moment précis où elle disait : « Cette fois-ci je suis sûre d'y arriver », le sentier fit un coude brusque et se secoua (du moins c'est ainsi qu'Alice décrivit la chose par la suite) (...) Cependant, la colline se dressait toujours devant elle ; il n'y avait qu'à recommencer. » [*So, resolutely turning back upon the house, she set out once more down the path, determined to keep straight on till she got to the hill. For a few minutes all went on well, and she was just saying, 'I really shall do it this time...' when the path gave a sudden twist and shook itself (as she described it afterwards)(...)However, there was the hill full in sight, so there was nothing to be done but start again.*]. Les horizons tremblants de l'autre côté du miroir lui rendent donc le jardin inaccessible. C'est au moment où elle s'y attend le moins, comme souvent, que la situation se dénoue, et on ne sait comment, elle se retrouve « devant un grand parterre de fleurs, entouré d'une bordure de pâquerettes, ombragé par un saule pleureur qui poussait au beau milieu. » [*she came upon a large flower-bed, with a border of daisies, and a willow-tree growing in the middle.*].

¹ PLATON, *la République*, livre VII [515e] : « et si, repris-je, on l'arrache de sa caverne par force, qu'on lui fasse gravir la montée rude et escarpée, et qu'on ne le lâche pas avant de l'avoir traîné jusqu'à la lumière du soleil, ne souffrira-t-il pas vivement, et ne se plaindra-t-il pas de ces violences? Et lorsqu'il sera parvenu à la lumière pourra-t-il, les yeux tout éblouis par son éclat, distinguer une seule des choses que maintenant nous appelons vraies? »



Dans le film d'animation de Walt Disney, les difficultés d'orientation et de progression dans l'espace telles qu'elles s'imposent à l'héroïne dans le texte, ont été réécrites dans l'épisode de la forêt de Tulgey. Au sortir de la maison du lièvre de Mars, Alice manifeste son désir de rentrer chez elle, mais ne sait quel chemin emprunter ; les panneaux indiquent toutes sortes de directions, sans cohérence apparente. Subitement, une troupe de petites pousses de fleurs, les « Mome Raths », se meuvent en formant une flèche qui conduit Alice jusqu'à un sentier. Hélas, en plein élan d'optimisme, Alice voit surgir un chien-balai, qui efface devant ses yeux ce chemin si prometteur...



Cela donne lieu au passage du dessin animé où Alice est le plus abattue, et se laisse aller au sentiment de culpabilité : *« Je n'arriverai jamais à sortir d'ici... Je suis bien punie. Bien sûr je sais ce que je dois faire... mais hélas je fais tout le contraire »*.

Dans la boutique de la Brebis

Lorsque la Reine Blanche se transforme en brebis, Alice et elle se retrouvent dans une boutique où le petite fille est invitée à choisir quelque chose. Regardant attentivement le contenu des étales, Alice s'étonne de leur évanescence : *« Ce qu'il y avait de plus bizarre, c'est que chaque fois qu'elle regardait fixement un rayon pour bien voir ce qui se trouvait dessus, ce même rayon était complètement vide, alors que tous les autres étaient pleins à craquer. »* [*the oddest part of it all was, that whenever she looked hard at any shelf, to make out exactly what it had on it, that particular shelf was always quite empty: though the others round it were crowded as full as they could hold*].

Exposée à l'objet de ses désirs, le petite fille reste donc dans l'impossibilité de le saisir :

« Les choses courent vraiment bien vite ici ! dit-elle enfin d'un ton plaintif, après avoir passé plus d'une minute à poursuivre en vain un gros objet brillant qui ressemblait tantôt à une poupée, tantôt à une boîte à ouvrage, et qui se trouvait toujours sur le rayon juste au-dessus de celui qu'elle était en train de regarder. Et celle-ci est la plus exaspérante de toutes... Mais voici ce que je vais faire.... ajouta-t-elle, tandis qu'une idée lui venait brusquement à l'esprit, ... je vais la suivre jusqu'au dernier rayon. Je suppose qu'elle sera très embarrassée pour passer à travers le plafond ! »

[*'Things flow about so here!' she said at last in a plaintive tone, after she had spent a minute or so in vainly pursuing a large bright thing, that looked sometimes like a doll and sometimes like a work-box, and was always in the shelf next above the one she was looking at. 'And this one is the most provoking of all ... but I'll tell you what ... ' she added, as a sudden thought struck her, 'I'll follow it up to the very top shelf of all. It'll puzzle it to go through the ceiling, I expect!' But even this plan failed: the 'thing' went through the ceiling as quietly as possible, as if it were quite used to it.*]

Toujours fidèle à son esprit logique - activé le plus souvent après la frustration - Alice argumente, raisonne, dans le but d'approcher les rayons. Mais c'est sans compter sur les facéties dont est capable le pays du Miroir : « Ce projet échoua, lui aussi : la « chose » traversa le plafond le plus aisément du monde, comme si elle avait une grande habitude de cet exercice. » [*But even this plan failed: the 'thing' went through the ceiling as quietly as possible, as if it were quite used to it.*]

Les joncs fleuris

Plus tard, Alice et la brebis voguent sur la rivière ; séduite par la beauté des plantes qui bordent la rive, l'héroïne exprime son souhait d'aller en cueillir une ou deux et entreprend de s'en rapprocher :

« Alice laissa la barque dériver au fil de l'eau jusqu'à ce qu'elle vînt glisser tout doucement au milieu des joncs qui se balançaient au souffle de la brise. Alors, les petites manches furent soigneusement roulées et remontées, les petits bras plongèrent dans l'eau jusqu'aux coudes pour saisir les joncs aussi bas que possible avant d'en briser la tige... et, pendant un bon moment, Alice oublia complètement la Brebis et son tricot, tandis qu'elle se penchait par-dessus le bord de la barque, le bout de ses cheveux emmêlés trempant dans l'eau, les yeux brillants de convoitise, et qu'elle cueillait à poignées les adorables joncs fleuris. » [*So the boat was left to drift down the stream as it would, till it glided gently in among the waving rushes. And then the little sleeves were carefully rolled up, and the little arms were plunged in elbow-deep to get the rushes a good long way down before breaking them off... and for a while Alice forgot all about the Sheep and the knitting, as she bent over the side of the boat, with just the ends of her tangled hair dipping into the water ... while with bright eager eyes she caught at one bunch after another of the darling scented rushes*]

Cet extrait, empreint d'insouciance et de légèreté bucolique, exprime des émotions positives liées au plaisir de jouir de la nature, sans que celle-ci s'oppose aux aspirations de l'héroïne. Mais cela ne va pas durer ; d'un extrême émotionnel à un autre, l'angoisse s'insinue subrepticement dans les pensées d'Alice, et l'objet de ses désirs lui échappe une nouvelle fois :

« J'espère simplement que la barque ne va pas chavirer ! se dit-elle. Oh ! celui-là ! comme il est beau ! Malheureusement je n'ai pas pu l'attraper. » Et c'était une chose vraiment contrariante (« on croirait que c'est fait exprès », pensa-t-elle) de voir que, si elle arrivait à cueillir des quantités de joncs magnifiques, il y en avait toujours un, plus beau que tous les autres, qu'elle ne pouvait atteindre. « Les plus jolis sont toujours trop loin de moi ! » finit-elle par dire avec un soupir de regret, en voyant que les joncs s'entêtaient à pousser si loin. » [*I only hope the boat won't tittle over!* she said to herself. *Oh, what a lovely one! Only I couldn't quite reach it.* 'And it certainly did seem a little provoking ('almost as if it happened on purpose,' she thought) that, though she managed to pick plenty of beautiful rushes as the boat glided by, there was always a more lovely one that she couldn't reach. 'The prettiest are always further!' she said at last, with a sigh at the obstinacy of the rushes in growing so far off]

Face à la déception, le lecteur ne peut que remarquer à quel point la petite fille ne se laisse que rarement, ou du moins, brièvement troubler ; tout comme dans la boutique de la brebis, Alice déploie des moyens cognitifs qui visent à apaiser son insatisfaction :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Les joncs avaient commencé à se faner, à perdre leur parfum et leur beauté, au moment même où elle les avait cueillis : mais elle ne s'en soucia pas le moins du monde. Voyez-vous, même des vrais joncs ne durent que très peu de temps, et ceux-ci, étant des joncs de rêve, se fanaient aussi vite que la neige fond au soleil, entassés aux pieds d'Alice : mais c'est tout juste si elle s'en aperçut, car elle avait à réfléchir à beaucoup d'autres choses fort curieuses.

[*What mattered it to her just then that the rushes had begun to fade, and to lose all their scent and beauty, from the very moment that she picked them? Even real scented rushes, you know, last only a very little while ... and these, being dream-rushes, melted away almost like snow, as they lay in heaps at her feet ... but Alice hardly noticed this, there were so many other curious things to think about.*]

Tout au long de l'oeuvre, Alice est donc confrontée à des pulsions qu'elle a toujours des difficultés à assouvir, du fait de l'inaccessibilité de ce vers quoi elles tendent. Touchant du doigt le plaisir d'atteindre ses objectifs, l'héroïne alterne les discours optimiste et pessimiste, en concluant toujours par un argumentaire logique, rationnel - plus ou moins solide et de bonne foi - qui l'aide à passer outre le sentiment d'inachèvement. A cette opposition entre positif et négatif répond l'oscillation continue du ressentir d'Alice, entre nervosité et hilarité.

2. NERVOSITÉ ET HILARITÉ

Afin d'illustrer au mieux l'alternance de ces deux registres, qui trouve de nombreuses occurrences au cours du récit nous avons choisi trois personnages face auxquels Alice est en proie à une nette ambivalence du vécu de communication.

Face à la Reine Blanche

Au chapitre V, Alice rencontre une Reine toute dépenaillée, dont elle s'efforce d'arranger l'apparence. Mal à l'aise du fait de l'âpreté de ses remarques (« je n'ai pas besoin de toi! » [*But I don't want it done at all!*]), la petite fille « se contente de sourire (...), jugeant qu'il serait maladroit de commencer l'entretien par une dispute » [*Alice thought it would never do to have an argument at the very beginning of their conversation, so she smiled*]. Si ce sourire paraît quelque peu forcé, l'éclat de rire qui la secoue plus loin est d'une spontanéité indiscutable : quand la Reine lui propose d'être sa femme de chambre et de la payer en confiture, « Alice ne p(e)ut s'empêcher de rire : « Je ne veux pas entrer à votre service... et je n'aime pas beaucoup la confiture » [*Alice couldn't help laughing, as she said, 'I don't want you to hire me...and I don't care for jam'*]. Néanmoins le raisonnement que lui présente la Reine Blanche par la suite, concernant les règles du Temps de l'autre côté du miroir, laisse Alice « stupéfaite » [*in great astonishment*]. Rendue nerveuse, elle multiplie les questions, et s'inquiète des répercussions que ces règles étranges ont sur la justice. Puis, un mouvement de panique la traverse quand la Reine se met à saigner : « Mais qu'avez-vous donc? » [*What is the matter?*]. Là encore, l'incohérence due à l'inversion de la causalité lui donne « grande envie de rire » [*feeling very much inclined to laugh*]; mais l'anxiété s'y substitue une nouvelle fois : « Faites attention ! vous la tenez tout de travers! » [*'Take care!' cried Alice. 'You're holding it all crooked!'*]

La discussion entre Alice et la Reine Blanche suscite donc chez l'héroïne des sentiments contradictoires ; allant même jusqu'à éprouver de la mélancolie, Alice finira par « rire à travers ses larmes » [*Alice could not help laughing at this, even in the midst of her tears*].

Face à Tweedledee et Tweedledum

Au chapitre IV, on se souvient que Tweedledee et Tweedledum font croire à Alice qu'elle n'est qu'un élément du rêve du Roi Rouge endormi. Devant cette menace de désintégration, la petite fille lui prend d'abord « un air indigné » [*indignantly*], puis se « met à pleurer » [*began to cry*]. Poussée à bout par les jumeaux, qui se moquent de ses pleurs, elle ne sait plus s'il vaut mieux rire ou pleurer, « tellement tout cela lui sembl(e) ridicule » [*half-laughing though her tears, it all seemed so ridiculous*]. Alors, « en essuyant ses larmes », elle poursuit la conversation, « aussi gaîment que possible » [*So she brushed away her tears, and went on as cheerfully as she could*].

L'héroïne s'applique même à masquer son hilarité lorsqu'elle survient inopportunément ; en effet, lorsque Tweedledum lui fait part de sa crainte d'avoir la tête coupée : « Alice se mit à rire tout haut, mais elle réussit à transformer son rire en toux, de peur de froisser Blanc Bonnet » [*Alice laughed loud: but she managed to turn it into a cough, for fear of hurting his feelings*].

Face au Cavalier Blanc

La maladresse du personnage suscite dans un premier temps l'inquiétude bienveillante d'Alice : « Malgré son effroi et sa surprise, Alice eut plus peur pour lui que pour elle sur le moment, et elle le regarda avec une certaine anxiété tandis qu'il se remettait en selle » [*Startled as she was, Alice was more frightened for him than for herself at the moment, and watched him with some anxiety as he mounted again*]. Sa nervosité va croissant à mesure du chapitre et des chutes répétées du Cavalier Blanc. Elle tente toutefois de détendre l'atmosphère en renforçant positivement les inventions de celui-ci : « Il avait l'air si contrarié qu'Alice se hâta de changer de sujet de conversation. – Quel curieux casque vous avez ! s'exclama-t-elle d'une voix gaie. Est-ce qu'il est de votre invention, lui aussi ? » [*He looked so vexed at the idea, that Alice changed the subject hastily. 'What a curious helmet you've got!' she said cheerfully. 'Is that your invention too?'*].

Ainsi Alice est-elle exposée à une forme d'ambivalence émotionnelle, qui témoigne d'un ajustement mal assuré aux propos de ses interlocuteurs. Aux prises avec ses propres contradictions, la petite fille s'évertue à spéculer *a posteriori* sur le bien fondé de tel ou tel ressenti, par des séquences verbales non adressées et récurrentes dans le texte.

3. MONOLOGUES

Ces apartés qui, le plus souvent, tiennent lieu d'épilogue à une rencontre mouvementée ou à un mystère non résolu par l'héroïne, révèlent une forme de besoin de continuité. En effet, si Alice se retrouve régulièrement seule, l'isolement n'est jamais dépourvu d'un accompagnement verbal.

La lecture du « Jabberwocky »

Le poème mystérieux, expliqué par les soins de Humpty Dumpty au chapitre VI, laisse Alice perplexe. « C'est écrit dans une langue que je connais pas », constate-t-elle, désespérée. Puis, après s'« être cassé la tête là-dessus pendant un certain temps », « une idée lumineuse lui vi(e)nt à l'esprit » : « Mais bien sûr ! c'est un livre du Miroir ! Si je le tiens devant un miroir, les mots seront de nouveau comme ils doivent être. » [*She puzzled over this for some time, but at last a bright thought struck her. 'Why, it's a Looking-glass book, of course! And if I hold it up to a glass, the words will all go the right way again.*]. En effet, la petite fille s'attache souvent à la forme des mots et tient à leur juste expression.

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

Cependant, une fois leur forme rétablie, elle ne peut accéder à leur sens :

« Ça a l'air très joli, dit Alice, quand elle eut fini de lire, mais c'est assez difficile à comprendre ! » (Voyez-vous elle ne voulait pas s'avouer qu'elle n'y comprenait absolument rien). « Ça me remplit la tête de toutes sortes d'idées, mais... mais je ne sais pas exactement quelles sont ces idées ! En tout cas, ce qu'il y a de clair c'est que quelqu'un a tué quelque chose... »

[*It seems very pretty,' she said when she had finished it, 'but it's rather hard to understand!' (You see she didn't like to confess, ever to herself, that she couldn't make it out at all.) 'Somehow it seems to fill my head with ideas ... only I don't exactly know what they are! However, somebody killed something: that's clear, at any rate... ']*



Comme le souligne le narrateur, Alice supporte mal de n'en pouvoir saisir le fond. Tout ce qu'elle retient du texte énigmatique, est qu'il y figure une menace évidente de mort. A cette idée angoissante, sa pensée ne fait qu'un tour :

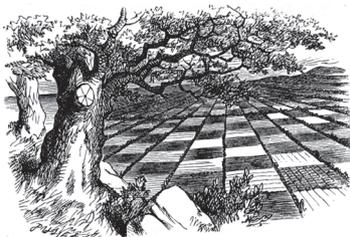
« Mais, oh ! pensa-telle en se levant d'un bond, si je ne me dépêche pas, je vais être obligée de repasser à travers le Miroir avant d'avoir vu à quoi ressemble le reste de la maison. Commençons par le jardin ! » Elle sortit de la pièce en un moment et descendit l'escalier au pas de course...

[*'But oh!' thought Alice, suddenly jumping up, 'if I don't make haste I shall have to go back through the Looking-glass, before I've seen what the rest of the house is like! Let's have a look at the garden first!' She was out of the room in a moment, and ran down stairs ...]*

Le monologue permet donc à Alice de contenir tant bien que mal le flux important de ses pensées, et la préserve également de la disparition de son être menacé par la solitude.

Le grand échiquier

Nous l'avons compris, le texte de *De l'autre côté du miroir* est structuré selon les règles d'un jeu d'échecs. Cela n'échappe pas au regard curieux de l'héroïne, qui, devant le paysage étrange qui s'offre à elle, y va de ses hypothèses pour expliquer en l'architecture :



« Pendant quelques minutes, Alice resta sans mot dire à regarder le pays qui s'étendait devant elle... et c'était vraiment un drôle de pays. Plusieurs petits ruisseaux le parcouraient d'un bout à l'autre, et l'espace compris entre les ruisseaux était divisé en carrés par plusieurs haies perpendiculaires aux ruisseaux.

– Ma parole, on dirait exactement les cases d'un échiquier ! s'écria enfin Alice. Il devrait y avoir des pièces qui se déplacent quelque part... Et il y en a ! ajouta-t-elle d'un ton ravi, tandis que son cœur se mettait à battre plus vite. C'est une grande partie d'échecs qui est en train de se jouer... dans le monde entier... du moins, si ce que je vois est bien le monde. Oh ! comme c'est amusant ! Comme je voudrais être une des pièces ! Ça me serait égal d'être un Pion, pourvu que je puisse prendre part au jeu... mais, naturellement, je préférerais être une Reine.»

[For some minutes Alice stood without speaking, looking out in all directions over the country... and a most curious country it was. There were a number of tiny little brooks running straight across it from side to side, and the ground between was divided up into squares by a number of little green hedges, that reached from brook to brook.]

'I declare it's marked out just like a large chessboard!' Alice said at last. 'There ought to be some men moving about somewhere -- and so there are!' She added in a tone of delight, and her heart began to beat quick with excitement as she went on. 'It's a great huge game of chess that's being played -- all over the world -- if this is the world at all, you know. Oh, what fun it is! How I wish I was one of them! I wouldn't mind being a Pawn, if only I might join -- though of course I should like to be a Queen, best.'

L'espace qui l'entoure - et auquel elle a pu se heurter plusieurs fois déjà à ce moment du récit - lui inspire donc à l'héroïne une digression personnelle quant à son organisation. Certes, une fois le jeu nommé, les règles vont de soi ; dans sa recherche de contenance, Alice se livre à une définition arbitraire du monde dans lequel elle évolue, afin sans doute d'avoir l'illusion de maîtriser un tant soit peu ses déplacements. C'est une des rares fois où son propos sera, dans une certaine mesure, confirmé par son interlocutrice. En effet, chaque chapitre donne lieu à un saut de case, ainsi que le détaille la Reine Rouge à la fin du chapitre II, résumant ainsi, dans sa quasi-totalité, la table des matières de l'oeuvre :

Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Un pion franchit deux cases quand il se déplace pour la première fois. Donc, tu traverseras la Troisième Case très rapidement... probablement par le train... Et tu te trouveras tout de suite dans la Quatrième Case. Cette case-là appartient à Bonnet Blanc et à Blanc Bonnet... La Cinquième ne renferme guère que de l'eau... La Sixième appartient au Gros Coco... (...) La Septième Case est complètement recouverte par une forêt... mais un des Cavaliers te montrera le chemin. Finalement, dans la Huitième Case, nous serons Reines toutes les deux : il y aura un grand festin et de grandes réjouissances !»

[*A pawn goes two squares in its first move, you know. So you'll go very quickly through the Third Square... by railway, I should think... and you'll find yourself in the Fourth Square in no time. Well, that square belongs to Tweedledum and Tweedledee... the Fifth is mostly water... the Sixth belongs to Humpty Dumpty... (...) the Seventh Square is all forest... however, one of the Knights will show you the way... and in the Eighth Square we shall be Queens together, and it's all feasting and fun!*]

Cependant, force est de constater que le monologue intervient le plus souvent lorsque la petite fille est confrontée à l'incompréhension, le doute, l'altérité... ou tout autre sentiment porteur, en puissance, d'une anxiété désintégrant et mettant à mal la continuité de son être pensant.

Le bois où les choses n'ont pas de nom

Le passage qui illustre le mieux ce phénomène de recours à la parole devant l'affluence de l'angoisse est l'approche du « bois où les choses n'ont pas de nom », évoqué par le Moucheron.

Après l'épisode éprouvant du train et celui, déstabilisant, de la découverte des insectes du Miroir et de leurs fondements lexicaux, Alice est à nouveau seule, « intimidée à l'idée de pénétrer(...) » dans ce « grand bois (...) sombre » [*it looked much darker than the last wood, and Alice felt a little timid about going into it*], dans la perspective de ce qui pourrait s'y produire :

« Je me demande ce qui va arriver à mon nom, à moi, lorsque j'y serai entrée? Je n'aimerais pas du tout le perdre, parce qu'on serait obligé de m'en donner un autre et qu'il serait presque sûrement très vilain. Mais, d'un autre côté, ce que ça serait drôle d'essayer de trouver la créature qui porterait mon ancien nom ! Ce serait tout à fait comme ces annonces qu'on voit, quand les gens perdent leur chien : « répond au nom de : Médor ; portait un collier de cuivre... » je me vois en train d'appeler : « Alice » toutes les créatures que je rencontrerais jusqu'à ce qu'une d'elles réponde !»

[*I wonder what'll become of my name when I go in? I shouldn't like to lose it at all ... because they'd have to give me another, and it would be almost certain to be an ugly one. But then the fun would be, trying to find the creature that had got my old name! That's just like the advertisements, you know, when people lose dogs -- "answers to the name of 'Dash:' had on a brass collar" -- just fancy calling everything you met "Alice," till one of them answered!*]

D'abord inquiète et soucieuse de ne pas y égarer son identité, Alice se prend, au fil de son soliloque, à imaginer une situation qui pourrait être « drôle » sous la frondaison de ce bois terrifiant. Continuer à parler, à se parler, lui permet d'évacuer le stress potentiel qu'elle rencontre en chemin.

Les chattes d'Alice

LA BONNE RÉPONSE

« Quoi qu'on leur dise, elles ronronnent toujours pour vous répondre. « Si seulement elles ronronnaient pour dire « oui » et miauleraient pour dire « non », ou si elles suivaient une règle de ce genre, de façon qu'on puisse faire la conversation avec elles ! » avait-elle dit. « Mais comment peut-on parler avec quelqu'un qui répond toujours pareil ? » En cette circonstance, la chatte noire se contenta de ronronner ; et il fut impossible de deviner si elle voulait dire « oui » ou « non ».

LA BONNE ATTITUDE

« Mais elle a refusé de regarder la Reine, expliqua-t-elle plus tard à sa sœur ; elle a détourné la tête en faisant semblant de ne pas la voir. Pourtant, elle a eu l'air un peu honteuse, de sorte que je crois que c'est bien Kitty qui était la Reine Rouge. ») « Tiens-toi un peu plus droite, ma chérie ! s'écria Alice en riant gaiement. Et fais la révérence pendant que tu réfléchis à ce que tu vas... à ce que tu vas ronronner. Rappelle-toi que ça fait gagner du temps ! »

LA BONNE QUESTION

« Voyons, Kitty, réfléchissons un peu à une chose : qui a rêvé tout cela ? C'est une question très importante, ma chérie ; et tu ne devrais pas continuer à te lécher la patte comme tu le fais... comme si Dinah ne t'avait pas lavée ce matin ! Vois-tu, Kitty, il faut que ce soit moi ou le Roi Rouge. Bien sûr, il faisait partie de mon rêve... mais, d'un autre côté, moi, je faisais partie de son rêve à lui ! Est-ce le Roi Rouge qui a rêvé, Kitty ? Tu dois le savoir, puisque tu étais sa femme... Oh, Kitty, je t'en prie, aide-moi à régler cette question ! Je suis sûre que ta patte peut attendre ! » Mais l'exaspérante petite chatte se contenta de se mettre à lécher son autre patte, et fit semblant de ne pas avoir entendu la question. Et vous, mes enfants, qui croyez-vous que c'était ?»

4. LA REINE ALICE FACE AUX AUTRES REINES



Le chapitre IX, intitulé « la Reine Alice » (*Queen Alice*), met en scène une héroïne assez mal à l'aise dans son habit récent de souveraine. En effet : « elle se leva et se mit à marcher, assez raidement pour commencer, car elle avait peur que sa couronne ne tombât, mais elle se consola en pensant qu'il n'y avait personne pour la regarder. « Et d'ailleurs, dit-elle en se rasseyant, si je suis vraiment Reine, je m'en tirerai très bien au bout d'un certain temps ». [*So she got up and walked about... rather stiffly just at first, as she was afraid that the crown might come off: but she comforted herself with the thought that there was nobody to see her; 'and if I really am a Queen,' she said as she sat down again, 'I shall be able to manage it quite well in time.*]. Son élan de dignité se voit cependant vite freiné par la Reine Rouge :

« S'il vous plaît, commença-t-elle en regardant timidement la Reine Rouge, voudriez-vous me dire... » *'Please, would you tell me ... ' she began, looking timidly at the Red Queen.*

– Tu ne dois parler que lorsqu'on t'adresse la parole ! dit la Reine Rouge en l'interrompant brutalement. » *'Speak when you're spoken to!' The Queen sharply interrupted her.*

Aussi, quoique sacrée Reine, Alice n'a-t-elle pas le libre usage de sa parole. C'est pourquoi, « toujours prête à entamer une petite discussion » [*always ready for a little argument*], elle rétorque :

« Si on ne parlait que lorsqu'une autre personne vous adressait la parole, et si l'autre personne attendait toujours que ce soit vous qui commenciez, alors, voyez-vous, personne ne dirait jamais rien » ; *['If you only spoke when you were spoken to, and the other person always waited for you to begin, you see nobody would ever say anything ']*

Raisonnement qui, convenons-en, est d'une logique irréprochable. Peut-être est-ce pour cela que son interlocutrice, taxant d'abord les propos pré-cités de « ridicules » [*ridiculous!*], change de tactique pour impressionner Alice : elle l'accuse d'avoir usurpé le titre de Reine : « Tu ne peux être Reine avant d'avoir subi l'examen qui convient. Et plus tôt nous commencerons, mieux ça vaudra. » [*You can't be a Queen, you know, till you've passed the proper examination. And the sooner we begin it, the better.*]. Le sentiment de puissance à peine effleuré au début du chapitre, se meut alors en inquiétude. Les deux reines détournent en effet les mots d'Alice, qui tente « piteusement » [*in a piteous tone*] de se défendre : « Mais je n'ai fait que dire : « Si »!, répondit la pauvre Alice » [*I only said "if"!* *poor Alice pleaded*]. Littéralement exclue de la conversation, Alice assiste, impuissante, aux procès d'intention menés par les Reines, qui se mettent à parler d'elle à la troisième personne :

– Elle prétend qu'elle n'a fait que dire « si »... » *'She says she only said "if" ... '*

– Mais elle a dit beaucoup plus que cela ! gémit la Reine Blanche en se tordant les mains. Oh ! elle a dit beaucoup, beaucoup plus que cela ! *'But she said a great deal more than that!' the White Queen moaned, wringing her hands. 'Oh, ever so much more than that!'*

À toutes les tentatives de justification que profère l'héroïne, les deux mégères répondent avec alacrité et mauvaise foi, déplorant tantôt son « caractère détestable » [*nasty, vicious temper*], tantôt son manque d'éducation en matière de bonnes manières [*I daresay you've not had many lessons in manners yet?*]. Même lorsque ses arguments se tiennent, la Reine Rouge et la Reine Blanche essaient de la piéger. La situation d'évaluation devient insoutenable pour la pauvre Alice, qui se conforte à part soi : « Quelles bêtises nous disons... » [*What dreadful nonsense we are talking!*]

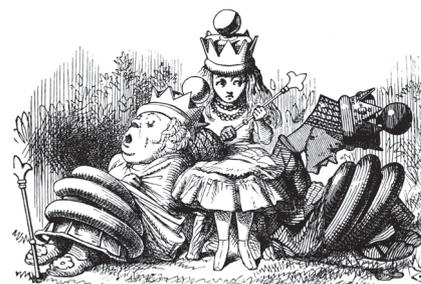
Partie I – Etude des personnages de *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du Miroir*

« Sais-tu faire une Addition ? demanda la Reine Blanche.
Combien font un plus un ?
– Je ne sais pas, j'ai perdu le compte.
– Elle ne sait pas faire une Addition, dit la Reine Rouge. Sais-tu faire une Soustraction ? Ote neuf de huit.
– Je ne peux pas ôter neuf de huit, répondit vivement Alice ; mais...
– Elle ne sait pas faire une Soustraction, déclara la Reine Blanche. Sais-tu faire une Division ? Divise un pain par un couteau... qu'est-ce que tu obtiens ?
– Je suppose.... commença Alice. Mais la Reine répondit pour elle :
– Des tartines beurrées, naturellement. Essaie une autre Soustraction. Ôte un os d'un chien : que reste-t-il ?
Alice réfléchit :
– L'os ne resterait pas, bien sûr, si je le prenais... et le chien ne resterait pas, il viendrait me mordre... et je suis sûre que, moi, je ne resterais pas !
– Donc, tu penses qu'il ne resterait rien ? demanda la Reine Rouge.
– Oui, je crois que c'est la réponse.
– Tu te trompes, comme d'habitude ; il resterait la patience du chien.
– Mais je ne vois pas comment...
– Voyons, écoute-moi ! s'écria la Reine Rouge. Le chien perdrait patience, n'est-ce pas ?
– Oui, peut-être, dit Alice prudemment.
– Eh bien, si le chien s'en allait, sa patience resterait ! s'exclama la Reine.
Alice fit alors observer d'un ton aussi sérieux que possible :
134 -
– Ils pourraient aussi bien s'en aller chacun de leur côté. Mais elle ne put s'empêcher de penser : « Quelles bêtises nous disons ! »

['And you do Addition?' the White Queen asked. 'What's one and one?'
'I don't know,' said Alice. 'I lost count.'
'She can't do Addition,' the Red Queen interrupted. 'Can you do Subtraction? Take nine from eight.'
'Nine from eight I can't, you know,' Alice replied very readily: 'but...'
'She can't do Subtraction,' said the White Queen. 'Can you do Division? Divide a loaf by a knife ... what's the answer to that?' 'I suppose...' Alice was beginning, but the Red Queen answered for her: *'Bread-and-butter, of course. Try another Subtraction sum. Take a bone from a dog: what remains?'*
Alice considered.
'The bone wouldn't remain, of course, if I took it... and the dog wouldn't remain; it would come to bite me ... and I'm sure I shouldn't remain!'
'Then you think nothing would remain?' said the Red Queen.
'I think that's the answer.'
'Wrong, as usual,' said the Red Queen: 'the dog's temper would remain.'
'But I don't see how ...'
'Why, look here!' the Red Queen cried. 'The dog would lose its temper, wouldn't it?'
'Perhaps it would,' Alice replied cautiously.
'Then if the dog went away, its temper would remain!' the Queen exclaimed triumphantly.
Alice said, as gravely as she could, 'They might go different ways.' But she couldn't help thinking to herself, 'What dreadful nonsense we are talking!'



Voici un extrait de ce qui constitue une véritable joute verbale, totalement dépourvue de sens ; c'est l'épreuve orale apparemment inconditionnelle, et comparable à celle de l'échange entre Alice, le Griffon et la Simili-Tortue d'une part, à celle du tribunal d'autre part, dans le texte d'*Alice au pays des merveilles*.



Les enseignements scolaires sont évoqués à de nombreuses reprises, et toujours satirisés dans un langage ludique et nonsensique propre à Lewis Carroll. L'examen se termine par une violente humiliation de la Reine Blanche par la Reine Rouge, et Alice se retrouve, on ne sait comment ni pourquoi, à devoir leur chanter une berceuse ; elle s'exécute, et les deux reines s'endorment sur son épaule. La chute de la conversation est au moins aussi brutale que son déroulement.

5. LE FESTIN DU SACRE

Après une brève transition sur le seuil d'un « porche voûté »¹, Alice arrive dans « la grande-salle » où se donne le dîner de son intronisation. Dans une configuration similaire au procès du pays des merveilles, l'assemblée est nombreuse : « il y avait environ cinquante invités de toute espèce : certains étaient des animaux, d'autres, des oiseaux ; il y avait même quelques fleurs » [*there were about fifty quests, of all kinds: some were animals, some birds, and there were even a few flowers among them*] ; à son arrivée, « un silence de mort » s'installe [*there was a dead silence the moment she appeared*]. La petite fille prend place entre les deux reines, qui lui présentent tour à tour le « Gigot de Mouton » et le « Pudding ». Ainsi personnifiés, ces deux mets ne peuvent donc plus être mangés ; car comme le souligne la Reine Rouge, « il est contraire à l'étiquette de découper quelqu'un à qui l'on a été présenté » [*it isn't etiquette to cut any one you've been introduced to*]. Ceci n'est qu'un exemple parmi les multiples absurdités qui se produisent tout au long du repas.



Nous retenons de cette ultime scène qu'Alice y est sollicitée pour s'exprimer devant tout le monde : « Tu devrais remercier par un discours bien tourné, déclara la Reine Rouge en regardant Alice, les sourcils froncés » [*You ought to return thanks in a neat speech,' the Red Queen said, frowning at Alice as she spoke*].

Alice se lève alors, « très docilement, mais avec une certaine appréhension, pour prendre la parole » [*Alice got up to do it, very obediently, but a little frightened*]. Les Reines lui proposent même de l'aide, mais elle refuse : « Je vous remercie beaucoup, répondit Alice à voix basse ; mais je n'ai pas du tout besoin d'être soutenue » [*Thank you very much,' she whispered in reply, 'but I can do quite well without.'*]

Alice commence donc son laïus ; dès ce moment, les personnages présents se dispersent, se transforment et « se mettent à voler » dans le désordre le plus absolu. L'image la plus effrayante demeure sans doute celle de la Reine Blanche à qui Alice croit s'adresser, remplacée subitement par le gigot de mouton. Lorsqu'on se souvient qu'elle s'était transformée en brebis, on ne peut que comprendre Alice qui s'écrie : « je ne peux plus supporter ça! » [*I can't stand this any longer!*].

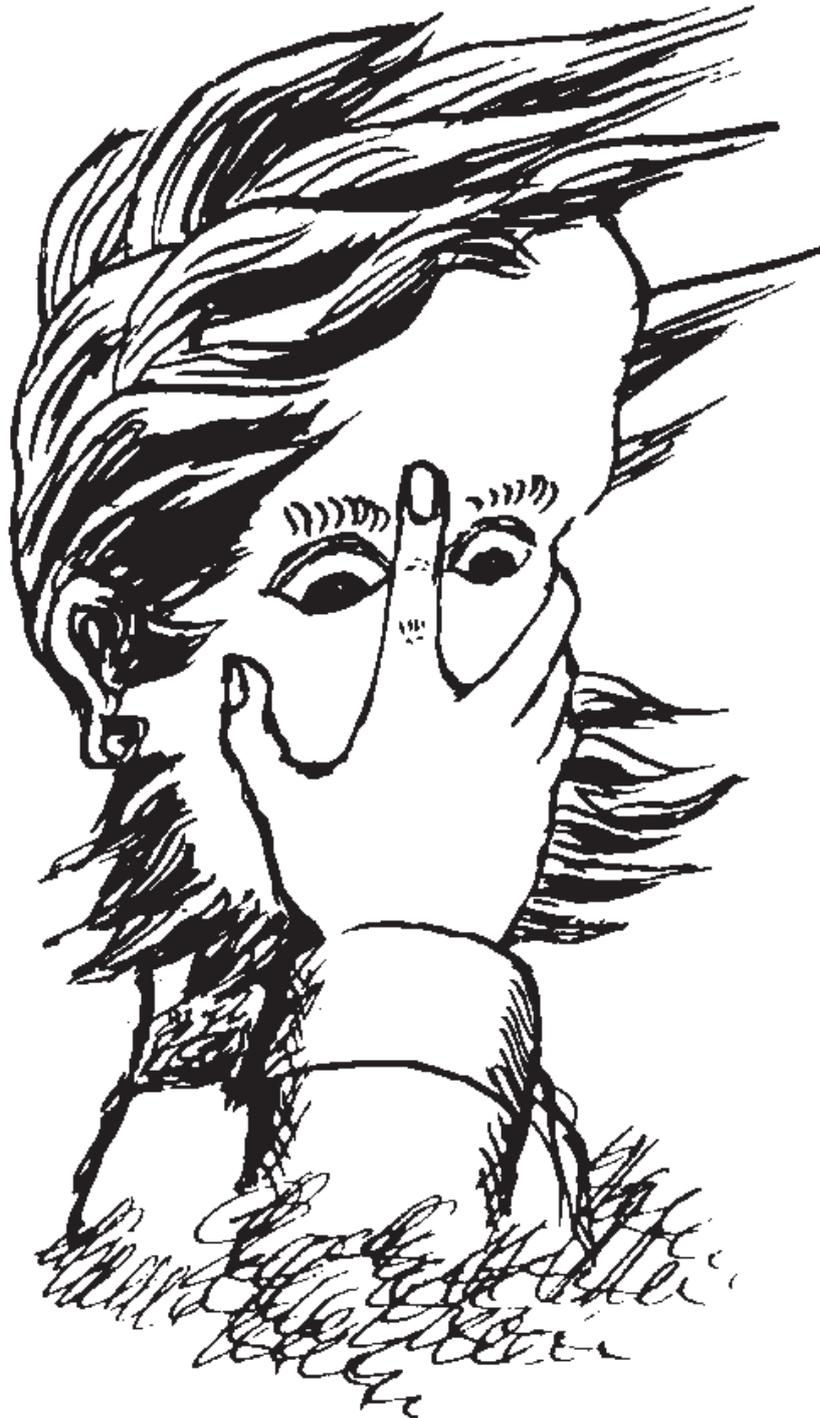
Pour tenter de mettre fin à ce capharnaüm, la petite fille, « en saisissant la nappe à deux mains », la « tira un bon coup, et assiettes, plats, invités, bougies, s'écroulèrent avec fracas sur le plancher » [*seized the table-cloth with both hands: one good pull, and plates, dishes, guests, and candles came crashing down together in a heap on the floor*].

La rupture du rêve intervient au moment où Alice se met à secouer la Reine Rouge, « jusqu'à ce qu'elle se transforme en chatte ». La description de sa métamorphose est même le seul et unique objet du chapitre X (Secouement/ *Shaking*), qui ne fait que quelques lignes. Le résultat, lui, ne fait qu'une phrase, et constitue le chapitre XI « Réveil/ *Waking* » : « et, finalement, c'était bel et bien une petite chatte noire » [*and it really was a kitten, after all*]. Petite chatte noire qui entendra le récit de ses aventures, comme nous l'avons déjà vu dans notre propos sur les monologues.

¹ [*an arched doorway*], rappelant singulièrement celui de la maison de la Duchesse du pays des merveilles - gardé lui aussi par une grenouille faisant office de laquais.

Partie II

SÉMIOLOGIE DU BÉGAIEMENT



Autoportrait de Lewis Carroll

DU PLURIEL AU SINGULIER

Dans son ouvrage sciemment intitulé *Les bégaiements*, Anne Van Hout introduit sa définition du trouble par la notion de « multiplicité » : en effet, étudier le bégaiement, c'est choisir de se confronter à la pluralité de ses perspectives nosologiques. Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel [10] parle à ce sujet d'un véritable « casse-tête » ; de nombreux champs d'études ont participé à la définition de **la sémiologie du bégaiement**, fournissant autant d'éclairages sur ce trouble résolument placé sous le signe de la « multi-dimensionnalité ».

Afin d'élaborer une symptomatologie aussi claire et aussi fidèle que possible aux données cliniques recueillies dans la littérature, il nous paraît donc nécessaire d'évoquer certains facteurs étiologiques qui sous-tendent le symptôme, lorsque l'on est amené à les envisager en tant que caractéristiques de la sémiologie. En reprenant à notre compte les mots de François le Huche, nous nous intéresserons « aux mécanismes par lesquelles les causes profondes se traduisent en accidents de surface », en nous plaçant à ce niveau « intermédiaire (...) où l'on rencontre aussi bien des faits physiques que mentaux » et « où interfèrent de façon incontournable l'activité musculaire et l'activité de représentation imaginaire et symbolique ».¹

Selon le Dictionnaire d'Orthophonie [2], le bégaiement, « trouble fonctionnel de l'expression verbale », s'inscrit « dans le cadre d'une pathologie de la communication », en ce qu'il affecte « le rythme de la parole en présence d'un interlocuteur » ; cette définition invite à s'interroger sur les composantes psychologiques et psychanalytiques du bégaiement - dans son élaboration et dans ses manifestations - ainsi que sur les répercussions comportementales qui s'érigent en mécanismes de communication chez la personne qui bégaye. A partir de ces deux éclairages, il conviendra de rappeler les éléments majeurs de la sémiologie du bégaiement d'un point de vue orthophonique, en gardant toutefois à l'esprit l'idée de Nicole Favre, qu'« une personne se trouve bégayer sans jamais être définie par son bégaiement »², autrement dit, que le bégaiement, dans ses approches plurielles, doit toujours être envisagé au prisme de la singularité de son sujet.



¹ [7] p. 11

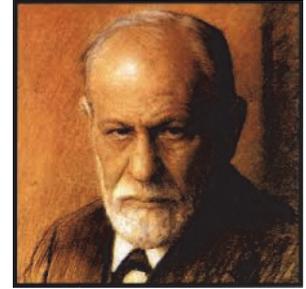
² [6] pp.13-18

I. Eclairage psycho-développemental et psychanalytique

Avant-propos : Sigmund Freud et la fonction verbale

Dans son *Esquisse pour une psychologie scientifique*, Sigmund Freud traite la question de l'inconscient, du pré-conscient et du conscient, sous la forme de ce que l'on appelle communément la « première topique ». Le point de vue topique, en psychanalyse, admet que « la psyché est conduite à refouler ou éconduire (...) certaines motions pulsionnelles (...) à s'organiser, à différencier certains lieux et certains temps ». ¹

L'inconscient, en tant que lieu, recèlerait différentes formes de tensions associées au vécu émotionnel et aux images qu'il enregistre et véhicule : en terme de pulsion, on parle d'excitation. Le pré-conscient, lui, est le « topos » où s'élabore la pensée, où se vectorise la pulsion vers un but précis. Son activité contribue à la progression vers l'acte volontaire : on parle de motion pulsionnelle. Le devenir de cette motion pulsionnelle est déterminé au moment du passage du pré-conscient au conscient, qui permet l'expression de la pensée, sa verbalisation et l'action : la pulsion ainsi structurée devient désir ou refus conscientisé, car verbalisé.



La fonction verbale ainsi théorisée permettrait donc la mise en mots de la pensée, la libération du psychisme, la mise à distance de l'affect et la mise en relation des individus. Chez la personne bègue, cette fonction verbale présente une déficience : les impulsions, l'excitation affluent au niveau inconscient, puis s'orientent vers le pré-conscient. C'est à l'étape entre préconscient et conscient que les saccades et répétitions surviennent, entraînant ainsi des difficultés d'évocation, une interruption de l'investissement verbal, et, partant, un défaut de conscientisation et d'expression de la pensée.

I.1 Le bégaiement, acquisition conflictuelle du langage

• Suzanne Borel-Maisonny : une psychogenèse du bégaiement

Dans son introduction à l'ouvrage de Borel-Maisonny et d'Edouard Pichon, Clément Launay [4] affirme que « pour engendrer le bégaiement (...) il faut un malaise dans la relation individuelle et dans les premiers contacts sociaux », et donc que « le bégaiement est d'abord un trouble de la communication ». Il nous explique en quoi le bégaiement ne peut être réduit à sa dimension héréditaire ou à une manifestation de gaucherie contrariée : « sa naissance et son devenir sont liés aux relations du sujet avec les autres ». En effet, Launay avance que le trouble survient généralement « dans cette période de véhémence linguistique qui se situe entre 3 et 4 ans, quand l'enfant est dominé par le besoin impérieux d'exprimer ce qu'il a à dire »².

Le bégaiement, qui prend naissance à cette période, peut se pérenniser et revêtir un « caractère compulsif, spasmodique (...) surtout quand une situation affective défavorable survient ». L'hypothèse ici défendue est donc celle d'une psychogenèse du bégaiement, reliant son évolution et sa persistance « à des frustrations ressenties par l'enfant dans sa relation avec sa mère, et l'altération du dialogue entre les deux participants, l'attitude de la mère ayant une part essentielle dans la fixation du symptôme ». La thérapeutique de prévention, qui a aujourd'hui fait ses preuves, abonde positivement dans ce sens.

¹ [16] p.28 : en référence à FREUD, S. *Lettres à Wilhelm Fließ*, 1887-1904, PUF, 2006

² [4] p.20

D'après Pichon, il semblerait que les manifestations musculaires, les arythmies respiratoires et autres troubles observés chez les grands bègues soient secondaires : « ils traduisent seulement l'intensité de la réaction émotionnelle du bègue à son propre malaise ». On retrouve, ici aussi, la part psychologique de la sémiologie du bégaiement, qui se développe à la faveur de ce que Launay appelle un « cheminement mental ». Par ce cheminement, « le bègue devient un sujet qui,

- ou bien s'accommode (...) de son bégaiement s'il est minime,
- ou bien le redoute et s'enferme dans le silence et la fuite des autres,
- ou bien s'accroche au contacts humains avec une anxiété persistante,
- ou bien utilise inconsciemment son bégaiement pour en tirer parti suivant ses propres motivations profondes,
- ou enfin le néglige, alors qu'en fait ce bégaiement lui interdit l'accession à une vie sociale aisée ».

En somme, pour Launay, le bégaiement a pour conséquences inter-relationnelles le repli, la dépendance affective, la conscience d'un potentiel bénéfique secondaire, et l'indifférence. Ces points sémiologiques sont issus d'un « processus anxieux obsessionnel » dont « le réveil soudain et sans cesse renouvelé » explique également la présence de « phobies de mots et de phonèmes, des tensions toniques provoquées par certaines rencontres, certaines personnes, certaines situations, auxquelles le bègue est électivement sensibilisé ».

Enfin, la personne qui bégai souffre, toujours selon Launay, d'un « défaut d'immédiateté »¹, et, ainsi que le formule Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel, une carence du « Soi qui accepte l'expérience immédiate ».²

• Nicole Fabre : la structuration problématique du langage

Fabre [9] parle du bégaiement comme une « trouble transitoire », qui serait la « conséquence » et le « mode d'expression » d'une « problématique en prise sur l'inconscient » renvoyant « au temps de la structuration du langage ». Dans cette perspective psychanalytique, la parole, « qui caractérise et assure la communication des hommes entre eux » tient aussi et surtout lieu de « jonction entre le corps, les affects et la pensée ». « C'est de cette jonction mal assurée » et/ou de ses ruptures, « que s'engendre le bégaiement ». La parole de la personne qui bégai est « capricieuse, ingouvernable (...) tantôt empressée, tantôt malhabile »³. Elle est issue de « cette bouche autour de laquelle s'organisent et perdurent les premières sensations et les premières relations, elle a mission de dire et d'articuler un message élaboré plus tardivement, cependant que la voix, son rythme et sa tonalité en traduisent la coloration affective »⁴. Se rapprochant ainsi de Freud et de sa théorie de la fonction verbale, Fabre fait de la parole un « triple lieu »^{4bis} : « lieu du corps et de la sensation, lieu de l'affect; lieu de la représentation où, grâce au verbe, la représentation de mots prend la place de la représentation de choses ». Et c'est précisément cette représentation de mots qui pose problème au sujet bègue, jusque dans son corps qui se fait « porte-parole et porte-voix » [41], c'est-à-dire, « porte-émotions, porte-affect, support et éveilleur d'images donc de représentations de choses »^{4ter}.

Fabre met ensuite l'accent sur la concomitance du complexe d'Oedipe et de l'acquisition du langage - langage indispensable à la résolution de cette problématique développementale psychique majeure de l'enfant. Elle rejoint en cela Annie Anzieu [39], qui se réfère elle aussi à la théorie kleinienne selon laquelle la « lutte prolongée entre la position pré-génitale et la position génitale (...) apparaît clairement comme complexe d'Oedipe » ; pour Anzieu donc, « le bègue ne sort jamais de cette lutte. Il y est enfermé et s'en détourne par des positions obsessionnelles qui permettent de surmonter l'angoisse »⁵.

¹ cf. infra : III., L'insuffisance lingu-spéculative

² cf. infra : II., Les attitudes réactionnelles handicapantes

³ [6] p.17

⁴, ^{4 bis}, ^{4 ter} [9] p. 70

⁵ [39] p.122

Partie II – Sémiologie du bégaiement

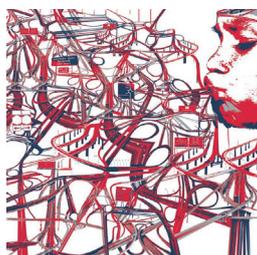
En effet, le désir de la mère se trouve « au coeur du bégaiement, dans une ambivalence qui renvoie aux processus primaires : la violence du désir (...) n'a d'égale que la violence du retrait phobique (...) l'ardeur à dire et à se dire n'a d'égale que la force de la parole retenue ».

Le fonctionnement du désir est donc ici placé dans un registre d'« affectivité primaire », celui de l'oralité, dont « l'acte même de bégayer » réactive les premiers fantasmes. Cela nous renvoie aux propos d'Otto Fenichel, qui érige le bégaiement en conversion hystérique, ainsi que le rapporte Michel Demangeat [41] : « En tant que conversion le bégaiement s'apparente donc à l'hystérie. En tant que conversion génitale, cette conversion se fait dans une région pré-génitalement érotisée, celle qui sert au langage ».

L'analité n'est pas en reste non plus, à en considérer les mots crus d'Antonin Artaud : « Parler sera taillé dans manger et dans chier, le langage sera taillé dans la merde ». Fabre les reprend à son compte, mettant en évidence la coïncidence développementale de la propreté et du langage (et notamment dans ce dernier, du deuxième organisateur psychique théorisé par René Spitz : « la toute-puissance de l'enfant s'exprime alors par le verbe impératif, par le non »¹).

Pour cette psychanalyste membre du GIREP², le bégaiement traduit enfin une violence primaire, « qu'il s'agisse des fantasmes liés à l'oralité ou de ceux liés à l'analité en relation avec cette parole empêchée, violée, tordue, déformée, explosive (...) et cela que la violence soit à mettre au compte du sujet bègue comme auteur de violence en acte ou en désir, au compte de son entourage passé, voire actuel qui lui aurait fait ressentir une violence réelle ou ressentie telle ».³ Gertrud Wyatt [22] parle également de la « prévalence d'attitudes inconscientes sadiques-anales et agressives-orales sur l'objet parole ».

Le point sémiologique que nous retenons de la théorie de Nicole Fabre est donc cette « violence sans nom » qui hante la fantasmatique du sujet bègue, une violence « qui sort par bouffées dans le verbe comme dans la vie (...) une violence sans cesse déniée en même temps que jouée et agie »⁴.



• Woodruff Starkweather : l'exigence et la capacité

Les obstacles affectifs rencontrés par l'individu qui bégaye pourraient, selon la thèse de Starkweather, être liés à sa conscience aiguë de « l'écart entre ce qu'il peut faire (...) et ce qui lui est demandé de faire »⁵. En cela, une des composantes psychologiques de l'enfant bègue constitue une forme de « faille » narcissique, issue de la connaissance intuitive qu'il a des exigences parentales concernant son « développement moteur, linguistique ou langagier » et de leur « demande de sociabilité », et du constat qu'il fait de son incapacité à les satisfaire.

Jean-Adolphe Rondal évoque lui aussi les « réactions émotionnelles et affectives du bègue face à ses défaillances », dont la frustration, la culpabilité, l'hostilité.

¹ [9] p. 79

² *Groupe International du Rêve Eveillé en Psychanalyse*

³ [9], p. 85

⁴ [9] p.87

⁵ [13] p. 139

Monfrais-Pfauwadel souligne que « cette fracture peut se manifester ultérieurement par une sérieuse propension à rêver sa vie plutôt qu'à la réaliser », du fait que « les premiers contacts avec la réalité seront douloureux et que la pression de l'environnement et du monde extérieur pourrait écraser l'individu en devenir »¹. La limite entre principe de plaisir et principe de réalité se construit donc de façon instable ; le sujet bègue aurait tendance à se réfugier dans une rêverie fantasmatique, en utilisant d'autres canaux d'expression... tels que ceux offerts par l'Art.

• **Maxie Clarence Maultsby : le manquement émotionnel**

La problématique de la structuration de la pensée et des affects par le système langagier, telle que nous l'avons abordée avec la fonction verbale chez Sigmund Freud, peut expliquer l'émergence de théories comme celle du manquement émotionnel. Confronté à des difficultés de mise en mots, et partant, d'identification et d'expression de ses émotions, le sujet bègue serait donc inapte à les « reconnaître, voire à les percevoir et à les nommer comme telles »² ; cet obstacle d'ordre quasi perceptif ferait donc partie intégrante de la sémiologie du bégaiement.

• **Gertrud Wyatt : la crise développementale**

Le bégaiement, tel qu'il est envisagé dans cette théorie, est interprété comme un « trouble de l'apprentissage du langage et de la parole ». L'hypothèse d'un « apprentissage du bégaiement », proposée par Gertrud Wyatt, repose sur six points fondamentaux qui concernent le développement de l'enfant :

- ▶ Premièrement, « la mère (ou son substitut) sert de premier modèle et fournit le feed-back à l'enfant (...) des structures verbales propres à culture donnée », selon un processus interpersonnel « d'imitation mutuelle » et « d'identification réciproque entre la mère et l'enfant ».
- ▶ Deuxièmement, la relation entre la mère et l'enfant se doit d'être « continue, interrompue et affectueuse », étayée par des « interactions verbales fréquentes et appropriées ».
- ▶ Troisièmement, et selon une idée assez piagétienne, « chaque étape du développement est fondamentalement une innovation (...) le passage d'un niveau moins différencié à un niveau plus différencié peut entraîner une crise dans l'apprentissage du langage ».
- ▶ Quatrièmement, la distance qu'impose le passage d'un réseau de communication « dualiste » à un réseau « pluraliste » est conditionné par la maîtrise des structures du langage symbolique. Si les structures sont efficacement intériorisées, l'enfant peut alors « les reproduire même si le modèle est absent un certain temps ». La mise à distance de la mère se fait grâce à une ce que l'on pourrait appeler une permanence du modèle de l'objet-langue.
- ▶ Cinquièmement, selon une synthèse des deuxième et quatrième points, la relation avec l'objet-modèle « revêt une importance particulière pendant le stade de mise en pratique d'une nouvelle fonction ou activité pendant la période où l'enfant apprend de nouvelles structures de nature plus complexe ». Ainsi, toute perturbation de cette relation « peut entraîner une répétition compulsive de l'effort, une fixation au stade de développement pendant lequel est survenue cette perturbation et une activation du type d'hostilité que l'enfant éprouve à ce moment-là ».
- ▶ Sixièmement et enfin, si les interactions sont perturbées « au stade de la mise en pratique des débuts du langage grammatical », des régressions peuvent être observées dans les comportements verbaux de l'enfant. « Le résultat final peut être une anxiété dépressive, avec les mécanismes de défense subséquents, ainsi que les symptômes du bégaiement avancé ».

¹ [13] pp. 156-159

² [13] p.139

L'hypothèse sous-tendue par ces six points est celle d'une perturbation systématique de la relation mère-enfant, à l'origine de l'apparition du bégaiement. Perturbation qui se caractérise par la présence de trois sentiments chez les enfants qui bégaiement :

- ▶ Anxiété de la distance. Besoin intensif d'intimité physique et émotionnelle avec la mère.
- ▶ Dévaluation de la mère. Sentiments intenses de colère dirigés contre la mère et dévaluation subséquente de celle-ci comme personne de confiance et qui peut aider.
- ▶ Craintes des désastres. Sentiments intenses d'impuissance et peur d'un désastre imminent.

Après une étude quantitative, Gertrud Wyatt confirme la présence de ces trois symptômes, dont les manifestations dépendent : d'une part, du « degré de tolérance de l'enfant à l'anxiété », déterminé par « la gravité des premiers désappointements infligés par la mère, lesquels sont subis durant le stade pré-linguistique » ; d'autre part, du « degré de tolérance de la mère au symptôme », autrement dit, la façon qu'elle a de réagir au trouble de son enfant, et « à son comportement tour à tour exigeant et agressif ».

• **Oliver Bloodstein, Charles G. Van Riper : l'apparition des manifestations du bégaiement**

Dans la description de l'apparition du bégaiement faite par Bloodstein [2], on relève une nouvelle fois la dimension conflictuelle et coercitive de l'acquisition du langage ; si l'enfant est en proie à l'excitation ou à la pression environnementale, les bégayages s'installent, sans caractère électif ni stratégie d'évitement au départ, puis se structurent et s'organisent avec le temps en fonction de ce que le sujet perçoit comme dangereux (ou « bégogène », pour reprendre le terme de Monfrais-Pfauwadel). « La phobie se généralise, du son au mot, du mot à la situation de parole »¹, et se manifeste par des comportements d'effort et de lutte².

D'après Van Riper, la survenue brutale et tardive d'un bégaiement peut être « consécutive à un traumatisme physique ou psychique » ; dans ces deux théories, on perçoit l'importance de la pression extérieure sur la construction du langage. En effet, selon l'idée de Paul Watzlawick « la communication s'apprend d'instinct, par imitation du milieu de développement (...) par les règles et us du groupe (...) familial d'abord (...) socioculturel ensuite ».

D'après les théories exposées précédemment, la personne qui bégaiement a pu rencontrer, au cours de son développement langagier, des perturbations inter-individuelles qui ont eu un impact sur l'acquisition de ce que Wyatt appelle « réseau personnel de communication ». Le bégaiement est conditionné par des facteurs psychologiques qui trouvent une réponse sémiologique manifestée de façon singulière, propre au sujet, en fonction du vécu personnel de l'expérience intersubjective.

¹ [13] p.147

² cf. infra : II., Les attitudes réactionnelles handicapantes

I.2 Processus psychologiques en situation de communication

Si des données psycho-pathologiques sont à relever dans l'évolution de la symptomatologie du trouble, d'autres semblent en être la conséquence ; en effet, une fois que le bégaiement est pérennisé (d'après un terme de Shapiro)¹, il engendre l'apparition d'autres perturbations de nature psychologique, notamment au moment où le sujet bègue se retrouve en situation de communication.



• Bernadette Piérart et les symptômes psychologiques

Les événements psychiques liés aux bégayages ou à leur anticipation ne sont, comme le dit Bernadette Piérart [14], « pas accessibles à l'observation directe du patient » ; mais « son examen et son écoute attentive les rendent évidents pour le thérapeute ». Parmi les symptômes psychologiques du bégaiement, on trouve :

- ▶ « l'anxiété verbale » de l'individu, qui peut se développer jusqu'à un stade logophobique² générant une conduite d'évitement des situations sociales et une anticipation négative des « difficultés de communication que son expression va engendrer ».
- ▶ la colère contre lui-même et ses propres « insuffisances »
- ▶ le continuum gêne-honte-culpabilité
- ▶ la frustration et la mauvaise estime de soi

Ces réactions émotionnelles ont ainsi « des effets sur la personnalité du bègue, qu'elles contribuent à modeler avec, pour conséquence, l'entretien du trouble ».

• Didier Anzieu et la peur de la perte

L'enfant qui acquiert le langage acquiert la possibilité de conscientiser et d'exprimer sa pensée et ses désirs. Or le désir de l'enfant, sujet progressivement autonome et indépendant psychiquement, se manifeste verbalement par ce que René Spitz considère comme le deuxième organisateur du psychisme : le refus, formulé par un « non ».

Or l'enfant qui bégaye éprouve, selon Didier Anzieu, une réticence anxieuse à contrarier la personne aimée, car cela l'expose au danger de perdre l'amour qu'elle lui porte. Françoise Estienne résume : « l'évolution du langage sera donc entravée dans la mesure où une problématique affective existe, où l'enfant ne prend pas le risque de s'opposer ».[18]



¹ SIMON, A.-M. *Paroles de parents, prévention du bégaiement et des risques de chronicisation*. Isbergues : OrthoEdition, 1999.

² cf. [4]

Cette problématique rejoint celle évoquée par Nicole Fabre, en ce que la persistance de l'Oedipe constitue un obstacle au passage de la dyade mère-enfant à la relation triangulaire intégrant le père. Celui-ci n'est jamais inclus « en tant que valeur positive » par l'enfant, du fait des rapports « d'opposition, de rivalité mais aussi identification à ce père aimé de la mère » que la triangulation implique.

Didier Anzieu souligne également l'exigence et la perpétuelle insatisfaction manifestées par les parents à l'encontre de leur enfant ; contraint de répondre « au désir imaginaire de l'un et de l'autre », l'enfant se défend par son bégaiement. Rendue anxieuse (ou plus anxieuse encore, si elle l'était déjà de nature) par le trouble de son enfant, la mère aurait alors tendance à entretenir la relation de dépendance infantile qui l'unit à elle. Ce qui l'empêche d'accéder à l'autonomie et qui contribue au « morcellement des objets et du moi, exprimé par la parole hachée du moi ». Ce morcellement engendre une impossibilité pour le sujet bègue de « situer sa propre personne », ce qui génère à nouveau de l'angoisse - contre laquelle le bégaiement, à nouveau, permet à l'enfant de lutter.

Aussi, « l'accès à l'autonomie n'étant jamais atteint, le sujet bègue ne se choisit pas lui-même, ni dans le rapport qu'il a avec les autres, ni dans son corps. Il est faible, dès la bouche ».¹

• Albert Ellis et les idées irrationnelles

C'est sur l'existence d'un discours intérieur que repose la théorie d'Albert Ellis selon laquelle des idées irrationnelles, issues d'un processus d'hyper-rationalisation, affluent à l'esprit de l'individu en situation de communication. « De notre discours intérieur dépendent nos émotions et nos actes », dit-il.

D'après Carolyn B. Gregory [43], « le discours irrationnel se caractérise par une activité circulaire qui va de la formulation à l'acte en passant par le ressentir » ; si ce schéma peut sans doute se retrouver dans le discours de tout un chacun, il dépend aussi du « ressentir » de chacun. Or chez la personne qui bégaie, ce « ressentir » est auréolé d'une souffrance qui érige les idées irrationnelles en mécanisme de défense.

En raison de « l'extrême dépendance de l'enfant à l'égard de l'amour et des soins prodigués par les parents » mais aussi du « besoin qu'il a d'avoir de l'estime de soi-même », le sujet ressent une peur irrationnelle qu'il exprime par des propos du même registre pour atténuer cette souffrance.

« Le principe le plus fondamental de la théorie que chacun se fait intérieurement, est d'équilibrer au mieux le principe plaisir/déplaisir au cours de la vie pour faciliter et maintenir l'estime de soi »² : ce propos d'Albert Ellis nous amène à penser que le principe de plaisir/déplaisir connaît probablement, chez la personne bègue, un déséquilibre - du fait de la quantité de déplaisir à décharger et de la difficulté à respecter le principe de réalité.

De fait, le bègue lutte pour lier ses pulsions, pour faire de son énergie libre, une énergie liée : la sublimation opère par la mise en œuvre de l'attention, de la conscience, de la mémoire, qui supposent une dépense pulsionnelle élevée et qui sont toutes trois indispensables à l'acte de parole, de langage et de communication. En effet, Carolyn B. Gregory souligne que la production de ces énoncés absurdes se base sur des « mécanismes de défense ordinaires du moi : la projection de ses sentiments sur autrui » et « la rationalisation ».

Le sujet bègue en retire un « bénéfice secondaire », ce qui lui permet « l'échec (...) sans (...) sentiment de culpabilité » ; en effet son interlocuteur, reculant devant les réactions émotives du bègue, s'extrait lui-même de la situation de communication. Sheehan aurait recommandé la reconnaissance et la verbalisation du trouble par l'humour³, afin de sortir de ce bénéfice secondaire qui entretient le trouble.

¹ ANZIEU, D. *La dynamique des groupes restreints*, PUF-quadrige, 2007, ISBN 2130558879

² ELLIS, A. *A new guide to rational living*. Hollywood, California : Wilshire Books, 1975.

³ [36] p.18

Enfin, Anne Van Hout [18] constate également l'existence d'une « pensée magique » qui prend une « allure obsessionnelle » ; le vécu lié aux « circonstances aux moments de bégaiement ou à leur atténuation » est associé à une conduite qui se traduit, irrationnellement, en stratégie intériorisée de communication. La présence des signes secondaires¹ dépendrait de cette pensée magique, qui « se fixent ou disparaissent au hasard de leur efficacité supposée et de la libération d'anxiété et de tension qu'ils ont pu occasionnellement produire ».²

• Anne May et la forteresse défensive

A partir d'un entretien avec une enfant bègue, Anne May [8] établit une analogie entre l'angoisse ressentie à l'évocation du film « IL est revenu », souvenir terrifiant pour la patiente, et « la figure omniprésente » du bégaiement, « cachée dans l'ombre, toujours attendue et sans cesse redoutée ». « Il » - ce « il » pronominal d'un trouble que l'on n'ose pas nommer - « met celui qui est en attente dans un état de crispation intense, les muscles tétanisés et dans l'impossibilité de jamais se détendre complètement ». L'aspect fluctuant du bégaiement le rend plus redoutable encore.

La « crispation intense » dont parle Anne May empêche la personne qui bégaie de « conférer » un sens à l'informe de sa pensée, et d'en « franchir le seuil » ; elle est un « verrou qui interdit » aux « représentations mentales foisonnantes » l'émergence sous la forme de la parole : « lorsque la tension interne devient insoutenable, elle explose au plan pulsionnel, effraction du corps dans le code, sans pouvoir se dire ».

C'est pourquoi cette parole, lorsqu'elle parvient à être émise, apparaît extrêmement policée, et « polissée (sic) » ; l'enfant « va s'appliquer à polir ses mots, ses phrases trop informes, à les perfectionner ». Les patients eux-même disent devoir brider leur spontanéité, dans un effort de contrôle permanent : « Lorsque je parle, je dois regarder devant moi. Je ne dois pas être interrompu, ni me laisser distraire par une idée parasite. Je dois fermer toutes les routes annexes qui se présentent à mon esprit »³. L'inhibition s'active sur les mots même, et notamment sur leur face signifiante : « Ceux qui ne bégaient pas se préoccupent de formuler leur pensée, plutôt que la formulation elle-même (...) pour celui qui bégaie, l'inquiétude relative à la forme des mots est obsédante ».

Le « polissage de l'expression » mène à son « asepsie » : la personne qui bégaie « opère un filtrage au lieu de l'émission verbale et de procéder à un contrôle sur les processus émotionnels qui renforcent le bégaiement ». Anne May qualifie la parole de « désaffectivée (sic) », dénuée de « tout ce qui peut faire effraction dans le discours » ; passions corporelles, désirs, impulsions, émotions, tout cela est contenu dans les limites de ce (qu'elle) appelle forteresse défensive », limitant le discours à sa teneur informative ou opératoire.



¹ cf infra : II., Anne Van Hout et les symptômes secondaires

² [18] p. 131

³ [8] p.30

II. Eclairage comportemental

• Jean-Adolphe Rondal et les traits comportementaux observables du bégaiement

Parmi les éléments symptomatologiques remarquables du comportement bègue, J.-A. Rondal [15] mentionne la présence de comportements non verbaux associés aux manifestations « apparentes » du bégaiement¹ :

- ▶ des clignements des yeux
- ▶ des froncement du front
- ▶ des palpitations des narines
- ▶ des pincements des lèvres
- ▶ des mouvements du tronc et des membres

... « utilisés par le bègue afin d'éviter ou de dépasser l'épisode de bégaiement ». C'est ce que Monfrais appelle également des « attitudes réactionnelles handicapantes » (cf. ci-dessous). Rondal envisage ces comportements en tant que stratégies de communication face à l'interlocuteur. Le locuteur bègue ne le regarde pas, il « modifie la hauteur ou le timbre de sa voix » et accélère parfois son débit « entre deux bégaiements ». Des interjections de sons, syllabes ou de mots sont également émises régulièrement. Tous ces comportements constituent ce que Rondal appelle « les symptômes secondaires du bégaiement » ; théorie que rejoint Anne Van Hout (cf. ci-dessous).

Dans sa perspective comportementaliste, Rondal relève également des situations intersubjectives où le bégaiement est susceptible de s'aggraver, ainsi que des manifestations d'un ajustement du comportement verbal, notamment dans sa dimension supra-segmentale :

CONDITIONS QUI AUGMENTENT LES DYSFLUENCES	CONDITIONS QUI PEUVENT INFLUENCER LE BÉGAIEMENT*	
<ul style="list-style-type: none"> ▶ parler au téléphone ▶ dire le nom de quelqu'un, ▶ répéter un message pour un auditeur ▶ parler en public ▶ parler en situation de subordination hiérarchique ▶ tentatives de contrôle et de masquage 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ ralentir le débit ▶ modification de la hauteur ▶ monotonie du discours ▶ simulation d'un accent ▶ utilisation d'un pattern flexionnel inhabituel ▶ chuchotement, cri ▶ lecture à haute voix, à l'unisson ▶ voix chantée, cadencée 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ voix entendue avec feed-back retardé (effet de Lee, 1950) ou modifié en hauteur (Hargave et all.1994) ▶ voix entendue avec bruit de masquage ▶ dialogue avec enfants ou animaux
<p>* [sic] : sont à entendre, en opposition à la première colonne, « conditions qui réduisent les dysfluences ».</p>		

Dans les conditions qui augmentent les dysfluences, on trouve les tentatives de contrôle et les stratégies d'évitement, qui ont pour but de masquer le bégaiement ; et selon Rondal , « plus le bègue tente de cacher son bégaiement, plus les dysfluences ont tendance à augmenter ».

¹ voir aussi infra : III.1. Trouble de la parole

Le bégaiement, d'un point de vue comportemental, peut donc être schématisé sous la forme d'un mécanisme cyclique :



En effet, « les bègues sont typiquement conscients du fait qu'ils ont un trouble de parole. Ils savent généralement bien dans quelles conditions ils bégaiement et quels sons ou quels mots sont plus problématiques pour eux. De manière compréhensible, ils essayent (de les) éviter ». Mais la plupart du temps, la tension ainsi « intériorisée » débouche sur des réactions - « qui ne sont pas toujours observables visuellement ou auditivement », mais qui s'ancrent progressivement et durablement dans les schèmes comportementaux du sujet et pérennisent celui du bégaiement.

• Anne Van Hout et les symptômes secondaires

Anne Van Hout [18] distingue les symptômes primaires ou centraux, des symptômes secondaires du bégaiement. Les premiers sont « principalement langagiers », les seconds, un ensemble d'attitudes et de comportements attribués à la crainte et aux tentatives d'opposition au bégaiement ». L'histoire du bégaiement montre, d'après elle, une évolution vers un « développement, un enrichissement et une complexification des signes secondaires » avec le temps, et ce en fonction de « la sévérité du stress de la communication ». En effet, la surprise, la frustration et la honte qui présidaient aux affects du sujet lorsqu'il se trouvait bégayer, laissent progressivement la place à la peur, « qui peut devenir anticipative et mener à un état de panique ». Parfois, même, « il se fait que les signes secondaires, bien qu'ils s'opposent aux troubles de la parole, finissent par devenir plus gênants que ces troubles eux-mêmes ».

Cette peur a pour objet le mot, le phonème, et « provient du souvenir pénible du moment de bégaiement intense lors de leur prononciation ». La mémoire intervient ainsi dans le schème comportemental de l'activité de parler, et opère une sélection à partir de la peur ; « d'abord, c'est ce mot-là qui est craint, puis la crainte pourra s'étendre à tout un répertoire lexical issu de relations en réseau entre ce mot et d'autres, phonologiquement ou sémantiquement proches ».¹

On peut donc ici relever deux points sémiologiques du comportement verbal bègue :

- ▶ une longue préparation mentale du discours
- ▶ une constitution d'un répertoire lexical électif de synonymes

...qui ont pour conséquence des « glissements de sens » et des « difficultés dans les agencements syntaxiques ».

- ▶ un hyper-investissement formel du langage et de sa face signifiante : « ce n'est plus le contenu qui importe mais le fait de pouvoir lui conserver un semblant de fluidité ou à tout le moins de dissimuler le bégaiement »

Le comportement non-verbal est lui aussi altéré :

- ▶ par la peur, qui entraîne la fuite du regard : « le bègue (...) peut même devenir totalement incapable de regarder son interlocuteur »
- ▶ par les stratégies d'évitement et de désengagement, ayant pour but de différer la prise de parole.
- ▶ par la culpabilité : d'après Anne Van Hout, les sujets bègues « se reprochent ces évitements et à leurs difficultés s'ajoute un dégoût d'eux-mêmes » ; le bégaiement leur pèse, comme « une infirmité permanente reconnue au premier regard ».

¹ [18] p.129

• Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel et les attitudes réactionnelles handicapantes

Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel [13] définit les attitudes comme « un état de préparation mental et neuronal », qui influence le comportement du sujet dans ses différentes réactions face à son environnement. Le caractère « machinal » de l'attitude se manifeste selon les valeurs de chaque individu ; sa fonction est d'« organiser et simplifier le vécu des expériences », de « montrer ses capacités d'ajustement et d'adaptation » et de « mettre en valeur l'expression de Soi, un Soi qui accepte l'expérience immédiate ». Aussi chez le sujet bègue, l'attitude est-elle construite à partir du « vécu plus ou moins traumatisant de son trouble », pouvant ainsi « devenir plus handicapante que le bégaiement lui-même ».

Le terme d'« **attitude réactionnelle handicapante** »¹ se fonde sur l'idée que l'individu apporte une réponse, qu'elle soit cognitive, émotionnelle/affective ou comportementale, motivée par un apprentissage ; autrement dit, par une forme de mémoire expérimentale de l'interaction qui tend à programmer, à automatiser les conduites en situation de communication. Cela rejoint le point de vue d'Emile Froeschels dans sa description des comportements accompagnateurs (*Mitbewegungen*) par diffusion de la contraction musculaire. On trouve, à l'origine de ces attitudes, une tendance de la personne qui bégai à attribuer des « idées irrationnelles »² à son interlocuteur, et à avoir elle-même une « perception biaisée » de ces idées irrationnelles ; le sujet « fournit et se fournit des justifications conscientes, pseudo-logiques à des idées, des sentiments ou des conduites dont il ignore la vraie raison ». L'apparition de ces idées irrationnelles serait liée à un besoin de trouver une explication extérieure au rejet potentiel de l'être désiré et aimé ; en effet, d'après Albert Ellis, « tout manquement ou toute dérivation par rapport à l'idée que l'enfant se fait de ce qu'il faut être pour être aimé implique (...) une peur incroyable, une angoisse peu supportable, un effroi ».³ Cette angoisse, génératrice de culpabilité, est ainsi apaisée par des mécanismes comportementaux, que l'on nomme donc, « attitude réactionnelle handicapante ».

Monfrais-Pfauwadel [13] évoque par ailleurs la présence d'« autres comportements d'effort et de lutte »⁴, de type souvent neuro-végétatif, et survenant chez le sujet bègue en situation de communication. Sont mentionnés :

- les **syncinésies**, qui sont des mouvements accompagnateurs issus de la « diffusion de l'effort musculaire de la parole à d'autres muscles que ceux qui sont nécessaires à sa production ». Aussi la musculature faciale peut-elle subir des contractions involontaires, de même que celle du tronc ou des bras. Elles impliquent « une grande gêne pour l'interlocuteur, car elles dévient l'attention du message parlé ».
- la **dilatation des ailes du nez**, qui « précède l'émission sonore de la parole » et qui est à mettre en lien avec la peur de parler dont souffrent nombre de locuteurs bègues. Cette « peur par anticipation » est traduite par « une participation du système nerveux autonome ».
- la **perte du contact visuel**, qui constitue « une des plus grandes entraves à la qualité de la communication chez le sujet bègue du point de vue de l'interlocuteur ». En effet, c'est le regard qui fournit les indications nécessaires à l'ajustement du discours, dans ses aspects mécaniques ou argumentatifs. « Maintenir le contact visuel(...) c'est se mettre en mesure d'observer sur le visage de l'autre(...) l'expression de son vécu intérieur durant l'interaction (...) » et de « modifier la suite du discours (...) pour être plus efficace ».

¹ [13] p.98

² cf supra : I., Albert Ellis et les idées irrationnelles

³ voir aussi supra : I., Gertrud Wyatt et la crise développementale

⁴ [13] p.39

- les **gestes conjuratoires**, qui sont employés par l'individu comme support magique à la production d'un énoncé. Ils représentent un « comportement contra-phobique (...) caractéristique de l'organisation mentale sous-jacente », et s'installent à partir de l'idée que « cela ne peut plus marcher que comme cela ».
- les **rires nerveux**, qui « peuvent venir entraver l'écoulement du flux verbal chez la personne bègue ». Ils traduisent une gêne profonde du locuteur eu égard au déroulement de l'échange et la suscitent de fait chez l'interlocuteur.
- les **conjonctions d'appui**, qui ont pour fonction de différer la prise de parole propositionnelle. Le sujet se repose sur ce que Roman Jakobson appellerait des « embroyeurs », ce qui lui permet de conserver un canal de communication tout en prenant appui sur un « pied d'appel langagier ».
- les **stéréotypies verbales**, qui contrairement aux embroyeurs, sont inappropriées et relèvent d'une émission involontaire. Elles « entachent et gonflent le discours sans apporter vraiment de sens » et « perturbent l'ordonnancement syntaxique », réduisant ainsi l'accès au sens véritable du discours pour l'interlocuteur.
- les **évitements** qui consistent, comme leur nom l'indique, à contourner certains mots susceptibles d'entraîner des bégayages (Monfrais parle de mot « bégogène »), mais ont pour conséquence d'éloigner le sujet de « l'authenticité de sa pensée » et des « concepts mentaux sous-jacents » auxquels il souhaite se référer.
- les **corrections et autocorrections**, qui appartiennent aux mécanismes de régulation normaux de la parole, font défaut à la personne qui bégaye ; celle-ci est le plus souvent dans l'incapacité de fournir à son discours ce système de « feed-forward », amenant des « messages d'erreur dès l'instant où l'on prend conscience des ambiguïtés possibles ou des erreurs de décodage » manifestées par le destinataire.
- les **substitutions verbales et/ou gestuelles**, qui se retrouvent elles aussi dans le fonctionnement normal d'un échange sous la forme de ce que Charles J. Fillmore nomme « δειξις » (*deixis*) ; ce sont des indications contextuelles qui permettent au locuteur de conférer son référent à une séquence linguistique. Pour le sujet bègue, qui en fait un usage abondant, cela a l'avantage de « ne pas interrompre le flux de communication ».

• Sheehan et la métaphore de l'iceberg

Selon Sheehan, les signes manifestes et observables du bégaiement ne représentent qu'une infime partie des symptômes qui définissent le trouble. D'autres éléments, non moins importants et source de handicap pour le sujet qui se trouve bégayer, sont enfouis hors de la portée du regard de l'autre. Sheehan utilise à cet effet l'image d'un iceberg, dont la partie perçue n'est pas représentative de son envergure en-deçà de la surface, là où sont recelées les composantes les « plus caché(e)s », celles qui « constituent le coeur de la glaciation, fait des croyances, des blessures secrètes, des acrimonies que le sujet bègue s'est constituées au fil des années et qui ont participé à l'entretien de son bégaiement » [13]. Le bégaiement se définit comme « le résultat de l'opposition du besoin de parler et du besoin de se retenir de parler ». Aussi le bégaiement survient-il en cas de conflit entre « la tendance opposée d'approche et d'évitement », ou à un moment où le bégaiement « réduit la peur qui l'a causée, suffisamment pour permettre l'émission du mot tronqué en résolvant momentanément le conflit et en permettant au bègue de continuer ».[18]

Parmi ces composantes figurent :

- ▶ la honte
- ▶ la culpabilité
- ▶ l'angoisse / anxiété
- ▶ la tension / crispation
- ▶ la frustration
- ▶ la rage
- ▶ le sentiment d'être pris au piège
- ▶ la crainte d'être méprisé/rejeté/exclu
- ▶ l'autodépréciation
- ▶ l'immatrité / inachèvement
- ▶ la tristesse / attitude dépressive
- ▶ l'impuissance



• François Le Huche : six malfaçons fondamentales dans la parole du bègue

Si nous avons choisi de traiter dans ce deuxième éclairage la théorie des six malfaçons, c'est parce que François le Huche lui-même revendique la fonder sur ses observations cliniques du *comportement* bègue. Aussi cette théorie propose-t-elle des réflexions sur le comportement global moteur, psychique et pragmatique des sujets observés, en référence et comparaison à celui du sujet non-bègue. Cela nous permet ainsi de marquer une transition synthétique entre l'éclairage comportemental et l'éclairage orthophonique.

Première malfaçon : inversion du réflexe normal de décontraction au moment des difficultés de parole

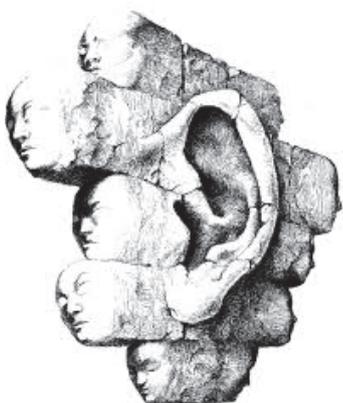
La description de ce premier comportement de communication présuppose l'existence de « moments de difficultés plus ou moins marqués » de discontinuités dans la parole, qui sont aisément dépassées chez le sujet tout-venant ; celui-ci a la capacité d'aller au-delà de « l'imperfection formelle » de son discours, en diminuant la « tension motrice affectant les organes de son articulation ». Cela se traduit :

- ▶ vocalement : par une baisse de l'intensité et de la hauteur tonale et par un ralentissement du rythme
- ▶ musculairement : par une détente de l'articulation et des mouvements laryngés.

Lorsque les bégayages surviennent, on constate au lieu de cette décontraction, « une augmentation de tension motrice », qui « favorise l'occurrence des accidents ». Selon le Huche, le bégaiement naît donc « des efforts qu'on fait dans certaines conditions pour mieux parler » ; lorsqu'une difficulté se présente au sujet bègue, la tension qu'apporte son désir d'une « parole sans faille » se surajoute à la tension motrice et fait qu'il ne s'« autoriserait pas à prendre le temps » de différer l'élocution.



Deuxième malfaçon : perte plus ou moins durable du caractère spontané de la parole, perte du centrage sur l'O.R.E.V.



L'énergie que dépense le sujet bègue à contrôler « le détail d'exécution de sa parole » - que ce soit par des modulations langagières ayant pour but d'éviter certains mots, par des manoeuvres de régulation « rythmique », « motrice » ou « respiratoire » - représente un véritable frein à sa nature spontanée. L'Objet Référentiel d'Echange Verbal (O.R.E.V), défini par Le Huche comme « un objet immatériel et symbolique qui se construit entre les interlocuteurs dans leur interaction au cours de l'échange verbal », demeure ainsi inévitablement étranger au sujet bègue. En effet, l'O.R.E.V est une réalité « mouvante », en « perpétuelle évolution », qui s'élabore en fonction « des ajustements de pensée et des projections de chacun » au cours de l'échange.

On comprend alors que cet objet ne soit pas investi par le sujet bègue. À partir de ses observations cliniques, Le Huche fait le constat suivant : « L'idée que l'on doit s'interroger (...) sur l'attitude de l'interlocuteur à propos de ce qu'on a à lui dire lui paraît totalement encombrante et de nature à déranger son discours. Son souhait est que l'interlocuteur évite de se manifester et le laisse s'exprimer sans surtout réagir. L'idée que la parole puisse jaillir spontanément à la seule perception ou à la seule imagination de ce qui se passe dans la conscience de l'interlocuteur lui est complètement étrangère ».¹

Non seulement la personne qui bégaye n'est pas en mesure de considérer ou de reconnaître une fonction conative à celui qui finalement ne fait que l'écouter, mais encore, d'après le Huche, il use de sa parole comme un « discours magistral où l'auditeur est prié de se taire ». Il n'y a, dans un tel schéma, aucune place pour un concept aussi libre et soumis aux conditions du *hic et nunc* que l'O.R.E.V. L'interlocuteur est comme départi de sa fonction de sujet pensant.

Troisième malfaçon : perte du comportement tranquillisateur, de la possibilité de faire état de ses difficultés de parole

La gêne que ressent le sujet qui se met à bégayer l'amène, comme nous l'avons vu précédemment, à mettre en oeuvre différentes stratégies, et notamment des conduites d'évitement et de désengagement. Chez chacun de nous, l'écoulement de la parole peut être perturbée, par des « accroc, des irrégularités, des hésitations témoignant de la difficulté que chacun éprouve (...) à exprimer sa pensée de façon satisfaisante et adaptée » ; dans la perspective linguistique de Borel-Maisonny, nous pourrions dire : chacun de nous essaie de maintenir l'équilibre entre l'activité de la pensée sensu-actorielle et lingui-spéculative. Le sujet tout venant est capable, par un cortège de signes verbaux ou non-verbaux, d'informer son interlocuteur qu'il est en train d'ajuster son élocution et qu'il a conscience de ses difficultés. La personne qui bégaye, elle, « se comporte comme quelqu'un qui ne s'aperçoit pas lui-même de son propre bégaiement (...) il a perdu (...) la possibilité de faire état de ses difficultés de parole ».

Ce déni prive l'interlocuteur de ce que Le Huche appelle le « comportement tranquillisateur », qui vise à faire en sorte que le bégaiement, source de malaise de part et d'autre du schéma de communication, ne se place pas en son centre. L'un s'efforce de cacher son trouble, l'autre fait tout pour que le sujet bègue « ne s'aperçoive pas qu'il s'est aperçu qu'il bégaye ; il va sans dire que « cela n'est pas facile de communiquer dans ces conditions ».



¹ [11] p. 19.

Quatrième malfaçon : perte de la capacité à s'appuyer sur la parole d'autrui

De même que le sujet bègue ne peut se résoudre à faire état de son bégaiement, « il n'est pas question pour lui de s'appuyer sur la parole d'autrui ». En temps normal, lorsque dans une conversation les mots viennent à nous manquer, ou lorsque la phrase reste en suspens, il est fréquent que l'interlocuteur prenne l'initiative de compléter notre propos, pour nous signaler qu'il est attentif au cheminement de notre pensée, qu'il essaye de comprendre notre point de vue. Pour la personne qui bégaie, ce genre d'intervention est intolérable ; elle veut « nous prouver et se prouver qu'il peut s'exprimer par ses propres forces, sans l'aide d'autrui ». Finir les phrases d'un sujet bègue, vouloir trouver à sa place les mots qu'il faut, constitue pour lui une réelle atteinte narcissique.



Cinquième malfaçon : perte de l'auto-écoute

Tout sujet parlant a la capacité, grâce à la boucle audio-phonologique, de repérer ses erreurs d'élocution et/ou de formulation et d'apporter les rectifications nécessaires à la bonne transmission du message. Le Huche met en évidence, chez le sujet bègue, l'élimination de ce « signal d'erreur » a posteriori, et l'attribue à « la trop grande fréquence des erreurs ». Les rectifications impliqueraient pour lui une reprise permanente de son discours, reprises qui en sus de nécessiter une dépense d'énergie supplémentaire, risquent d'être elles-mêmes dénaturées par la survenue d'autres bégayages. C'est un peu comme si la personne exposée de façon continue à son trouble, finissait par abandonner l'idée de le contrôler.

Sixième malfaçon : altération/ perte de l'expressivité de la parole

Selon Le Huche, l'expressivité de la parole repose sur un « discours parallèle qui résulte non seulement du ton (prosodie et accents) mais également du choix des mots et des formules syntaxiques ». Or le sujet bègue, comme nous le verrons en III, procède à une sélection lexicale parfois très contraignante, et dépendante des propriétés phonologiques ou de la teneur affective des mots. Il se mure par ailleurs dans ce que Anne May appelle une « forteresse défensive ». En effet, le bègue ne donne « pas facilement d'informations concernant la façon dont il reçoit le discours de son interlocuteur », et n'en fournit pas davantage, d'un point de vue comportemental et supra-segmental, sur son état d'esprit au moment où il parle.

En résulte « un appauvrissement considérable de la parole en tant qu'instrument de la communication », que l'auteur résume ainsi : « Peu importe à *qui* je parle, *où* je parle, *dans quelles circonstances* je parle ; peu importe également *comment* je ressens ce que j'ai à dire, du moment que je dis *ce que je dois dire* ».



III. Eclairage orthophonique : le bégaiement, trouble de la parole, du langage et de la communication

Le bégaiement est caractérisé par la survenue d'anomalies dans le fonctionnement de la parole, mais aussi dans ceux du langage et de la communication : dans une perspective orthophonique, la description des troubles se fera en référence à la triade constitutive de l'expression, afin d'en analyser les mécanismes pathologiques.

Marie Claude Monfrais- Pfauwadel [13] définit la fluence comme la « maîtrise du déroulement temporel corrélée avec l'apprentissage des intervalles de durée intrinsèque des sons et des durées relatives ». En reprenant les quatre fluences distinguées par Starkweather (1983), on peut mettre en évidence quatre types de fluences :

- les fluences phonologiques, qui se réalisent par la combinaison sur l'axe syntagmatique des paradigmes sélectionnés et de leur face signifiante.
- les fluences sémantiques qui se réalisent par la sélection sur l'axe paradigmatique des unités à combiner et de leur face signifiée.
- les fluences syntaxiques qui se réalisent par l'organisation logique et linguistiquement correctes des unités sélectionnées et combinées.
- les fluences pragmatiques qui se réalisent par l'ajustement du contenu phonétique, sémantique et syntaxique à la situation de communication verbale en cours.

Ces fluences nécessitent toutes une maîtrise des praxies (maîtrise sensorielle d'un geste finalisé dans un but précis) et gnosies (faculté cognitive de tirer un sens de ce qui est perçu)¹, indispensables à la production et au rétro-contrôle de la parole. Chez la personne qui bégai, on relève des dysfonctionnements dans ces quatre types de fluence, dysfonctionnements que l'on nomme alors disfluences.

III.1. Trouble de la parole

Si l'on considère la définition donnée par l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) en 1977, le bégaiement est surtout un « trouble de parole (...) dans lequel l'individu sait exactement ce qu'il veut dire, mais est incapable de le dire en raison d'une répétition involontaire, d'une prolongation dans l'énonciation de certains éléments courts de la parole ou de l'arrêt d'un son ». Celle de Wingate, connue comme la « définition standard », met elle aussi l'accent sur les paramètres remarquables du bégaiement tel qu'ils apparaissent dans la parole :

- ▶ perturbation de la fluence verbale
- ▶ répétitions involontaires audibles ou silencieuses
- ▶ prolongations dans l'énonciation de certains éléments courts de la parole
- ▶ perturbations fréquentes, importantes, incontrôlables
- ▶ diffusion de l'activité de l'appareil phonatoire à des parties du corps liées ou non à la production de la parole
- ▶ incoordination des mécanismes périphériques de production de la parole.

D'après Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel [13], la parole est une « suite de gestes enchaînés, produits par le larynx, les résonateurs sus-laryngés et les articulateurs, rendus audibles, (...) destinée à véhiculer les formes sonores du langage(...)La parole est mouvement »² : ce sont ici les aspects essentiellement physiologique et phonologique de la parole qui sont soulignés. La parole est donc un enchaînement d'influx et d'afflux nerveux et musculaires, qui s'exprime nécessairement dans le temps, ce qui lui confère sa qualité fluente.

¹ [13] p.22

² [13] p.16

La fluence de la parole permet de « rendre le discours plus intelligible à l'autre »¹ par l'écoulement temporel régulier de la formation, puis de la succession des phonèmes sur la durée de phonation ; lorsque le bégaiement survient, la fluence est mise à mal par des anomalies physiologiques et phonologiques.

III.1. a) Physiologie

Chez la personne bègue, on observe différentes anomalies de nature physiologique :

- des anomalies psychomotrices

- les **troubles de la respiration**, qui se manifestent par un déficit de synchronisation entre l'inspiration et l'expiration « lors de l'intention de parole »².
- le **laryngospasme**, provoqué par un mouvement de bascule arrière du cartilage épiglottique, de pincement du cartilage thyroïde, et d'ascension globale du larynx vers la base de langue avec la participation des muscles sous-hyoïdiens - séquence motrice qui constitue le verrouillage des voies aériennes supérieures, mais qui en cas de bégayage se fait de façon exagérée, « inappropriée et intempestive ».³
- les **troubles articulatoires**, liés à un manque de flexibilité dans « le réajustement temporel articulatoire » : ce déficit peut se manifester dans « la réalisation motrice du déplacement articulatoire » ou dans « la coordination des différents mouvements de la parole ».⁴

- des anomalies rythmiques

- les **répétitions**, dont on peut distinguer le caractère normal ou bégayé en fonction du Continuum des accidents de parole de Hill et Gregory. Emile Froeschels⁵ et J.-A.Rondal [15] considèrent la répétition comme le symptôme dominant du bégaiement « clonique ».
- les **blocages** :
 - ▶ en posture pré-phonatoire : dans un **laryngospasme** qui, après une accumulation de la pression sous-glottique, libère une explosion sonore au relâchement ; c'est ce que Rondal considère comme le symptôme dominant du bégaiement « tonique ».
 - ▶ en posture phonatoire : par **prolongation** du son vocalique, qui tétanise les muscles et fige le locuteur dans le déroulement de l'articulation – Rondal considère la prolongation comme l'un des symptômes « plus audibles que visibles » du bégaiement.
- les **pauses**, qui n'assurent pas leur rôle de régulation de l'incertitude et de l'activité cognitive :
 - ▶ soit parce qu'elles sont aléatoires
 - ▶ soit parce que le méta-discours qui la nourrit normalement est dysfonctionnel - la tension et l'émotion sont au premier plan.

La pause normalement active, est donc passive chez le sujet bègue.

- des anomalies prosodiques, qui consistent en des variations subites des paramètres acoustiques et mélodiques : hauteur, intensité, débit.

¹ [13] p.20

² [14] p. 21

³ [10]p.73

⁴ [10] p. 74

⁵ [17] p.199

II.1. b) Phonologie

En sus des aspects physiologiques présentés ci-dessus, on relève des phénomènes phonologiques propres au bégaiement. Si l'on en croit Wingate et sa théorie de la ligne de faille [21], expliquée par Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel [13], « le bégaiement ne serait pas un problème de production de sons isolés mais de réalisations de transitions d'un son à un autre ». Hardcastle parle lui aussi du bégaiement comme une maladie des transitions.

A partir du concept de ligne de faille ¹, Wingate émet l'hypothèse d'un éclatement de « l'unité minimale d'intelligibilité du langage », *i.e.*, la syllabe. La coarticulation, indispensable à l'intelligibilité de la syllabe, est perturbée, en ce que le sujet bègue ne peut conjuguer « la décontraction d'un groupe musculaire avec la montée en contraction d'un autre » - ce qui rappelle singulièrement la première malfaçon de Le Huche.

La perturbation survient donc entre le premier et le deuxième phonème : en fonction des caractéristiques phonologiques de l'attaque de la syllabe, qu'elle soit initiale, médiane ou finale, différents événements physiologiques peuvent survenir et influencer non pas la « fréquence du bégaiement mais (...) la nature du bégaiement » ². Chez Wingate, on distingue 4 types d'événements : la répétition [b b b b banane] , la rupture [b/on], la prolongation [l _____ aisse] le blocage en posture préphonatoire [... utile]. ^{2 bis}.

Ainsi :

- ▶ les attaques occlusives orales donnent lieu majoritairement à des répétitions ou des ruptures
- ▶ les attaques liquides donnent lieu majoritairement à des répétitions et des prolongations
- ▶ les attaques fricatives donnent lieu majoritairement à des répétitions et des prolongations
- ▶ les attaques vocaliques donnent lieu majoritairement à des coups de glotte, des ruptures et des répétitions.

Ces événements, qui aboutissent à une décomposition de la syllabe - « unité de perception fondamentale de la langue française » - sont donc « une entrave aux repères temporels établis normalement par l'auditeur ». Cela implique des difficultés de compréhension pour celui-ci, qui « resyllabe mentalement » et « compare ensuite » les mots ainsi recomposés à son propre « lexique mental ».

Dans une perspective structuraliste, la parole telle que nous l'envisageons ici produirait la face signifiante du signe, la partie auditivement perceptible et intelligible du message, générée sur l'axe paradigmatique de la sélection ; elle semble empêchée, dans le cas du bégaiement, dès la combinaison des phonèmes entre eux.

La parole s'ancre donc dans le corps, physiologiquement et phonologiquement, tout en assurant le lien avec la pensée : elle est le support acoustique expressif du langage, tout comme la fluence phonologique semble être le support des fluences sémantique et syntaxique. Cet ancrage n'est pas stabilisé chez le bègue.

¹ Marie Claude Monfrais-Pfauwadel explique le principe de la ligne de faille de la manière suivante : « en ce qui concerne le processus de production de la parole, le passage successif de l'attaque à la rime provoque un chevauchement de l'activité musculaire nécessaire à la production de la consonne et celle nécessaire à la production de la voyelle. Des caractéristiques acoustiques de la consonne seront donc comprises dans les formants transitionnels de la voyelle suivante. (...) C'est le phénomène de co-articulation qui donne une impression acoustique de continuité là où il ne devrait y avoir que des phénomènes discrets. La co-articulation est le processus qui permet de produire un continu de son là où il y a un discontinu de signe » ^{2 ter}. La ligne de faille est donc le « lieu géométrique de prédilection de la cassure bègue » ; le bégayage est considéré comme « un phénomène syllabique ou intra-syllabique qui n'apparaît jamais en fin de syllabe ».

^{2, 2 bis} et ^{2 ter} [13] p. 83

III.2. Trouble du langage

Le langage est l'aptitude à organiser et à structurer les unités de la langue pour transmettre du sens, au moyen du lexique, de la grammaire et de la syntaxe, et sur la base des compétences pré-requises d'autres fonctions cognitives (la mémoire, l'attention, et la structuration temporelle...). Il serait alors porteur, dans des termes saussuriens, de la face signifiée du signe - qui véhicule le concept, la représentation sémantique révélée sur l'axe syntagmatique de la combinaison.

• L'insuffisance lingui-spéculative

Suzanne Borel-Maisonny suppose l'existence d'une interdépendance entre les bégayages¹ et ce qu'elle appelle une « insuffisance lingui-spéculative », commune à tous les sujets qui bégaiement. La pensée humaine fonctionnerait sur deux modes distincts :

- la pensée sensu-actuarielle, dans laquelle « la figuration mentale s'opère avec les images qu'ont laissées les souvenirs sensoriels et les représentations des mouvements à effectuer ».
- la pensée lingui-spéculative, où « la figuration mentale s'opère en mots ».

Dans une parenté plus ou moins proche des représentations freudiennes (de choses/ de mots), Suzanne Borel-Maisonny précise que, « dans la réalité, les deux modes de pensées ne sont nullement séparés : d'une part, en effet, la figuration linguistique la plus parfaite se double, le plus souvent, d'une figuration sensu-actuarielle. D'autre part, bien souvent les pensées qu'on n'a pas à communiquer se déroulent en une succession hétérogène d'éléments sensu-actuariels et d'éléments linguistiques ».

Selon Suzanne Borel-Maisonny, c'est en fait dans la prise de parole qu'il devient nécessaire de disposer d'une « pensée qui jaillisse assez vite sous forme purement lingui-spéculative. C'est ce qui ne se produit pas chez le bègue ». Il nous est rappelé que, d'après l'autrichien Emil Froeschels, « l'opération par laquelle la pensée qui va s'épancher en paroles prend la forme langage » grâce à un processus de « maturation linguistique ». La distinction se doit alors d'être faite entre ceux qui disposent d'une « immédiateté linguistique » (*Sprechungsmittelbarkeit*) et ceux à qui elle fait défaut. Chez les premiers, « les perceptions et les images sensorielles font jaillir immédiatement les mots : *res ipsae verba rapiunt*, disait Cicéron. » Chez les seconds, « la pensée doit être secondairement revêtue de l'habit linguistique au lieu d'être née munie de lui ». Sur la base de ses observations, Suzanne Borel-Maisonny déclare : « C'est l'insuffisance lingui-spéculative qui explique tous les symptômes du bégaiement »². Nous pourrions donc considérer l'insuffisance lingui-spéculative elle-même, comme appartenant à la sémiologie du bégaiement.

Par ailleurs, elle mettra également en évidence une forme étiologique du bégaiement par « suractivité de la pensée sensu-actuarielle », spécifiquement chez les enfants qu'elle qualifie de « remarquablement intelligents ». Ce qui signifierait que « le déséquilibre par lequel la pensée lingui-spéculative ne se trouve pas à la hauteur de la pensée sensu-actuarielle » est moins induit par « une véritable déficience de la pensée lingui-spéculative » que par une « suractivité de la pensée sensu-actuarielle » ; et ce notamment, pour parler dans des termes plus actuels, chez les enfants à haut potentiel et/ou intellectuellement précoces. Suzanne Borel-Maisonny convoque pour cet argumentaire les propos des italiens Ciurlo et Selleria-Gualco, lors du congrès de Padoue (1934), qui « ont compté le développement intellectuel trop vif et trop précoce parmi les causes du bégaiement ». Ceci mériterait d'être approfondi, mais ce n'est pas notre propos ; nous nous contenterons de reprendre à notre compte l'existence de cette hypothèse.

¹ cf. supra : III.1. Trouble de la parole

² [4], pp.26-31

• De la pensée au langage

Le bégaiement est également envisagé comme une forme de rupture entre la représentation mentale et sa formulation.

Dans son approche linguistique du bégaiement, Claire Dinville [8] considère que « la gêne se situe au moment de l'élaboration de la pensée en langage ». Sont alors mis en cause « l'absence du mot », « le vide mental » qui surviennent au moment de l'expression, du fait d'un manque de « moyens » linguistiques imputables à une pauvreté lexicale et à un trouble d'évocation.

G. Dubois [6] suppose, dans la même lignée, que le trouble d'évocation est dû :

- ▶ soit au fait que le bègue, submergé par ses affects, ne parvient pas à traduire sa pensée en mots
- ▶ soit au fait que le bègue, submergé par le nombre illimité d'unités et donc d'énoncés qui s'offrent à lui, ne peut se résoudre à choisir les unités significatives de son discours ¹.

Ces deux auteurs analysent donc de manière différente le déficit du processus d'évocation : Dinville se situe du côté du manque, tandis que Dubois postule une forme de tétanie devant l'abondance des moyens linguistiques.

Aminah Bensalah [6] convoque à ce sujet la thèse de L.S. Vygotsky concernant « le rapport du mot à la pensée et (...) le rapport du langage intérieur au langage verbal »². Celui-ci établit une indépendance entre le langage intérieur, « qui utilise de préférence l'aspect sémantique du langage », et le langage verbalisé « qui en utilise plutôt l'aspect phonétique » : « même dans le plus simple énoncé verbal, il n'y a pas un rapport donné une fois pour toutes, immuable et constant entre l'aspect sémantique et l'aspect phonétique du langage, mais un mouvement, un passage (...) une modification de la structure du sens lors de son incarnation dans les mots ».³

On peut émettre ici un rapprochement avec la double articulation de Martinet : le langage intérieur serait étayé par les monèmes, et le langage verbalisé, par les phonèmes qui se regroupent et constituent les morphèmes. Les unités significatives ne seraient donc pas traitées de la même manière en langage intérieur et en langage verbalisé.

En effet, pour Vygotsky, le langage intérieur est une « fonction qui a sa propre autonomie et sa propre structure, c'est un autre plan de la pensée verbale » qui médiatise « le rapport dynamique entre la pensée et le mot ». Le passage du langage intérieur au langage verbalisé n'est pas une simple sonorisation de l'un en l'autre : « il est une restructuration du langage qui prend en compte toutes les données extra-linguistiques du moment et les intègre ». D'où l'intérêt de la première hypothèse de Dubois concernant l'envahissement du sujet par ses affects.

Bensalah avance alors que c'est ce passage, ce moment de restructuration « qui constitue une difficulté chez les bègues », en ce que « parler ne suppose pas que l'on passe d'abord par « un agencement intérieur » des unités linguistiques (...) le langage verbalisé, extériorisé, se structure en général au moment-même où il est articulé ».

Mikhaïl Bakhtine [1] disait déjà : « les deux opérations (la réplique intérieure et le commentaire actualisé) sont fondues organiquement dans l'unicité de l'appréhension active et ne sont isolables que de façon abstraite (...) l'activité mentale n'a d'existence qu'en s'actualisant dans l'énonciation, soumise à une orientation sociale large, au contexte social immédiat de l'acte de parole et avant tout aux interlocuteurs ».⁴

¹ D'après André Martinet, toute séquence linguistique s'articule autour de deux niveaux :

- le premier niveau d'articulation regroupe les unités **significatives** minimales, constituées de monèmes - qui véhiculent, d'une part, la forme (morphèmes), et d'autre part, le sens (lexèmes). Le choix de ces unités s'opère sur l'axe paradigmatique et se exprime sur l'axe syntagmatique. La fonction conative de décodage, telle qu'elle est décrite par Roman Jakobson, se base sur la reconnaissance de ce premier niveau « significatif » ; les unités significatives minimales correspondent au signe saussurien dans ses deux faces signifiante et signifiée.
- le second niveau d'articulation regroupe les unités **distinctives** minimales, composées de phonèmes et ne portant aucun contenu sémantique tant qu'elles ne sont pas combinées successivement en unités significatives (dont elles sont constitutives).

² [6] p.71

³ [19] p.335

⁴ [1] p. 165-166

• **De la compétence à la performance**

Au même titre que Ferdinand de Saussure oppose la langue et la parole, Noam Chomsky oppose, dans ses *Aspects de la théorie syntaxique*, et dans le cadre de la grammaire générativiste, les concepts linguistiques de compétence et de performance :

- la **compétence** représente la capacité à réaliser et reconnaître l'ensemble des énoncés d'une langue, à juger ceux-ci comme y appartenant ou non. Commune à tous les locuteurs d'une même langue, elle permettrait de produire des énoncés infinis, ce que la performance proscrit en raison de notre limite mémorielle et de la pragmatique (contexte indispensable).
- la **performance** est la manière dont chaque individu actualise sa propre compétence, et se manifeste par la production effective du message.

Chez la personne qui bégaie, la performance serait donc majoritairement atteinte, du fait des différentes manifestations physiologiques et psychiques évoquées auparavant, mais également à cause de ce passage entre « réplique intérieure et commentaire actualisé », dont parle Bakhtine. La compétence s'actualise dans la performance avec un décalage dû, si l'on en croit Amina Bensalah, à la discontinuité entre le langage intérieur et le langage extériorisé.



III.3. Trouble de la communication et de la pragmatique du discours

Lorsque la parole et le langage se coordonnent dans l'intention de former, produire et adresser un message à un interlocuteur, ils s'inscrivent dans tout un champ de paramètres, d'attitudes et de règles implicites à l'échange – les fluences pragmatiques - et servent la mise en place de la communication avec un autre sujet.

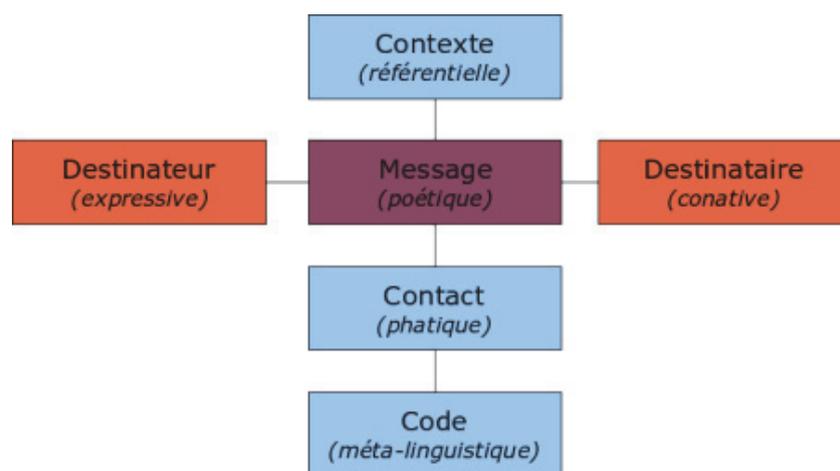
La pragmatique du discours, au-delà des aspects formels de la langue, désigne l'usage fonctionnel qui en est fait ; son étude ne peut se faire qu'*in situ*, dans l'action de communiquer ¹, conditionnée par l'intersubjectivité. L'expression des habiletés pragmatiques d'un individu est principalement assumée par les gestes, le regard, la mimique et les propriétés acoustiques de la voix (hauteur, intensité, timbre, mélodie, prosodie, pauses...). Le contenu non-verbal et/ou supra-segmental de l'échange participe donc activement à la qualité de son déroulement.

• Le schéma de Roman Jakobson et ses perturbations chez le sujet bègue

D'après Jakobson, la communication s'établit selon un schéma interactif, qui s'articule autour de différentes fonctions ; toutes les fonctions doivent être présentes pour que la communication soit efficace - ce qui n'est pas toujours le cas pour la personne bègue. N'oublions pas qu'en sus des contraintes qu'impose ce « schéma multicanalaire » (Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel, sic) le sujet bègue communique avec la personnalité et les mécanismes de contrôle ² qui lui sont propres et qui se façonnent concomitamment à son trouble.

Les fonctions de la communication sont assumées par six éléments :

- le **contexte** (fonction référentielle), *i.e.* la situation dans laquelle le message est produit.
- l'**émetteur** (fonction expressive), qui encode l'information à transmettre dans un message en sélectionnant (axe paradigmatique) et en combinant (axe syntagmatique) les unités.
- le **récepteur** (fonction conative ou d'appel), qui décode l'information selon ces deux mêmes axes.
- le **canal** (fonction phatique): utilisé pour établir, maintenir ou interrompre le contact entre émetteur et récepteur. Il peut être de nature verbale et/ou non verbale.
- le **code** (métalinguistique), *i.e.* le système par lequel l'émetteur et le récepteur échangent le message
- le **message** (poétique), *i.e.*, le contenu, l'objet de la communication.



Le schéma de communication de R. Jakobson.

¹ le mot pragmatique est étymologiquement issu du grec $\pi\rho\alpha\gamma\mu\alpha$ = action. Voir Bates (1976) et Gleason (1985).

² cf. supra : I et II

Chez la personne bègue, on peut relever des dysfonctionnements à différents endroits du schéma de communication. Envisageons, dans notre lecture de Jakobson, le sujet bègue en tant qu'émetteur ; la fonction **expressive** est alors dépendante de la personnalité du sujet et des traits comportementaux que nous avons précédemment décrits et qu'il est important de prendre en compte d'un point de vue orthophonique, car ils ont une conséquence sur la communication.

La fonction **référentielle**, dans la perspective de le Huche, peut être perturbée du fait de la perte de l'objet référentiel de l'échange verbal (OREV). Le contexte pragmatique de l'échange est incertain. De même, la stabilité de la fonction référentielle, chez la personne bègue, est étroitement liée à la situation émotionnelle au cours de la communication.

La fonction **conative** se voit également troublée en ce que le bégaiement influence les réactions du récepteur.

La fonction **phatique** subit des interférences à cause non seulement des symptômes primaires ou bégayages, mais aussi des comportements associés et des attitudes réactionnelles handicapantes, ; le contact verbal et non-verbal connaît régulièrement des ruptures, parfois même par anticipation.

La fonction **métalinguistique** est soumise à des transformations par le sujet bègue, d'un point de vue phonologique et langagier : le répertoire phonétique et lexical électif, le trouble d'évocation, les aménagements syntaxiques entre autres, altèrent la fonction par l'apparition de sous-systèmes qui ne font que s'ajuster au code sans réellement le respecter.

La fonction **poétique** se trouve elle aussi biaisée par les réflexes langagiers sous-tendus par la pensée de l'émetteur - qu'elle soit sensu-actuelle (Borel-Maisonny) ou intérieure, non verbalisée (Vygotsky, Bakhtine, Bensalah), par un trop-plein ou par un manque de moyens linguistiques (Dinville, Dubois), ou encore par un défaut de leur immédiate disponibilité (Froeschels, Pichon, Borel-Maisonny). Le message n'est plus une « production ordonnée de signes obéissant aux règles inhérentes à la langue » ; la personne qui bégaie en transgresse les règles.

• La transgression des maximes conversationnelles de Paul Grice

La théorie pragmatique développée par Paul Grice¹, philosophe britannique du langage, se base, d'une part, sur l'existence de deux activités cognitives nécessaires à toute conversation :

- l'**état mental**, soient les intentions des interlocuteurs au cours de l'échange.
- l'**inférence**, soit la capacité de chacun d'entre eux à produire un raisonnement déductif.

Grice présente donc son idée de la pragmatique en dehors toute considération sur la compétence du sujet : c'est véritablement la situation et le contexte qui conditionnent l'établissement et le maintien de la communication, avec la notion d'**implicite** (*implicature*) qui y est intrinsèquement liée.

Grâce à la notion d'implicite, Grice pose la différence entre la phrase - ce qui est dit par un contenu formel - et l'énoncé - ce qui est communiqué « au-delà de la signification linguistique conventionnelle de la phrase »². Ainsi, la phrase ne dit pas tout ce que l'énoncé peut, en puissance, *implicitement* communiquer : l'état mental et l'inférence, leurs modalités *hic et nunc* ont aussi leur rôle à jouer.

Chez le sujet bègue, nous savons déjà que ces deux activités cognitives risquent d'être biaisées par les attitudes réactionnelles handicapantes et autres spécificités comportementales précédemment évoquées, ainsi que par la mise en jeu parfois spectaculaire de traits psychoaffectifs nuisibles à la communication.

D'autre part, Grice considère que les protagonistes de la conversation ont pour but commun une efficacité réciproque dans l'interprétation des énoncés ; ils se doivent donc de respecter le « principe de coopération », à partir de leur état mental et de l'inférence dont ils sont capables.

¹ GRICE, H.P. « Logique and conversation », *Syntactics and Semantics III*, New York : Academic Press, 1967. pp. 41-58
Traduction de Berthet, F. et Bozon, M. « Logique et conversation », *Communications n°30*, Paris : 1979 pp.57-72

² BRACOPS, M. *Introduction à la pragmatique : les théories fondatrices*, Paris : De Boeck 2006, 224p. p.67

Partie II – Sémiologie du bégaiement

Si l'on se réfère à ce que François Le Huche appelle l' « objet référentiel d'échange verbal », ce principe consiste donc en ce que chaque locuteur converse de telle sorte que l'OREV soit (et reste) le plus proche possible de ce qu'il en saisit au cours de la situation de communication.

Le « principe de coopération » implique alors l'observance des quatre **maximes conversationnelles** :

▶ la maxime de **quantité**

« Chaque intervenant doit donner autant d'information que nécessaire et pas plus ; un manque d'information est préjudiciable à la communication, mais une pléthore d'information peut faire dévier la conversation vers des points de détail ou amener l'interlocuteur à conclure à tort que cet excès est dû à une raison particulière » ¹.

▶ la maxime de **qualité**

« Toute contribution doit répondre aux conditions de véridicité et de bien-fondé : chaque intervenant doit être sincère (donc ne pas mentir) et parler à bon escient, c'est-à-dire avoir de bonnes raisons (des preuves) pour soutenir ce qu'il affirme. Un énoncé véridique et fondé est donc plus convaincant qu'un énoncé qui serait seulement l'un ou l'autre » ^{1 bis}.

▶ la maxime de **pertinence**

« Chaque intervenant doit être pertinent, parler à propos, c'est-à-dire émettre des énoncés en relation avec ses propres énoncés précédents et avec ceux des autres intervenants » ^{1 ter}.

▶ la maxime de **manière** ou **modalité** ou **clarté**

« Cette dernière maxime ne concerne plus ce qui est dit, mais la manière dont les choses sont dites : chaque intervenant doit s'exprimer clairement, sans obscurité ni ambiguïté, avec concision et en respectant l'ordre propice à la compréhension des informations fournies » ^{1 quater}.

Pour la personne qui bégaié, ces maximes sont difficiles à respecter, en raison des manifestations sémiologiques que nous avons déjà pu relever :

- la maxime de quantité peut être mise à mal par les perturbations de la fluence verbale, que ce soit du côté du manque ² ou de l'excès ^{2 bis}
- la maxime de qualité est altérée par les conduites d'évitement et de désengagement, les tentatives de contrôle et de masquage,
- la maxime de pertinence se voit pervertie par la perte de l'OREV, le défaut d'auto-correction, les pauses non-significatives et l'hyper-investissement formel
- la maxime de manière/modalité/clarté est inévitablement dégradée par le bégaiement sous toutes ses dimensions puisqu'il confère précisément au discours cette « obscurité », cette « ambiguïté » dans la forme, altère la « concision » et bouleverse l' « ordre » par le trouble d'idéation, d'évocation de planification, entre autres difficultés qu'il provoque.

• Pragmatique et bégaiement

Les biais comportementaux que présentent la personne qui bégaié ³ sont qualifiés par Piérart de « mouvements parasites » ; ils parasitent d'une part, le locuteur lui-même (fonction expressive), puisque ces mouvements - « adoptés d'abord consciemment par le bègue pour essayer de dissimuler sa gêne » - tendent à s'automatiser et finissent par échapper « à tout contrôle conscient et volontaire ». D'autre part, et si l'on demeure dans la perspective du schéma de communication tel que nous l'avons étudié ci-dessus, les « tentatives de contrôle du bégaiement » et leurs manifestations motrices perturbent également les fonctions conative et phatique.

¹ ; ^{1 bis}, ^{1 ter}, ^{1 quater} BRACOPS, M. *Introduction à la pragmatique : les théories fondatrices*, Paris : De Boeck 2006, 224p. pp.68,77,78

² et ^{2 bis} cf. supra : Dinville et Dubois (p.129)

³ cf. supra : II. Eclairage comportemental

Au-delà des mouvements parasites, Piérart souligne la présence de procédés verbaux visant à maîtriser le rythme de la parole : on retrouve ici le concept de stéréotypies verbales (Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel), qui s'expriment « lorsque les opérations psycholinguistiques d'évocation lexicale (...) et de planification motrice (...) se font moins aisément »¹. Le sujet bègue peut ainsi différer la prise de parole, et pense conférer à son discours une fluidité apparente. Mais, nous dit Piérart, ces procédés n'ont un effet qu'illusoire ; en effet, les fonction poétique et référentielle en sont nécessairement et considérablement altérées, du fait du contenu asémantique, excessif et inadapté des « embrayeurs ».

La fonction référentielle, qui est à mettre en lien avec la pragmatique du discours, tient par ailleurs une place importante dans la fluctuation des troubles ; « la familiarité de l'interlocuteur, son statut social, les représentations que le bègue se fait des attentes des interlocuteurs à son sujet » sont autant de variables qui l'amènent à moduler son effort « pour produire son discours d'une part », et pour gérer les « représentations émotionnelles qui y sont attachées d'autre part ». Contexte et cotexte influencent donc directement la qualité fluente du discours bègue : Piérart a mené depuis 1990 et mène actuellement une étude sur le rôle de l'environnement pragmatique - et notamment de la « *motherese* »² - dans la construction du langage de l'enfant. Aussi pouvons-nous confirmer que les éléments psychologiques et comportementaux remarquables chez le sujet bègue appartiennent à la sémiologie orthophonique du bégaiement, puisqu'ils ont un impact sur la communication, à quelque endroit du schéma que ce soit.

• De Ajuriaguerra, Diatkine, Stambak et la pathologie de la relation

Si le bégaiement est considéré comme un trouble de la communication « en action », c'est aussi parce que ses manifestations surviennent pendant la réalisation même de la parole, sans son interdépendance avec autrui. Françoise Estienne [18] résume ainsi la thèse soulevée par De Ajuriaguerra, Diatkine et Stambak : « la désorganisation doit être comprise dans le cadre de la relation communicative ». Pour elle, « il est nécessaire de sortir du dilemme » dans lequel les éléments psychologiques et physiologiques de la sémiologie du bégaiement sont en permanence opposés. Les bégayages et leur cortège de signes associés doivent donc être envisagés comme « agissants et réagissants », inscrits dans la relation sujet-interlocuteur et dans l'ensemble complexe de données qui les unit et les réunit au moment où ils entrent en contact, en communication.

¹ [12] p. 26

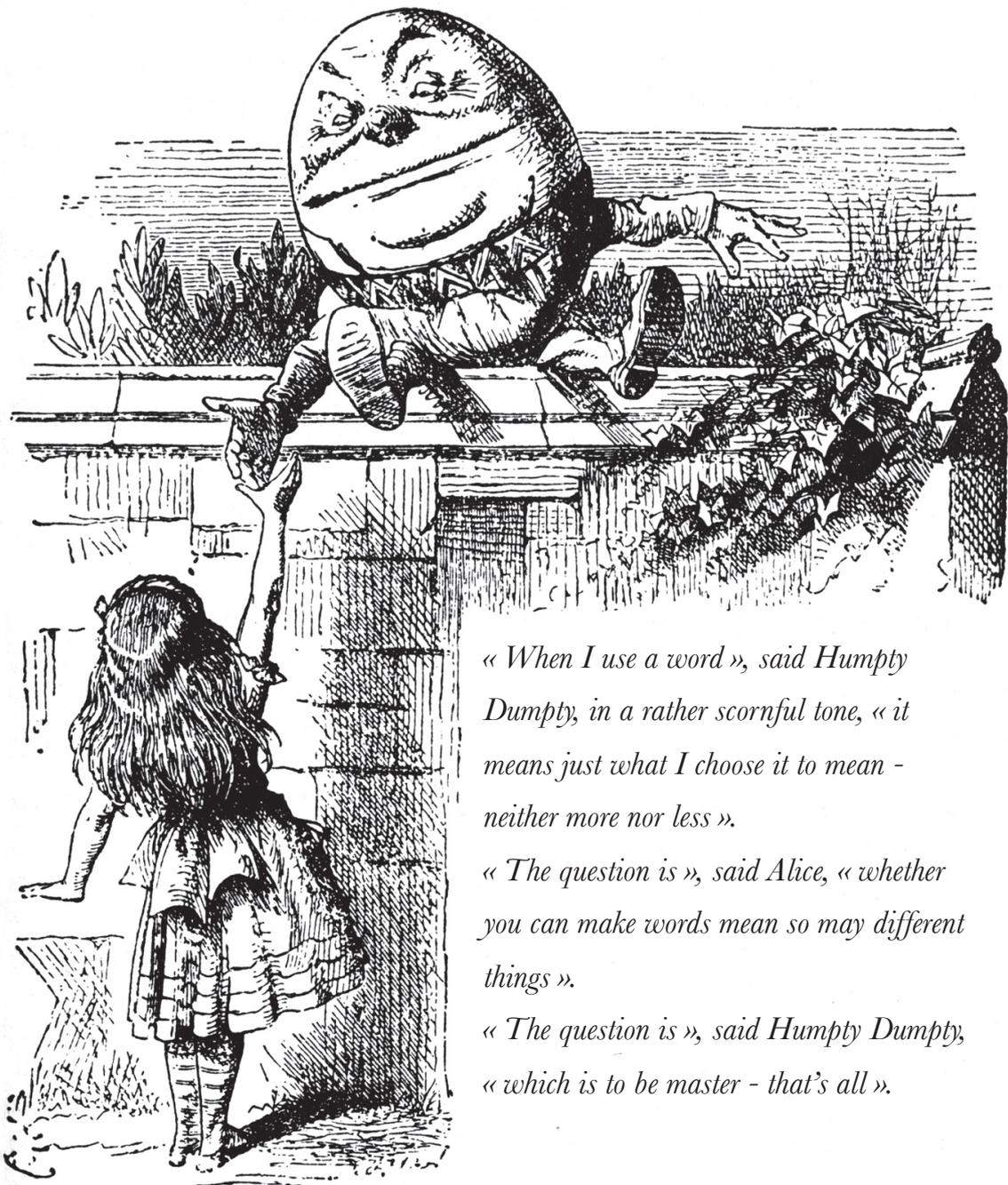
² [12] pp.150-166

TABLEAU SÉMIOLOGIQUE DU BÉGAIEMENT

Sémiologie psychologique	Sémiologie comportementale	Sémiologie orthophonique
<ul style="list-style-type: none"> • déficit de la fonction verbale ↳ difficulté de conscientisation et d'expression de la pensée et des affects • repli • dépendance affective • défaut d'immédiateté • bénéfice secondaire ↳ valeur séparatiste du trouble • indifférence / formalisation • problème de jonction entre le corps, la pensée et les affects : résurgence de l'oralité/analité ↳ violence et agressivité • conscience aiguë du trouble, de la demande extérieure, de l'insatisfaction environnementale ↳ faille narcissique • frustration • culpabilité • hostilité, mépris • transgression • difficulté d'accès au principe de réalité : déni et rêverie • anxiété de la distance • dévaluation de la mère • crainte des désastres • sensibilité à la pression extérieure et temporelle • anxiété verbale (logophobie) • colère • gêne • honte • mauvaise estime de soi • peur de s'opposer à l'objet d'amour • difficulté d'accès à l'autonomie du Moi : trouble identitaire • utilisation du bégaiement comme un mécanisme de défense • projection des sentiments sur autrui • rationalisation vs. pensée magique et idées irrationnelles • polissage de l'expression, parole désaffectivée 	<ul style="list-style-type: none"> • syncinésies • fuite du regard • dilatation des ailes nasaires • gestes conjuratoires • rires nerveux • conjonctions d'appui • stéréotypies verbales et gestuelles • défaut d'auto-correction • substitutions verbales et gestuelles • augmentation de la tension • réactions persécutoires • sensation de rejet • immaturité • manifestations d'impuissance • auto dépréciation • modifications des paramètres vocaux • tentatives de contrôle et de masquage • stratégies d'évitement et de désengagement • longue préparation mentale du discours • répertoire lexical électif • hyper-investissement formel • inversion du réflexe normal de décontraction au moment des difficultés de parole • perte du caractère spontané de la parole et du centrage de la parole sur l'OREV • perte du comportement tranquillisateur et de la possibilité de faire état de ses difficultés de parole • perte de la possibilité de s'appuyer sur la parole d'autrui • perte de l'auto-écoute • altération ou perte de l'expressivité de la parole 	<p style="text-align: center;"><u>PAROLE</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • perturbation de la fluence verbale • trouble de la respiration • trouble de l'articulation ↳ réalisation et enchaînement phonémiques • trouble du rythme ↳ répétitions ↳ blocages: laryngospasmes, prolongations ↳ pauses • trouble de la prosodie ↳ variations de hauteur ↳ variations d'intensité ↳ variations de débit <p style="text-align: center;"><u>LANGAGE</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • insuffisance linguistique-spéculative • difficulté d'abstraction • trouble de la sélection et de la combinaison • défaut de synchronisation entre pensée, affect, langage intérieur et langage verbalisé • trouble d'idéation • trouble d'évocation • trouble de la planification • atteinte de la performance linguistique <p style="text-align: center;"><u>COMMUNICATION/PRAGMATIQUE</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • perturbation des six fonctions de la communication ↳ expressive < par le bégaiement ↳ conative < par son influence sur l'interlocuteur ↳ référentielle < par la perte de l'O.R.E.V. ↳ phatique < par les bégayages et signes associés ↳ poétique < par la transgression des règles et le défaut d'immédiateté ↳ métalinguistique < par l'élaboration de sous-systèmes (lexical, syntaxique) • trouble de la pragmatique du discours par transgression des maximes conversationnelles ↳ quantité ↳ qualité, ↳ pertinence ↳ clarté • trouble de la relation à l'interlocuteur : sensibilité aux variables familiarité, statut social et expectatives

Partie III

REPRÉSENTATIONS DE LA SÉMIOLOGIE
DU BÉGAIEMENT DANS *ALICE AU PAYS
DES MERVEILLES ET DE L'AUTRE CÔTÉ
DU MIROIR*



« When I use a word », said Humpty Dumpty, in a rather scornful tone, « it means just what I choose it to mean - neither more nor less ».

« The question is », said Alice, « whether you can make words mean so many different things ».

« The question is », said Humpty Dumpty, « which is to be master - that's all ».

Les personnages issus de l'imaginaire carrollien sont porteurs d'une fantasmagorie dont les motifs inconscients s'organisent autour de thématiques récurrentes. L'étude parallèle de ces personnages et de la sémiologie du bégaiement attire notre regard de lecteur et notre réflexion orthophonique vers une possible corrélation entre les traits comportementaux qui émanent du *dramatis personae* de Lewis Carroll et les points sémiologiques majeurs du bégaiement, dégagés respectivement en première et deuxième parties de notre étude.

Anne May [12,48] avait déjà mis en évidence certains traits remarquables de la personnalité bègue en situation de communication, à travers certains passages d'*Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* ; aussi, le « polissage de l'expression », « l'investissement du code formel », la parole « désaffectée » et le « déséquilibre » que signe la présence du bégaiement, ont entre autres été présentés. Toutefois, l'analyse de May avait pour objectif d'envisager l'oeuvre de Lewis Carroll comme « point de départ d'un projet thérapeutique » ; dans une méthodologie similaire mais dans une perspective différente, la description détaillée de chaque personnage, en lui-même et en interaction avec les autres, nous permettra de souligner la présence d'items sémiologiques propres au bégaiement tel qu'il est aujourd'hui décrit dans la littérature scientifique.

En effet, notre étude comparative se base sur l'hypothèse qu'un récit de fiction, tout droit sorti de l'imaginaire d'un sujet bègue, est susceptible de receler un contenu subjectif objectivable au prisme des savoirs actuels sur le bégaiement. Et l'analyse littéraire du texte des deux oeuvres trouve *de facto* des correspondances dans le tableau sémiologique qui résulte de notre recherche sur l'état des connaissances à propos du trouble.

AVANT-PROPOS : LITTÉRATURE ET IMAGINATION - S'ÉCRIRE

Avant d'établir les liens qui ressortent de l'étude croisée de Lewis Carroll et du bégaiement, il paraît essentiel d'en référer succinctement aux principes qui sous-tendent l'explication, le commentaire, et l'interprétation mesurée d'un texte littéraire.

En effet, l'hypothèse selon laquelle **la production écrite, et notamment la fiction, contiennent des éléments de la vie psychique du sujet écrivant**, se place dans une filiation psychanalytique de la lecture et de la compréhension d'une oeuvre. Herrmann et Behschnitt¹ expliquent en quoi « le texte, grâce à sa multitude de signes, renvoie à l'inconscient; étant lui-même une de ses manifestations, il nous interpelle au delà de la frontière et fait revenir ce qui a été enlevé de notre conscient (...) Cependant, il ne représente l'absent qu'indirectement : de la même manière que les signes ne vont pas chercher l'objet désigné, mais nous renvoient à celui-ci. A partir des mots, qui de leur côté, renvoient à une fiction littéraire, le texte construit des signes d'une autre façon: d'une façon pré-linguistique, grâce aux scènes littéraires et aux péripéties, par exemple, mais aussi grâce aux personnages, à leur comportement, au jeu d'idée (...) Ces signes ne sont pas des signes qui nomment l'inconscient et le présentent ainsi à la lumière du conscient, car si c'était le cas, nous ne pourrions pas parler d'inconscient. Ce sont des signes pré-linguistiques formés sur la base de mots consciemment percevables, qui entrent en contact avec des structures elles aussi consciemment percevables, et qui, sans toutefois que nous nous en rendions compte, nous rappellent des structures inconscientes et éveillent grâce à ces dernières des émotions et des fantasmes inconscients qui sont liés les uns aux autres ».

Dans le cas de Lewis Carroll, cette hypothèse suscite doublement notre intérêt, dans la mesure où le récit est constitué de la narration d'un rêve, et ce, dans les deux oeuvres relatant les Aventures d'Alice.

Marie-Hélène Inglin Routisseau [27], dont la thèse nous a été extrêmement précieuse dans nos recherches, affirme ainsi que « le recours au rêve entretient un **questionnement angoissé sur l'identité du rêveur et sa relation à l'autre** ».

Dans son introduction, elle met l'accent sur la dimension onirique du texte, et déclare s'appuyer sur « la singularité d'un texte essentiellement composé de fantasmes archaïques (...) ». Elle y décèle une forme de « perméabilité entre le monde réel et celui du rêve » : « placé à la lisière de ces deux pôles, réel et imaginaire, le narrateur oscille, indécis et fantomatique, entre deux champs, sans jamais en intégrer aucun ».

Un autre aspect important que relève Inglin-Routisseau - à partir duquel nous construirons également des relations avec la sémiologie du bégaiement - est « la richesse métaphorique » du texte, dont la genèse « relève d'une herméneutique aussi symbolique que narcissique. Elle est percée dans l'imaginaire, abandon de soi, mais aussi retour vers soi, en soi, questionnement irrésolu vers les origines du Moi ». Elle ajoute par ailleurs : « **dans les contes, s'inscrit l'imaginaire de Carroll, ses obsessions et ses craintes** ». Une telle affirmation, croisée avec l'étude de la psychologie de la personne qui bégaie, ne pourra qu'aboutir à la découverte de mises en jeu, de mises en scènes et de mise en mots du vécu psychique du bégaiement.

¹ cf. Annexe : HERRMANN, E. et BEHSCHNITT W. « Horch, was kommt von drinnen raus ? Unbewusstes an der Grenze zum Bewussten – in den Grenzen der Literatur ». *Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik*.

Jean Gattégno [26]¹, lui, voit dans la narration de rêve « un moyen d'évasion » : au même titre que le recours au registre merveilleux, elle bouleverse la réalité. Mais alors que « le merveilleux transforme les lois matérielles », le rêve lui « transforme et abolit les lois intellectuelles ». En effet, Jean Gattégno établit une distinction essentielle entre le récit merveilleux et le récit onirique (dont l'oeuvre relève simultanément) : le merveilleux « exprime (...) un souhait unanime de l'humanité », et non celui d'un homme unique et isolé. « Tout au contraire, le rêve est le produit d'un seul cerveau, d'une seule personnalité. Le rêve que je fais m'appartient (...) ce que je recrée (...) c'est un monde où les lois gouvernent l'esprit (idées, sentiments, valeurs) sont remises en question - mais selon ma personnalité ». **Les lois du monde des merveilles et de celui du miroir, sont donc influencées par la personnalité de l'écrivain.** Néanmoins, le recours au merveilleux peut également être une source de réflexion dans le cadre d'un rapprochement conceptuel avec le trouble de l'auteur : « Il y a dans le merveilleux (...) communion entre des êtres que leur langage (...) empêcherait (...) de se comprendre (...) une re-création de l'univers sur des bases accessibles à tous, acceptables par tous et dignes de tous ».

Gattégno va même jusqu'à considérer que « le mécanisme (...) de la création d'Alice, sur la barque qui remontait l'Isis², l'improvisation tellement surprenante, [...] sont le signe que Dodgson, ce jour-là, s'exprima lui-même » : « Carroll en rêvant d'Alice, et faisant rêver Alice son tour, se décrit dans Alice au moins autant qu'il décrit en elle l'Enfant et l'Enfance ». Ce en vertu de quoi, Gattégno interprète les Aventures comme « **une revanche (...) sur ce que nous appelons les injustices de la vie, c'est-à-dire celles qui nous ont frappées (...)** ». Mais ladite revanche comporte des risques : « Du fait que le rêveur projette dans son rêve les idées qu'il peut avoir au fond de sa conscience, les hypothèses qu'il échafaude à partir de prémisses fantaisistes et selon un mode de raisonnement qui n'est pas celui du monde éveillé, il est à peu près inévitable que le résultat de ces élucubrations paraisse parfois dément à ceux qui en prennent connaissance ». D'où sans doute la reconnaissance timide que son oeuvre lui a apportée de son vivant, le conte pour enfants ne figurant pas au palmarès des genres éloquentes de l'époque victorienne.

En effet, Michel Condé [53], qui rejoint Jean Gattégno sur le potentiel vengeur de la littérature de fiction, nous dit d'une part, que « le renversement des apparences révèle (...) un moi glorieux, insoupçonné, méconnu, un narcissisme qui se venge du manque d'amour de la part du monde » ; d'autre part, il s'associe à Gattégno dans la description de l'aspect « élucubrant » de la fantaisie fictionnelle : « Mais ce renversement qui dénie le principe de la réalité ne constitue encore qu'une étape dans le parcours du désir à la recherche de la toute-puissance et de la revanche sur le monde. Si un moi glorieux et magnifique se découvre brusquement derrière la médiocrité de l'apparence, l'objet de sa passion ne pourra être que pervers : acceptant de se subordonner au monde, c'est-à-dire déniait son désir du monde, le sujet devra déplacer son désir vers un autre objet, vers un autre monde, monde de l'essence, des principes cachés ». ³

¹ pp. 86-109

² cf. Préambule : Genèse d'Alice au pays des merveilles

³ [53] p.17

Théorie que pourraient corroborer :

- la profusion des écrits,
- la modalité contemplative par objectif interposé,
- et la fascination obsessionnelle de Lewis Carroll pour le langage mathématique, « autre monde » expressif et langagier, écriture des « principes cachés » de celui qui nous entoure.

D'après Sophie Marret ¹, le nonsense serait un des vecteurs de cette marginalité évoquée par Jean Gattégno et Michel Condé. La nature onirique du texte, elle, aurait pour fonction « de maintenir sous contrôle les effets du nonsense » ; aussi devient-il possible d'établir « la parenté du nonsense et du rêve freudien ». Dans un procédé complexe de symbolisation vigile, le nonsense constitue donc « un mode d'expression du travail du rêve », signalant « l'émergence du sujet de l'inconscient, c'est-à-dire un sujet divisé par le signifiant, qui n'a pas accès au sens qu'il énonce » [27]. Carroll « restitue avec brio (...) une succession d'absurdités revisitées cependant par la logique du mathématicien. Ces récits (...) sont énigmatiques par essence autant que par fonction, des textes où la psyché s'exhibe extravagante, fantaisiste, impertinent mais réfléchi ». ²

Le récit de rêve permet donc également à Carroll de « justifier l'absurde et le loufoque (...) parce qu'il fait surgir dans l'esprit du rêveur un monde dont les lois sont autres que celles qui gouvernent le monde réel ». [26].

De fait, un autre moyen d'évasion souligné par Jean Gattégno - qui découle selon lui directement du rêve et du merveilleux, de par « l'irréalité » qu'ils permettent - est l'effet de comique que Carroll en retire. Dans certaines situations, « décrites ou vécues, (...) **le personnage envisagé devient ridicule, par une inadaptation excessive de sa nature à sa position du moment** ». Et la personne qui bégaié, ne ressent-elle pas cette inadaptation, cette discordance entre son être et le contexte de communication auquel il est exposé ? D'autant que Gattégno insiste sur ce que « le rire est un rire justicier (...) : nous rions aux dépens de quelqu'un qui nous est dépeint comme risible (...) nous rétablissons une vérité que l'attitude prétentieuse du personnage considéré risquait de faire prendre pour légitime ». Ce rire provient donc « d'un désir d'agression » envers une personne qui ne vaut pas le mérite qu'elle s'accorde ; nous pourrions y lire, dans la continuité de ce que Gattégno appelait « revanche », une volonté de la personne bègue d'attribuer au rire une fonction sociale telle que celle « dont les moralistes l'avaient investi »³. Le rire « corrigerait » ainsi ceux qui l'utilisent à mauvais escient ; car le rire revêt souvent, aux yeux du sujet bègue, une fonction cruelle et pathogène de sarcasme - source de souffrance lorsqu'il en est l'objet.

Beaucoup d'encre a coulé, depuis et en vertu de l'apparition des théories psychanalytiques, à propos du contenu latent de toute création, qu'elle soit littéraire ou artistique. A l'instar de Marie-Hélène Inglin-Routisseau, nous garderons à l'esprit que « l'inconscient ne saurait accéder à la conscience », mais qu'en revanche, « le préconscient s'empare de contenus latents, sous le contrôle d'une nouvelle censure, et les rend manifeste par un travail de symbolisation (...) Tout se passe comme si Lewis Carroll inventait une langue onirique capable de suppléer les insuffisances de la langue usuelle pour rapporter le rêve. Ce faisant, les mots deviennent pourvus de substance et les images fluctuantes, mouvantes et contradictoires, suivent les aléas de la pensée onirique »⁴. Le résultat de ce processus se révèle donc au lecteur sous une forme plus « fantasmagorique » qu'inconsciente⁵, témoin exprimé de l'imagination de l'auteur ⁶.

Les thèses critiques sélectionnées et exposées ci-dessus - dont le nombre a été volontairement restreint dans un souci de lisibilité - constituent l'essentiel du socle théorique de notre hypothèse à partir de laquelle nous tenterons d'élaborer un modèle sémiologique du bégaiement tel qu'il est représenté dans l'oeuvre d'un écrivain bègue.

¹ MARRET, S. *Lewis Carroll : De l'autre côté de la logique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1995. p.175

² [27] p. 30.

³ « *ridendo mores castigat* » : « le rire corrige les moeurs » ; on se souvient de la ressemblance entre la description de la duchesse et les propos de Jean de la Bruyère.

⁴ [27] p.101

⁵ Paul Laurent Assoun, *Littérature et psychanalyse*, Paris : Ellipses, 1996, p.30.

⁶ cf. Annexe : « Il délire, mais sa pensée ne manque pas de logique », préface au *Magazine du Presbytère* par Jeanne Bouniort

En conclusion à cet avant-propos, reprenons à notre compte les mots qu'adressa Lewis Carroll à un de ses amis américains dans sa correspondance, cités par Francis Lacassin dans sa préface à *La Chasse au Snark*¹ ... et qui viennent tempérer les propos de Humpty-Dumpty :



« Toutefois, voyez-vous, les mots ne signifient pas seulement ce que nous avons l'intention d'exprimer quand nous les employons... Ainsi, toute signification satisfaisante que l'on peut trouver dans mon livre, je l'accepte avec joie comme étant la signification de celui-ci. »

CHARLES LUTWIDGE DODGSON,
ALIAS « LEWIS CARROLL »



¹ [36] p.8

I - « Se lire : le sujet bègue mis en images »

Représentations de la sémiologie psychologique dans le texte de Lewis Carroll

A partir du tableau sémiologique élaboré précédemment, deux sous-groupes de manifestations psychiques en lien avec le bégaiement peuvent être distingués.

Le premier rassemble celles qui sont propres au sujet bègue et à sa personnalité, dans le cadre de son développement psychologique, pour ainsi dire et en supposant que cela soit possible, « indépendamment des autres » ou en prélude à leur confrontation : il s'agit du sous-groupe que nous nommons « EGO », où figurent :

SÉMIOLOGIE PSYCHOLOGIQUE : « EGO »	
▶ le déficit de la fonction verbale psychique	▶ la colère
▶ le repli	▶ la honte et la culpabilité
▶ la frustration	▶ la mauvaise estime de soi
▶ le déni, la rêverie : incipit chute	▶ le trouble identitaire
▶ l'anxiété verbale	▶ ambivalence émotionnelle : hyper rationalisation vs. pensée magique

Le second réunit celles qui surviennent en interaction avec autrui, en tant que causes ou effets du bégaiement, et qui se cristallisent sous forme de processus psychologiques activés au cours de la communication ; il s'agit du sous-groupe que nous nommons « ALTER », où figurent :

SÉMIOLOGIE PSYCHOLOGIQUE : « ALTER »	
▶ la dépendance affective et l'anxiété de la distance	▶ la dévaluation de la mère
▶ l'indifférence	▶ la crainte des désastres
▶ les bénéfices secondaires	▶ la sensibilité à la pression linguistique et temporelle
▶ la violence et l'agressivité	▶ la peur de s'opposer à l'objet du désir
▶ la faille narcissique	▶ l'utilisation du bégaiement comme un mécanisme de défense
▶ l'hostilité et le mépris	▶ la projection des sentiments sur autrui
▶ la transgression	

L'étude des personnages, et de ce que l'on peut lire d'eux comme une expression fantasmatique de leur psychologie (permise par la structure onirique du récit¹) - a donné lieu à plusieurs rapprochements possibles. Certains de ces rapprochements ont déjà été relevés par d'autres² ; nous présenterons ceux qui ressortent de notre analyse en fonction de ces deux sous-groupes sémiologiques.

¹ cf. Avant-propos : Littérature et imagination - S'écrire

² cf. Introduction

Les diverses péripéties que Lewis Carroll fait vivre à son héroïne nous évoquent parfois, avec plus ou moins de précision, certains affects ou certaines pensées, presque indépendamment de sa volonté, ou plutôt, de son « conscient ». Comme nous l'avons déjà souligné en préambule, et comme le souligne l'auteur lui-même dans *Alice* à la scène ¹, les idées lui sont venues et « se développaient d'elles-mêmes » ; « presque chacun des mots du dialogue (lui) vinrent spontanément, et ce « quel que fût le moment et quelles que fussent les circonstances ». Il ajoute : « Je ne puis déclencher mes facultés d'invention ainsi qu'un mouvement d'horlogerie que l'on remonte volontairement (...) Alice et le Miroir sont presque entièrement faits de pièces et de morceaux, d'idées détachées ». Ce que nous pourrions associer à ce déficit de la fonction verbale, théorisé par Sigmund Freud, ou encore à l'affluence de la pensée « sensu-actuarielle » décrite par Suzanne Borel-Maisonnay.

Voyons maintenant point par point quels extraits des deux *Alice* sont à mettre à relation avec un élément de la psychologie du sujet bègue. Notons que pour chaque point sémiologique, les représentations ont pu être aussi bien véhiculées par Alice que par ses interlocuteurs.

« EGO »

1. Le repli : *I'll stay down here...*

« It'll be no use their putting their heads down and saying "Come up again, dear!" I shall only look up and say "Who am I then? Tell me that first, and then, if I like being that person, I'll come up: if not, I'll stay down here till I'm somebody else"...

« On aura beau pencher la tête vers moi en disant – Allons, remonte, ma chérie ! – je me contenterai de lever les yeux et de répondre – Dites-moi d'abord qui je suis: si cela me plaît d'être cette personne-là, alors je remonterai ; sinon, je resterai ici jusqu'à ce que je sois quelqu'un d'autre...»



Au pays des merveilles



Souvent au gré de ses aventures, Alice doit faire face à l'altérité, l'adversité ; ses réactions, nous l'avons vu, ne sont pas toujours adaptées, et il lui arrive notamment de se refermer sur elle-même, « comme un télescope » [*Oh, how I wish I could shut up like a telescope!*]. D'autres personnages ont également présenté des manifestations d'introversion.

- ▶ Alice dès le début de l'oeuvre, est égarée dans ses pensées, repliée sur elle-même et absolument pas intéressée par le livre de sa soeur.
- ▶ La Souris se braque et s'enfuit lorsqu'Alice lui parle de Dinah. Lors de la Course à la Comitarde, devant le peu d'attention que lui accorde l'assemblée, elle décide de partir. Les oiseaux aussi se recroquevillent les uns après les autres, avançant n'importe quel prétexte pour prendre congé.
- ▶ Le Lapin Blanc sursaute et détale à toute vitesse en entendant Alice implorer son aide.

¹ cf. Annexe

- ▶ La Chenille, très secrète et plutôt froide, ne répond que brièvement aux interrogations d'Alice ; Alice quant à elle, se tient coite puis lui tourne le dos pour s'éloigner.
- ▶ Le Laquais a le regard tourné vers le ciel et ne fait pas attention à la petite fille. Celle-ci se replie à son tour, jugeant qu'il ne vaut la peine de lui adresser la parole.
- ▶ La Duchesse embarrasse Alice avec ses paroles mielleuses et son menton pointu; Alice ne répond que distraitement à ses leçons de morale et ne se répand pas en détails.
- ▶ Lors de la partie de croquet, Alice, perdue au milieu du brouhaha de joueurs et de sentences capitales, s'extrait furtivement de l'action en voyant apparaître le chat. Celui-ci lui permet de se placer en retrait des conflits et de penser à autre chose. D'ailleurs Alice n'a pas la parole pendant un long passage du chapitre VIII. Globalement, tous les personnages se recentrent sur eux-mêmes devant l'autorité de la Reine de Coeur, pour se protéger de sa colère.
- ▶ Face aux absurdités débitées par le Lièvre et le Chapelier, Alice choisit finalement de se taire et de les laisser parler.
- ▶ Le Roi se cache derrière Alice lorsque le Chat s'adresse à lui ; il se raccroche à l'autorité de la Reine et s'enfuit pour mander le bourreau.
- ▶ Le Griffon grommelle et se renfrogne durant l'échange qui concerne les enseignements scolaires ; de même Alice se replie sur elle-même devant les sarcasmes de la Simili-tortue et du Griffon après sa performance de récitation.
- ▶ La cuisinière est totalement hermétique aux questions de l'assemblée pendant le procès ; elle ne répond que par des monosyllabes exprimant son refus.



De l'autre côté du miroir



- ▶ Le Roi Blanc s'assoit, maussade, et renonce à sa fonction de père et souverain
- ▶ Dans le film de Walt Disney, Alice se replie sur elle-même et sanctionne son erreur par un geste masquant sa bouche, lorsqu'elle fait des fausses notes en chantant avec les fleurs.
- ▶ La Reine Rouge inspire à Alice le silence : la petite fille se contente *in fine* de faire la révérence et de se rasseoir. Lorsque la Reine essaie de la sortir de son mutisme, Alice se met à « balbutier » [sic].
- ▶ L'homme en blanc froisse Alice avec ses conseils ; la petite fille ne veut rien entendre et va jusqu'à déclarer, pour elle-même, qu'elle ne fait pas partie du voyage.
- ▶ Le Faon s'enfuit promptement en découvrant l'identité d'Alice au sortir du bois.
- ▶ La Reine Blanche, transformée en brebis, est prostrée dans la barque, n'a d'yeux que pour son tricot et ne veut répondre à aucune question de l'héroïne.
- ▶ Tweedledee et Tweedledum poussent Alice à bout ; d'abord chagrine, celle-ci verrouille ses émotions en paraissant aussi gaie que possible, et en parlant du temps qu'il fait. Le repli peut donc amener à la simulation, au faux-semblant.
- ▶ Humpty Dumpty se replie régulièrement sur lui-même du moment que la conversation prend un tour qui ne lui conviendrait pas. Il élude les questions et ne donne pas d'explications.
- ▶ Hatta le messenger est emmuré dans son silence ; sommé de parler, il se contente de boire son thé, et finit par lâcher quelques mots, au prix d'« un effort surhumain » et en « marmottant d'une voix étouffée ».
- ▶ Le Roi Blanc, craintif et pacifique, n'a d'autre choix que de se placer en retrait, quand la tension se fait croissante entre le lion et la licorne.
- ▶ Dans le film de Walt Disney, Alice, après avoir subi les sarcasmes et le rejet des animaux de la forêt de Tulgey, se recroqueville sur un rocher et se laisse aller au désespoir.

2. La frustration : ... *that she couldn't reach*.

« And it certainly did seem a little provoking ("almost as if it happened on purpose," she thought) that, though she managed to pick plenty of beautiful rushes as the boat glided by, there was always a more lovely one that she couldn't reach. »

« Et c'était une chose vraiment contrariante (« on croirait que c'est fait exprès », pensa-t-elle) de voir que, si elle arrivait à cueillir des quantités de joncs magnifiques, il y en avait toujours un, plus beau que tous les autres, qu'elle ne pouvait atteindre. »

Elle se remarque très souvent par les manifestations de son intolérance, et par l'impatience dont font preuve les personnages. La frustration engendre l'attente, l'insatisfaction, et peut entraîner le repli, la colère, la rêverie : elle constitue parfois l'origine des ruptures de communication.

L'auteur fait en sorte presque systématiquement que la contrainte associée à la frustration soit réduite, en soulageant momentanément les pulsions de l'héroïne ; mais subsiste en général une tension résiduelle qui s'exprime par d'autres caractéristiques de la psychologie du sujet bégue.



Au pays des merveilles



- ▶ La curiosité d'Alice constitue le moteur principal de ses déplacements ; à chaque découverte une nouvelle énigme se pose, frustrant ainsi son avidité de connaître, sa pulsion épistémophilique.
- ▶ Le Lapin s'enfuit sans lui prêter la moindre attention ; plus bas, elle ne peut parvenir à ouvrir la porte donnant sur « le merveilleux jardin » ; au terme de la course à la Comitarde, elle reçoit comme récompense un objet qui lui appartient déjà.
- ▶ La Souris fait durer le suspense avant d'enfin raconter son histoire ; par leurs apartés, l'héroïne ou le narrateur expriment la consternation de tous les auditeurs.
- ▶ Alice se retrouve coincée, claustrée dans la maison du Lapin après avoir grandi, et n'est plus libre de ses mouvements. Elle a tout essayé mais n'a plus d'alternative ; la frustration amène ainsi parfois l'angoisse : « À présent c'est tout ce que je peux faire, quoi qu'il arrive. Que vais-je devenir ? ».
- ▶ La Chenille détient mais retient les informations dont Alice a besoin pour continuer ses découvertes ; la brièveté de ses réponses, leur inadaptation voire leur inexistence à certains moments, laisse Alice sans solution concernant son problème de taille. C'est son intolérance à la frustration qui lui permet de tenir bon et d'obtenir finalement quelques pistes.
- ▶ L'ajustement corporel est insatisfaisant ; grâce aux conseils de la Chenille Alice a pu changer de taille, mais elle est alors trop grande. Le Pigeon la prend pour un Serpent ; Alice essaie de s'affirmer et d'affirmer son identité de petite fille, mais les a priori du pigeon l'en empêchent.
- ▶ Le Laquais de la Duchesse coupe court à tout espoir d'Alice, qui souhaite entrer dans la maison ; il ne répond pas aux questions d'Alice ou lui adresse en guise de réponse, une autre question. Et de toute façon, lui précise-t-il, « personne ne peut vous entendre ». « C'est vraiment terrible, » murmura-t-elle, « de voir la manière dont ces gens-là discutent, il y a de quoi rendre fou. » La frustration peut donc également susciter la colère.
- ▶ La Duchesse ne cesse de contredire Alice et de remettre en cause son savoir. La petite fille aimerait protéger le bébé mais la duchesse repart de plus belle dans ses mauvais traitements.

- ▶ Le Chat égare Alice dans un flot d'informations qui en tout état de cause ne correspond pas à ce qu'attend Alice pour pouvoir s'orienter. Ses apparitions et disparitions incessantes sont également une source de frustration, quoique l'héroïne finisse par s'y habituer.
- ▶ Dans le film d'animation de Walt Disney, Alice se réjouit à l'idée de rentrer chez elle, grâce au chemin découvert avec l'aide des Mome Raths. Hélas le chien-balai survient et efface le sentier, entraînant le désappointement d'Alice et son découragement.
- ▶ Le Lièvre de Mars et le Chapelier proposent du vin à l'héroïne alors qu'il n'y en a pas, ce qui ne manque pas de frustrer Alice et de « la fâcher ». De même la devinette n'a pas réellement de réponse, et Alice finit par perdre le sens des mots à cause des contorsions que les convives font subir à leur forme. La contrariété est à son comble lorsque les trois interlocuteurs sanctionnent crescendo les erreurs d'Alice ; déconcertée, elle s'en va, et se retrouve frustrée une fois de plus du fait que personne n'essaie de la retenir. La frustration sera donc à mettre en lien aussi, avec la présence d'une faille narcissique.
- ▶ L'épisode du terrain de croquet est introduit par la découverte d'un jardin qui laisse espérer à Alice la paix et l'exaltation d'un Eden ; or ce qui l'attend est loin d'y ressembler.
- ▶ Alice est incapable de maîtriser le flamant qui lui sert de maillet. Pour elle, il est « exaspérant de constater que le hérisson s'était déroulé et qu'il s'éloignait de son allure traînarde, en outre, il se trouvait presque toujours un creux ou une bosse sur la trajectoire qu'elle voulait imprimer au hérisson ; et comme, de plus, les soldats, pliés en deux, ne cessaient de se redresser pour s'aller placer en d'autres secteurs du terrain, Alice en arriva vite à conclure que c'était là, vraiment, un jeu très difficile ». Il y a donc toujours quelque chose pour brider ses efforts et sa bonne volonté ; elle est contrariée de voir que personne ne respecte les règles - si toutefois, il en existe.
- ▶ L'attitude de la Reine rend impossible toute communication satisfaisante ; Alice, ainsi qu'elle le confie au Chat, ne peut s'exprimer librement au milieu de gens qui parlent tous en même temps. Même sa confiance est frustrée, puisqu'au moment où elle s'apprête à dire vraiment ce qu'elle pense de la Reine, celle-ci survient et contraint Alice à tourner son propos en compliment.
- ▶ Le Roi invite les jurés à délibérer avant même que les témoins soient entendus ; il n'attend qu'une chose, c'est que le procès s'achève. Mais il va devoir procéder à d'éprouvants interrogatoires, qu'il se borne à mener « puisqu'il le faut ».
- ▶ Alice est frustrée de voir ses connaissances remises en question par la Simili-Tortue ; alors qu'elle est pressée de connaître son histoire, la Tortue s'éternise, un peu à l'instar de la souris, avant de commencer son récit : « Ils s'assirent donc, et pendant quelques minutes, personne ne dit mot. Alice pensait : « Je ne vois pas comment elle pourra jamais finir si elle ne commence pas. » De plus les imprécisions pour lesquelles Alice demande clarification ne sont jamais corrigées, et donne souvent lieu à un changement de sujet qui laisse Alice sur sa faim.
- ▶ Lorsqu'elle-même prend la parole pour réciter le Quadrille des homards, Alice voit son discours lui échapper ; elle est si contrariée de ses erreurs et des railleries du Griffon et de la Simili-Tortue qu'elle se demande « si jamais les choses reprendraient leur cours naturel. »
- ▶ Enfin l'injustice et l'anarchie qui président au tribunal privent Alice de la réparation et de la reconnaissance que son bon sens et sa logique pourraient lui apporter.



De l'autre côté du miroir



- ▶ A l'idée de ne pouvoir traverser le miroir, Alice déploie en défense son imaginaire : l'inaccessibilité du monde au-delà et la frustration qu'elle induit l'amène à « faire semblant ». De même une fois qu'elle a traversé en son rêve et rejoint l'autre côté du miroir, Alice est contrariée et refuse de reconnaître qu'elle ne comprend rien au poème « Jabberwocky ». La frustration peut donc conduire à la rêverie ou au déni.
- ▶ La Reine Blanche propose à Alice de la confiture, alors même que les lois du Temps font qu'elle ne pourra jamais en manger. Un peu à l'instar du Chapelier et du lièvre de Mars, les propositions alléchantes se soldent par une déception de la pulsion. Mais la Reine Blanche aussi connaît la frustration puisqu'elle ne sait plus quelles sont les règles à appliquer pour être heureuse.
- ▶ Dans la boutique de la Brebis, Alice n'est libre ni de ses mouvements ni de son regard. Les objets qu'elles désirent la fuient et se dérobent. Dans la barque également, les joncs les plus jolis sont toujours trop loin, comme si « c'était fait exprès ». La frustration, on le constate, amène aussi le sentiment de persécution. Il faut dire que la brebis insiste cruellement sur les échecs d'Alice, par exemple quand elle ne parvient pas à attraper de crabe.
- ▶ La Reine Rouge dépossède Alice de sa liberté de déplacement ; les chemins lui appartiennent, et la façon de se tenir, de parler, de respirer, est soumis à son contrôle. Alice ne peut se faire entendre, n'ose pas contredire et l'est toujours ; lorsque la course folle dans laquelle la Reine Rouge l'a entraînée, suscite chez elle le besoin intense de boire, elle ne se voit proposer qu'un biscuit sec.
- ▶ Alice se heurte à de nombreux échecs avant de pouvoir parvenir au jardin ; Le Lis Tigré s'agite de ne pouvoir atteindre les autres, il est condamné à l'immobilité.
- ▶ Les passagers du train ne laissent pas la parole à Alice ; elle n'est jamais écoutée, et exprime sa frustration par la nostalgie.
- ▶ Le répit qu'apporte le passage du Faon sur le chemin de l'héroïne est vite écourté par la fuite de celui-ci, lorsqu'il découvre l'identité d'Alice - l'héroïne est « prête à pleurer de contrariété d'avoir perdu si vite son petit compagnon de voyage bien-aimé. »
- ▶ Tweedledee et Tweedledum insistent pour raconter leur histoire alors qu'Alice a manifestement envie de prendre congé ; de surcroît ils ne répondent pas à ses demandes d'orientation, tout comme le chat du Cheshire. Eux-mêmes sont confrontés à la frustration, l'un en constatant que sa crécelle est brisée, l'autre en s'empêtrant dans le parapluie
- ▶ Humpty Dumpty n'assouvit pas la curiosité d'Alice quant à la signification de certains mots qu'il emploie; son attitude est repliée, « impénétrable », ce qui ne convient pas du tout à Alice. Sa façon de prendre congé ne lui plaît pas non plus « Alice trouva que c'était une façon un peu brutale de se séparer ». L'oeuf caractériel est frustré à son tour quand Alice semble se désintéresser de lui, et ensuite quand les mots se rebellent.
- ▶ Le Lion et la Licorne privent Alice de son identité, de son nom et de sa parole ; elle n'est à leurs yeux qu'un Monstre. Lorsqu'elle tente de découper le gâteau pour eux, elle perd patience : C'est exaspérant ! (...) J'ai déjà coupé plusieurs tranches, mais elles se recollent immédiatement ! ».
- ▶ Le Cavalier Blanc a tant connu la frustration qu'il s'emploie à tout prévoir par de multiples inventions, toutes aussi inutiles les unes que les autres ; le développement d'obsessions visant à diminuer la tension, ne l'empêche pas de chuter régulièrement du haut de son cheval.

- ▶ Lors de la scène du dîner, Alice ne peut parvenir une fois de plus à se faire entendre ; les deux Reines lui attribuent des intentions fausses, et ne s'accordent jamais à reconnaître la pertinence de ses réponses. Alice est par ailleurs déçue de ne pouvoir goûter à aucun plat.
- ▶ Le monologue final d'Alice face à ses chattes exprime la frustration que celles-ci ne puissent lui répondre comme des humains... La question reste en suspens : « qui a rêvé? ». Alice adopte un ton de réprimande, semblable à celui que peuvent prendre des parents insatisfaits envers leur enfant, et notamment lorsqu'il bégaié. On peut voir ici la transcription d'une souffrance de n'avoir pu satisfaire l'environnement ou l'objet d'amour.

3. Le déni et la rêverie

« Voyons, si jamais je venais à tomber du haut de ce mur... ce qui est tout à fait improbable... » Humpty Dumpty

Lorsqu'Alice chute dans le Terrier, il est frappant pour le lecteur de constater à quel point elle ne se soucie absolument de savoir, premièrement, comment elle va pouvoir en sortir, et une fois qu'elle y est rentrée, de voir qu'aucun sentiment de peur ou d'appréhension ne s'empare d'elle au cours de la descente. En effet, Alice regarde tout autour d'elle, explore les objets et se pose des questions métaphysiques. Au moment où elle s'aperçoit, une fois la chute terminée, qu'il n'y a pas de retour en arrière possible, elle ne s'en inquiète pas, et refoule toute préoccupation responsable, en poursuivant son chemin, et le Lapin Blanc. Quand le réel s'oppose à elle, quand elle ne peut franchir les portes, elle se prend à rêver de ce qui l'attend : « Oh ! Qu'il lui tardait de sortir de cette salle ténébreuse et d'errer au milieu de ces carrés de fleurs brillantes, de ces fraîches fontaines ! ». La frustration, l'échec, ou tout autre élément sémiologique de la psychologie du bégue, peut ainsi conduire à la mise en place d'une défense fantasmatique qui soulage momentanément la tension négative. Il en va de même lorsqu'Alice, commandée par le Lapin comme une simple gouvernante, se prend à rêvasser, et à imaginer que Dinah l'envoie faire ses courses ; plus loin, se résignant à abandonner le bébé-cochon, elle refuse le sentiment de culpabilité qui l'envahit et se dit : « S'il avait grandi, (...) il serait devenu un bien vilain enfant ; tandis qu'il fait un assez joli petit porc, il me semble. » Alors elle se mit à penser à d'autres enfants qu'elle connaissait et qui feraient d'assez jolis porcs, si seulement on savait la manière de s'y prendre pour les métamorphoser. ». Lorsque la Duchesse revient au chapitre IX, Alice réfléchit aux causes de son irritabilité et s' imagine devenir elle-même duchesse ; ce que son interlocutrice ne manque pas de lui faire remarquer : « Vous pensez à quelque chose, ma chère petite, et cela vous fait oublier de causer ». Le déni et la rêverie se traduisent le plus souvent dans le texte par des apartés ou des monologues : aussi de l'autre côté du miroir, l'interlocuteur idéal se retrouve dans les chattes d'Alice, à qui elle fait part de tout ce qui lui passe par la tête.



4. L'anxiété verbale

A plusieurs reprises, Alice manifeste une certaine appréhension à l'idée de devoir prendre la parole, que ce soit devant un seul interlocuteur, un petit groupe de personnages ou une assemblée entière. Cet élément de la sémiologie a été préférentiellement véhiculé par le personnage d'Alice ; les indications du narrateur concernant le ton de voix des uns et des autres constituent la source majeure d'expression des émotions.



Au pays des merveilles



- ▶ Avant de s'adresser à la Souris de la mare de larmes, Alice se pose toute sortes de questions sur la manière d'engager la conversation.
- ▶ Face à la Duchesse, elle parle d'une voix timide, car elle ne sait pas si c'est à elle de parler la première ; malgré ses difficultés, elle « se trouve bien contente d'être finalement entrée en conversation ».
- ▶ De même lorsqu'elle rencontre le Chat, Alice est impressionnée et fait de son mieux pour lui paraître agréable ; encore une fois, la timidité est au premier plan, et donne ici lieu à des précautions oratoires ainsi qu'à des apartés qu'Alice profère pour se redonner du courage : « Allons, il est content jusqu'à présent ».
- ▶ A la table du Chapelier et du Lièvre de Mars, Alice est déstabilisée par la pression linguistique dont ils l'accablent ; elle ne sait plus faire la différence entre ce qu'elle pense, ce qu'elle dit, ce qu'elle pense dire et ce qu'elle dit penser.
- ▶ Lorsque le chapelier suggère qu'elle leur raconte une histoire, Alice est totalement affolée, et supplie le Loir de le faire à sa place. Quand celui-ci s'exécute, mais qu'Alice l'interrompt, il sait comment lui faire peur : « Tâchez d'être polie, ou finissez l'histoire vous-même ». Ce qui ne manque pas de convaincre Alice de rester à sa place : « Non, continuez, je vous prie, dit Alice très humblement ».
- ▶ C'est aussi « timidement » qu'elle s'adresse aux jardiniers de la Reine, comme c'est le cas très souvent quand Alice prend l'initiative de l'échange. Si l'interlocuteur se trouve le premier à parler, la petite fille répond toujours « fort poliment » ; et si ses propos se font confus, elle s'excuse : « J'ai bien peur de ne pouvoir pas dire les choses plus clairement ».
- ▶ La Simili-Tortue et le Griffon souhaitent connaître le détail de ses aventures ; Alice s'exécute, mais est « d'abord un peu troublée dans le commencement ; les deux créatures se tenaient si près d'elle, une de chaque côté, et ouvraient de si grands yeux et une si grande bouche ! », qu'elle s'en trouve gênée pour en faire le récit. Ils exigent ensuite qu'elle récite des vers, ce qu'elle se borne à faire, avec toutefois la conviction intime « que les mots allaient lui venir tout de travers. » Elle continue donc « d'une voix tremblante ».

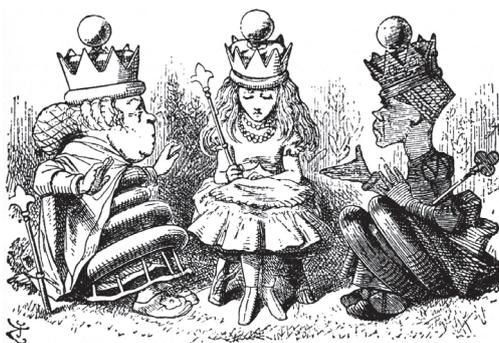




De l'autre côté du miroir



- ▶ Le jardin des fleurs vivantes inspire à Alice une réplique dont l'emphase et la sincérité ne semblent permises que parce qu'Alice est persuadée que les fleurs ne parlent pas. Mais lorsque le Lis lui prouve le contraire, « Alice fut tellement surprise qu'elle resta sans rien dire pendant une bonne minute, comme si cette réponse lui avait complètement coupé le souffle ». C'est alors « d'une voix timide et très basse » qu'elle reprend la parole.
- ▶ La Reine Rouge exerce une pression temporelle et linguistique telle qu'Alice n'ose pas répondre, ni la contredire ; l'anxiété verbale va jusqu'à priver Alice de sa capacité à parler, puisque devant « la terreur » que lui insuffle la Reine elle reste « pendant quelques minutes sans mot dire » et se contente de faire la révérence. Lorsque la reine lui reproche de rien dire, Alice se met à bégayer : « Je... je ne savais pas que je devais dire quelque chose... balbutia Alice ».
- ▶ Face à l'autorité et au ton bourru du Contrôleur, Alice est nerveuse et adopte « un ton craintif » ; les petites voix lui rappellent le prix que vaut la parole, « à la bouffée ». Alice en conclut avec facilité, presque soulagée, « Dans ce cas, il est inutile de parler ». Même le Faon, dont la voix est si « douce », ne parvient pas à mettre Alice en confiance ; puisqu'à nouveau, elle prend la parole d' « une voix timide ».
- ▶ Tweedledee et Tweedledum indisposent Alice à cause de leur familiarité ; avant même d'avoir pu échanger verbalement avec eux, elle se retrouve embarquée dans une danse grotesque. C'est au terme de cette danse que l'anxiété verbale se manifeste : « Il y eut un silence assez gêné, car elle ne savait trop comment entamer la conversation avec des gens avec qui elle venait de danser ».
- ▶ La rencontre avec la Reine Blanche au chapitre V pose également problème à la petite fille, au moment où elle comprend « qu'elle devait se charger d'entamer la conversation », car « elle ne savait pas comment il fallait s'adresser à une Reine ». Comme toujours, l'héroïne se résigne à prendre la parole, « assez timidement », et se pose toujours la question de savoir si son discours est correct : « jugeant qu'il serait maladroit de commencer l'entretien par une discussion, Alice se contenta de sourire ». De même que la révérence remplace la parole face à la Reine Rouge, la Reine Blanche elle, plus affable, a droit à un sourire, dont on peut douter de la sincérité.
- ▶ L'anxiété verbale se traduit également par la présence fréquente de tournures concessives dans les réponses de la jeune fille ; par exemple, face à Humpty Dumpty, lorsque le moment est venu de se présenter, elle dit : « Mon nom est Alice, mais... ». Certes Humpty Dumpty lui coupe la parole, mais l'on peut se demander ce qu'il y aurait eu à opposer à ce propos.
- ▶ Enfin lorsque devant tous les convives du dîner, la Reine Rouge exhorte Alice à faire un discours, la petite fille se lève et s'exécute mais ne prend la parole qu'avec « une certaine appréhension ».



5. La colère : The Queen turned crimson with fury...

« Alice looked up, and there stood the Queen in front of them, with her arms folded, frowning like a thunderstorm (...) The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, screamed 'Off with her head! »

Alice leva les yeux, et vit que la Reine était debout devant elles, les bras croisés, les sourcils froncés, l'oeil lançant des éclairs (...) La Reine devint pourpre de colère ; et après l'avoir considérée un moment avec des yeux flamboyants comme ceux d'une bête fauve, elle se mit à crier : « Qu'on lui coupe la tête ! »



Au pays des merveilles



- ▶ Face aux difficultés qu'elle rencontre pour communiquer avec la chenille, Alice tente de « réfréner au mieux sa colère » [*swallowing down her anger as well as she could*] : très souvent au cours des Aventures, lorsque la colère ou la frustration s'emparent de l'héroïne, on constate qu'elle fait tout son possible pour les dissimuler. De même lorsque celle-ci lui intime de garder son sang froid, ou la contredit, il est évident que cela l'énerve davantage; même son intonation l'insupporte : « elle parlait si lentement, d'une voix si traînante, qu'Alice, toute irritée, faillit frapper du pied sur le sol ».
- ▶ Le Lièvre de Mars et le Chapelier mettent les nerfs d'Alice à rude épreuve ; celle-ci se fâche d'être l'objet de leurs duperies et leur fait remarquer, irritée, qu'il n'est pas poli ni de lui proposer du vin alors qu'il n'y en a pas, ni de lui poser une devinette qui n'a pas de réponse. La limite entre colère et frustration se fait alors ténue, de même que la colère est à mettre en étroite relation avec des blessures qui relèvent de l'ego.
- ▶ Le personnage qui incarne le mieux la colère est sans aucun doute la Reine de Coeur ; on a vu à quel point tous les protagonistes lui vouent un respect et une soumission qui n'ont d'origine que la crainte d'avoir la tête tranchée. La reine s'emporte à la moindre occasion et la description de ses expressions recourt à l'emploi d'un lexique verbal riche.
- ▶ Celui qui en revanche, incarne la colère surjouée, la colère inefficace, la colère ridicule, est bel et bien le Roi qui lorsqu'il s'énerve, voit sa crédibilité amoindrie par sa lâcheté (il se cache derrière Alice en se fâchant contre le chat) ou par les réactions de ses interlocuteurs (il adopte une mimique de colère face à la cuisinière qui n'est pas du tout impressionnée).



De l'autre côté du miroir



- ▶ Le Lis Tigré, frustré de ne pouvoir atteindre les fleurs qui l'indisposent, se met soudainement en colère en demandant le silence.
- ▶ Tweedledee est furieux de constater que sa crécelle est cassée : la colère «lui étouffe la voix», jusqu'à ce que celle ci ne devienne plus qu'un cri perçant. La colère se manifeste donc à la fois dans les propriétés de la voix et dans la forme du discours, puisque Tweedledee ne fait rien d'autre que répéter ses mots, comme pour expulser sa contrariété : «Mais elle n'est pas vieille ! cria Tweedledee, plus furieux que jamais. Je te dis qu'elle est neuve... Je l'ai achetée hier... ma belle crécelle NEUVE ! »

- ▶ La Brebis s'emporte injustement contre Alice qui ne comprend pas ce que « Plume! » veut dire : la reine blanche métamorphosée s'en prend à la petite fille, car elle attend apparemment quelque chose en réponse à cette exclamation. Ne m'as-tu pas entendu dire : « Plume » ? cria la Brebis d'une voix furieuse ».
- ▶ Humpty Dumpty se met en colère lorsqu'Alice ne sait distinguer le cou de la taille de son interlocuteur ; à sa décharge, celui-ci est rond! Il n'empêche que pour lui, « C'est une chose vraiment exaspérante (...) de voir que certaines personnes sont incapables de distinguer une cravate d'une ceinture.» Il accepte de reprendre la parole mais au prix d'un effort considérable : « Le Gros Coco était manifestement furieux. Toutefois, il garda le silence pendant deux bonnes minutes. Lorsqu'il parla de nouveau, ce fut d'une voix basse et grondante ». Encore une fois, la colère se déclenche après une blessure narcissique, pour conserver une fierté mise à mal durant l'échange. On le constate lorsqu'Alice, devant les bégayages d'Humpty Dumpty, prend l'initiative maladroite de terminer sa phrase. Cela entraîne le courroux de son interlocuteur : « Ah, par exemple ! c'est trop fort ! s'écria le Gros Coco en se mettant brusquement en colère. Tu as dû écouter aux portes... et derrière les arbres... et par les cheminées... sans quoi tu n'aurais pas pu savoir ça ! ». La colère s'associe donc au sentiment de persécution.
- ▶ La fin du rêve d'Alice est lié au raptus destructeur dont elle est victime lors du dîner de son sacre : énervée par la tournure absurde que prennent les événements, elle commet l'irréversible : « Je ne peux plus supporter ça ! s'écria-t-elle en saisissant la nappe à deux mains. Elle tira un bon coup, et assiettes, plats, invités, bougies, s'écroulèrent avec fracas sur le plancher.» Elle s'en prend ensuite à la Reine Rouge, en la secouant « de toutes ses forces »; les détails se font flous, la narration ralentit et se suspend ... et la Reine Rouge redevient la petite chatte noire à qui Alice s'adressait au départ.

6. La honte et la culpabilité : *I wish I hadn't...*

'You ought to be ashamed of yourself,' said Alice, 'a great girl like you, (...) to go on crying in this way! Stop this moment, I tell you!' But she went on all the same, shedding gallons of tears, until there was a large pool all round her, (...) 'I wish I hadn't cried so much!' said Alice, as she swam about, trying to find her way out. 'I shall be punished for it now, I suppose, by being drowned in my own tears!'

« Quelle honte ! » dit Alice. « Une grande fille comme vous (...) pleurer de la sorte ! Allons, finissez, vous dis-je ! » Mais elle continua de pleurer, versant des torrents de larmes, si bien qu'elle se vit à la fin entourée d'une grande mare (...) « Je voudrais bien n'avoir pas tant pleuré, » dit Alice tout en nageant de côté et d'autre pour tâcher de sortir de là. « Je vais en être punie sans doute, en me noyant dans mes propres larmes. »

Ces deux points particuliers de la sémiologie psychologique du bégue se remarquent notamment par l'expression des regrets qu'ils impliquent. Le sentiment de honte et celui qui le suit immédiatement, la culpabilité, donnent souvent lieu à des émotions mélancoliques, nostalgiques, comme si Alice était dans une recherche perpétuelle d'un Eden perdu. On relève aussi la fréquence des références faites à l'éducation et aux bonnes manières, de par les remontrances incessantes qu'Alice s'adresse. D'autres personnages se remarquent également tantôt par leur comportement culpabilisant, tantôt par leur tendance à se culpabiliser.



Au pays des merveilles



- ▶ Une fois la chute terminée, l'héroïne prend conscience de sa situation : « Alice se promena tristement au beau milieu de cette salle, se demandant comment elle en sortirait ». La mélancolie, déjà exprimée par ses pensées fréquentes pour sa chatte Dinah, se fait déjà sentir en ce début d'aventure.
- ▶ Envahie par la solitude, immergée dans ses propres larmes, Alice récite ses leçons, scande des vers mais se réprimande aussitôt : « non, tout cela est faux, j'en suis sûre ! » « Je suis sûre que ce ne sont pas les mots qu'il faut! ». Puis lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle a oublié la petite clef d'or qui lui donnerait accès au jardin, elle se culpabilise à nouveau : « Elle avait coutume de se donner de très bons conseils (quoiqu'elle ne les suivît guère), et, parfois, elle se réprimandait si vertement que les larmes lui venaient aux yeux. Elle se rappelait qu'un jour elle avait essayé de se gifler pour avoir triché au cours d'une partie de croquet qu'elle jouait contre elle-même, car cette étrange enfant aimait beaucoup faire semblant d'être deux personnes différentes. « Mais c'est bien inutile à présent, pensa la pauvre Alice, de faire semblant d'être deux ! C'est tout juste s'il reste assez de moi pour former une seule personne digne de ce nom ! »
- ▶ On note également que l'héroïne n'a de cesse de s'excuser pour ses propos inadaptés et son manque de tact ; elle tente d'apporter à ses interlocuteurs une réparation, en pansant ses impairs d'une « voix douce ». De même, elle exprime son regret d'avoir effrayé la souris et le pigeon, et se trouve mal à l'aise avec sa condition de petite fille qui mange des oeufs.
- ▶ Lorsqu'elle pénètre dans la maison du Lapin Blanc, Alice est également en proie à un sursaut brutal de culpabilité, « en entendant le lapin monter les escaliers ». Elle est alarmée, sans trop savoir pourquoi, et a l'impression d'avoir fait quelque chose de mal.
- ▶ Le lapin se sent responsable à son tour de ce que pourrait dire Alice devant la reine : lorsqu'Alice se prend à faire des commentaires, il lui ordonne de se taire.
- ▶ Face à la chenille, dont l'attitude se fait globalement culpabilisante, Alice a honte de ne pas réciter convenablement sa poésie. Il faut dire que le personnage, du haut de son champignon, n'hésite pas à l'accabler de reproches : « C'est tout de travers d'un bout à l'autre » ; elle la somme même de garder son sang froid. On remarque aussi que l'interrogation, la négation et la forme impérative président aux modes d'expression de la Chenille.
- ▶ Si Alice a honte de sa pulsion scopique, et se cache derrière un buisson pour observer la maison de la Duchesse et ce qui s'y passe, elle est par ailleurs humiliée par l'attitude du laquais : tout comme le lapin, il ne « prête aucune attention à elle » et garde obstinément les yeux levés au ciel.
- ▶ Le Chapelier et le Lièvre de Mars adoptent eux aussi une attitude culpabilisante : l'un reproche à Alice d'avoir battu le Temps, l'autre lui conseille de se taire. Alice éprouve quelque malaise à ne plus savoir ce que les mots signifient vraiment.
- ▶ La culpabilité tient une place importante à la cour de la Reine de Coeur ; les sentences s'accumulent parfois sans aucun motif. Les jardiniers sont confus de n'avoir pas satisfait la reine, le roi est humilié par un vulgaire Chat d'abord et par tous les membres du tribunal ensuite. Le roi humilie à son tour le chapelier en raillant ses talents d'orateur.
- ▶ En situation d'élocution, Alice se retrouve plusieurs fois gênée par les mots qui lui désobéissent : « and the words all coming different ». Elle a hâte de passer à autre chose, et dissimule son visage dans ses mains.



De l'autre côté du miroir



- ▶ Le Roi Blanc, tout souillé de cendres, est ridiculisé par l'attitude maternante d'Alice.
- ▶ La Reine Blanche, en s'adressant à Alice d'un « ton de pitié », la culpabilise sur sa façon de réagir : « pense à n'importe quoi, mais ne pleure pas! ». La honte et gêne se ressentent chez la petite fille dans ses nombreuses reformulations : « Non bien sûr je voulais dire... oh! je vous en prie.... voyez vous... n'est-ce pas...»
- ▶ Sa confusion s'exprime également par les révérences qui remplacent son discours, quand elle est troublée par l'interlocuteur ; ainsi devant la Reine rouge, qui achève de l'humilier en lui tapotant la tête.
- ▶ Alice est amenée à avoir honte de sa condition de petite fille, face aux sarcasmes dégradants des fleurs, que ce soit à propos de son apparence (et de ses « pétales frisés ») ou de son ignorance (« comment? tu ne savais pas ça? »).
- ▶ Dans le train du miroir Alice est prise en faute et n'a pas de billet : sa gêne se traduit par de multiples justifications. Les passagers s'en donnent à coeur joie pour la rabaisser : elle ne sait ni son nom, ni où elle va, et ne connaît pas son alphabet.
- ▶ Humpty Dumpty est mal à l'aise avec son corps d'oeuf en équilibre sur un mur; la confusion que sa forme induit (ceinture ou cravate?) provoque là encore chez Alice une foule d'excuses embarrassées.
- ▶ La honte se retrouve également dans le personnage du Cavalier, dont la qualité principale est de monter à cheval : or ses chutes répétées, dont la plus spectaculaire le fait atterrir la tête dans les bosquets, le décrédibilisent dans sa fonction.
- ▶ Les deux Reines attribuent à l'héroïne de mauvaises intentions : Alice tente de se disculper et se confond en explications devant la culpabilité qui l'envahit d'avoir prétendu être reine un jour.
- ▶ Dans le film d'animation de Walt Disney, la culpabilité de l'héroïne est remarquablement mise en scène par une chanson de l'invention du cinéaste : se retrouvant seule dans la forêt de Tulgey, elle s'adresse une plainte : «*Je n'arriverai jamais à sortir d'ici... Je suis bien punie. Bien sûr je sais ce que je dois faire... mais hélas je fais tout le contraire* ».

7. Le trouble identitaire

«Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, THAT'S the great puzzle!»

« Réfléchissons : est-ce que j'étais bien la même quand je me suis levée ce matin? Je crois bien me rappeler m'être sentie un peu différente. Mais si je ne suis pas la même, une question s'impose tout de suite : «Qui suis-je donc?» Ah, c'est là la grande énigme!»

Tout au long de ses Aventures, Alice se pose régulièrement la même question : Qui suis-je? En perpétuelle quête de son identité, l'héroïne multiplie les rencontres ; chacune d'elle donne lieu à un conflit qui renvoie toujours Alice à ce qu'elle est, qui elle est, jusqu'au signe qui la dénomme... tout est remis en cause. Les ajustements corporels incessants auxquels la petite - ou grande ! - fille témoignent d'une crise profonde du sujet. Vacillant comme la flamme d'une bougie, le Moi s'accommode en permanence aux contraintes environnementales qui menacent son intégrité. L'apparition et la disparition, la présence et l'absence, les menaces de disparition - ces intermittences laissent transparaître les bégaiements de l'être qui s'accroche avec formalisme au signe.

« Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. »¹ Mais la crise identitaire semble liée à une perte de savoir, une perte de contrôle, une perte de continuité généralisée. C'est cette continuité qui manque au discours du sujet bègue. Mallarmé disait : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve » ; c'est ce rêve auquel Alice se laisse aller, de l'autre côté du miroir, là où on « dresse » les mots, pour leur faire dire « ce qu'on a à dire ». Seulement ce rêve est sous-tendu par une souffrance, celle qui s'exprime dans les distorsions que les différents personnages font subir au corps de l'autre d'une part (le flamant, le hérisson, le bébé, le lézard - même le Roi sert de bouclier humain à la Reine dans le film de Walt Disney) et au langage, au temps et à l'espace d'autre part. Soient trois systèmes de structuration de la pensée qui fondent le sujet pensant et le sujet communicant.



Au pays des merveilles



- ▶ La quête d'identité se fait d'abord à travers la problématique du prénom, qu'Alice oublie ou renie par moments : face au Pigeon, Alice ne peut se résoudre à dire son prénom : « Je... je suis une petite fille », dit Alice d'une voix hésitante, car elle se rappelait tous les changements qu'elle avait subis ce jour-là » [*I--I'm a little girl,' said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through that day.*] Or beaucoup de sujets bègues rencontrent des difficultés de parole en énonçant leur prénom - et l'on s'imagine bien Charles Lutwidge Dodgson se présenter en « Do-do- Do-dogdson », au vu de la configuration consonantique complexe de son nom. Le personnage du Dodo est à ce propos une représentation, une transfiguration de l'auteur, et, en filigrane, des humiliations qu'il a pu subir à Rugby durant son secondaire.²
- ▶ Dans la maison du Lapin, celui-ci l'interpelle sous un nom arbitraire :

« et il l'interpella avec colère : « Eh bien, Marie-Anne, [and called out to her in an angry tone, 'Why, Mary Ann, que diable faites-vous là ? Filez tout de suite à la maison, what ARE you doing out here? Run home this moment, et rapportez-moi une paire de gants et un éventail ! and fetch me a pair of gloves and a fan! Quick, now!' Allons, vite ! » Alice eut si peur qu'elle partit And Alice was so much frightened that she ran off at immédiatement à toutes jambes dans la direction qu'il lui once in the direction it pointed to, without trying to montrait du doigt, sans essayer de lui expliquer qu'il explain the mistake it had made.] s'était trompé.»



De l'autre côté du miroir



- ▶ En découvrant les paysages du Miroir, Alice essaie de se remémorer ses leçons de géographies; se considérant elle-même comme faisant partie du décor, puisqu'elle se compare à une montagne, elle réfléchit mais son nom lui échappe : « Fleuves principaux... il n'y en a pas. Montagnes principales... je suis la seule qui existe, mais je ne crois pas qu'elle ait un nom.»

¹ Léopold Sedar Senghor, *Comme les lamantins vont boire à la source*

² voir Préambule. Dodgson signa une de ses lettres à son ami Ducksworth en dévoilant son identification : « Pour le Canard, de la part du Dodo ».

- ▶ En pénétrant dans le bois où les choses n'ont pas de nom, Alice rencontre le Faon qui lui demande : « Qui es-tu ? (...) « Je voudrais bien le savoir ! » pensa la pauvre Alice. Puis, elle répondit, assez tristement : Je ne suis rien, pour l'instant ». Dans ce lieu sombre et secret Alice voit avec désarroi les signes se soustraire à sa conscience: « C'est très agréable (...) après avoir eu si chaud, d'arriver dans le... dans le... au fait, dans quoi ? continua-t-elle, un peu surprise de ne pas pouvoir trouver le mot. Je veux dire : d'arriver sous les... sous les... sous ceci ! dit-elle en mettant la main sur le tronc d'un arbre ». Elle resta à réfléchir en silence pendant une bonne minute ; puis brusquement, elle s'exclama « Ainsi, ça a bel et bien fini par arriver ! C'était donc vrai ! Et maintenant, qui suis-je ? Je veux absolument m'en souvenir, si c'est possible ! Je suis tout à fait décidée à m'en souvenir ! ».
- ▶ Tweedledee et Tweedledum mettent en péril l'intégrité ontologique d'Alice. Dans les deux oeuvres, il est fait référence à une bougie qui s'éteint ; au pays des merveilles, Alice rapetisse et se sent « un peu inquiète à ce sujet, « car, voyez-vous, pensait Alice, à la fin des fins je pourrais bien disparaître tout à fait, comme une bougie. En ce cas, je me demande à quoi je ressemblerais. ». En écho à cette angoisse de « la fin des fins », les jumeaux effraient la petite fille « Si ce Roi qu'est là venait à se réveiller, ajouta Bonnet Blanc, tu disparaîtrais – pfttt ! – comme une bougie qui s'éteint ! »

8. L'ambivalence émotionnelle

"If I wasn't real," Alice said -half-laughing through her tears, it all seemed so ridiculous - "I shouldn't be able to cry."

« Si je n'étais pas réelle, dit Alice (en riant à travers ses larmes, tellement tout cela lui semblait ridicule), je serais incapable de pleurer.»

Alice est soumise aux aléas de son humeur qui se veut relativement changeante ; elle présente une instabilité narcissique qui s'exprime à travers tous les monologues qu'elle profère, et parfois même, une dualité de caractère. « Elle se rappelait qu'un jour elle avait essayé de se gifler pour avoir triché au cours d'une partie de croquet qu'elle jouait contre elle-même, car cette étrange enfant aimait beaucoup faire semblant d'être deux personnes différentes. Mais c'est bien inutile à présent, pensa la pauvre Alice, de faire semblant d'être deux ! ».

Tantôt son estime pour elle-même n'a pas de bornes : « Elle se répéta ce dernier mot deux ou trois fois de suite, très fière de le savoir ; car elle pensait, à juste titre d'ailleurs, que très peu de petites filles de son âge en connaissaient la signification. », tantôt elle se dévalue très sévèrement : « C'est tout juste s'il reste assez de moi pour former une seule personne digne de ce nom ! ». De même, il lui arrive de rire à travers ses larmes, d'osciller entre nervosité et hilarité. (cf. I). Sa voix douce et apaisante peut facilement céder le pas à une intonation empreinte de colère et de frustration. Cette ambivalence est également représentée par la Reine de Coeur qui, tantôt s'époumone et ordonne que des têtes soient tranchées, tantôt se radoucit, minaude, et joue au croquet. La Reine Blanche également n'a pas un profil déterminé, représentant d'une part la vulnérabilité, l'anxiété et la sottise (la rapprochant métaphoriquement d'un mouton... ou d'une brebis), d'autre part, l'hermétisme, la froideur et l'antipathie ¹.

« Les délices ailées de la jouissance se volatilisent et basculent du côté de l'angoisse d'une perte de contrôle »².

¹ Antipathie évoquée lors de la chute dans le terrier, par un jeu de mots sur le lieu où Alice imagine se trouver : à l'autre bout de la terre, aux « *antipodies* », soit en anglais, un vocable très proche phonétiquement de « *antipathies* ».

² [27] p.125

Ainsi la sémiologie psychologique du bégaiement telle que nous l'avons mise en évidence précédemment, peut-elle se lire entre les lignes d'un écrivain bègue. La mise en images se fait à travers des scénarios variés où l'auteur instille des impressions personnelles grâce à la sublimation littéraire que permettent la fiction et le récit de rêve. En filigrane se révèle des traits de personnalité construits au cours du développement des interactions, et ce terrain psychique de l'« EGO » a des répercussions sur le vécu psychique spécifique à la situation la communication, face à l'« ALTER ».

Voyons maintenant quels éléments du texte nous rapprochent du second sous-groupe sémiologique de la psychologie de la personne qui bégaie.

—

« ALTER »

1. La dépendance affective et l'anxiété de la distance



Au pays des merveilles



Cet aspect de la personnalité du sujet bègue se traduit par les nombreuses références à Dinah, la chatte d'Alice, à qui la petite fille pense régulièrement au cours des Aventures - et plus particulièrement dans les moments d'affliction et de mélancolie :

- ▶ « Oh, ma Dinah chérie ! Je me demande si je te reverrai jamais... Là-dessus, la pauvre Alice se remet à pleurer, car elle se sentait très seule et découragée ». Elle l'évoque pour elle-même, comme un souvenir chéri et rassurant : « Ce que je voudrais avoir notre Dinah avec moi ! s'exclama Alice à haute voix, mais sans s'adresser à personne en particulier. ». Au moment où Alice s'endort pendant sa chute, c'est encore auprès de Dinah qu'elle s' imagine être, « main dans la main ».
- ▶ Ayant subi de multiples changements de taille, la petite fille se laisse aller, abandonnique : « mais, oh ! mon Dieu ! s'écria-t-elle en fondant brusquement en larmes, je voudrais bien qu'on se décide à pencher la tête vers moi ! J'en ai tellement assez d'être toute seule ici ! »
- ▶ Dans le film de Walt Disney, Alice hoquette entre ses larmes, en s'adressant à la poignée de porte qui essaie de la raisonner : « Je... je veux rentrer chez moi ! » ; de même, seule sur son rocher dans la forêt de Tulgey, elle déplore : « Si j'avais écouté ma soeur, je ne serais pas coincée ici ! »





De l'autre côté du miroir



- ▶ Alice ne peut rester sans une forme de compagnie verbale : « Comme il n'y avait rien d'autre à faire, Alice se remit bientôt à parler ». Elle s'adresse sans discontinuer à sa chatte Dinah et à ses deux chatons, Kitty et Perce-Neige.
- ▶ Dans le jardin des fleurs vivantes, l'apaisement que lui procure le paysage la rend élégiaque : « Ô, Lis Tigré, dit Alice, en s'adressant à un lis qui se balançait avec grâce au souffle du vent, comme je voudrais que tu puisses parler ».
- ▶ En découvrant l'échiquier qui représente le monde, Alice exprime son sentiment d'isolement, et se dit prête à tout pour s'intégrer : « C'est une grande partie d'échecs qui est en train de se jouer... dans le monde entier... du moins, si ce que je vois est bien le monde. Oh ! comme c'est amusant ! Comme je voudrais être une des pièces ! Ça me serait égal d'être un Pion, pourvu que je puisse prendre part au jeu... »
- ▶ La petite fille évoque « son pays à elle », nostalgique, et regrette le « bois où elle était tout à l'heure », ce bois dans lequel, l'espace d'un instant, elle vit une parenthèse de tendresse avec le jeune Faon.



2. L'indifférence

On ne peut citer exhaustivement tous les passages où l'héroïne n'écoute le propos de ses interlocuteurs que d'une oreille distraite. Le « ton pensif », le « ton de doute », prévalent à ses réparties. Alice persévère parfois à poser la même question face à des personnages qui manifestement n'ont pas ou ne veulent pas donner la réponse. Les réponses non-verbales, inadaptées, les digressions et changements de sujet se multiplient au cours des rencontres. Cela témoigne également de l'indifférence qui peut émaner de l'interlocuteur et qui marque l'esprit du sujet bègue en ce qu'il se retrouve ponctuellement privé de son statut d'émetteur.

3. Les bénéfiques secondaires

« Tout au contraire », dirait Tweedledum, l'héroïne arrive parfois à tirer profit de la situation d'embarras où elle se trouve. Ainsi, dans la maison du Lapin, lorsqu'elle dépasse de plusieurs milliers de mètres ses interlocuteurs, et que de surcroît elle n'a aucun contact visuel avec eux, Alice ressent un sentiment d'invincibilité qui ne se reproduit que rarement au cours du récit. A l'issue du tribunal, sa grande taille lui permet à nouveau de reprendre l'ascendant : « Qui se soucie de vous ? Vous n'êtes qu'un paquet de cartes ! ».

4. La violence et l'agressivité, l'hostilité et le mépris

Nombreux sont les personnages à dégager une pugnacité vigoureuse ; Alice elle-même est parfois sujette aux accès soudains de violence. Marie-Hélène Inglin Routisseau souligne l'omniprésence de cette tension et décrit un « parcours semés d'embûches » et une « confrontation toujours recommencée à des interlocuteurs agressifs, parfois haineux, jamais accommodants, de temps en temps complètement fous ». ¹ Le monde des merveilles et celui du miroir constituent un véritable « anti-monde », peuplé « d'anti-personnes créant de l'irréalité et faisant preuve d'une menaçante et dangereuse agressivité » ². On relève des traces d'agressivité orale, déjà relevées par Attanasio [46], qui s'expriment par l'intellectualisation du conflit en « joutes verbales » ³. Elles cristallisent le ressenti de « l'attitude coercitive par laquelle l'enfant victorien est sous la domination de ses parents et du monde adulte ». Globalement, la fantasmagorie animale renvoie « à la bestialité et à l'agressivité de l'humain » : « les personnages mettent au jour chez l'autre cette faille originelle constitutive de l'organisation psychique, à la limite du surgissement de l'angoisse. » Cela devient « le seul mode possible de contact avec l'autre, suivant (...) l'identification au rien de l'autre dans le mouvement d'un évanouissement, d'une disparition ».



Au pays des merveilles



- ▶ Dans la maison du Lapin, l'héroïne assène à Bill un coup de pied fracassant pour l'extraire de la cheminée.
- ▶ La Duchesse secoue violemment son bébé et l'insulte jusqu'à le transformer en porc.
- ▶ Lors du thé chez les fous, Alice fait preuve d'une agressivité patente envers les convives qui la poussent à bout. Une forme de violence est également faite au langage, au temps et à l'espace.
- ▶ La Reine de Coeur ordonne des condamnations à mort « à peu près une fois par minute ».
- ▶ Pendant le procès, les jurés étouffent subitement et sauvagement le cochon d'Inde qui applaudit.



De l'autre côté du miroir



- ▶ Alice s'imagine « faire semblant » qu'elle soit une hyène, et que sa gouvernante soit... un os.
- ▶ Les fleurs vivantes agressent gratuitement à Alice et la rejettent brutalement : « M'est avis que vous ne pensez jamais à rien (...) je n'ai jamais vu personne qui ait l'air plus stupide ».
- ▶ Tweedledee et Tweedledum sont pris d'un soudain besoin d'en découdre, afin de « vider leur querelle ». L'histoire du morse et du charpentier est par ailleurs d'une cruauté évidente, et dégage une menace de dévoration. On se souvient qu'ils terrorisent aussi Alice en réduisant à néant son existence.
- ▶ La Reine Rouge donne des conseils bienveillants, mais son ton est comminatoire.
- ▶ La Reine Blanche répond brutalement aux requêtes polies d'Alice : « comment veux-tu que je le sache? »...

Le texte ne tarit pas d'exemples en matière d'animosité : « la violence de l'autre met en péril par effraction et élabore une image dévalorisée ou menacée d'effondrement ». ⁴

¹ [27] p. 47

² [27] p. 70-71

³ [27] p.74

⁴ [27] p.118

5. La transgression

Elle se marque par la tendance d'Alice et des autres personnages à contredire en permanence les propos entendus ; en effet, l'héroïne est « toujours prête à entamer une petite querelle ». Sa curiosité fondamentale est à l'origine même de ses motivations et du moindre de ses déplacements. Dans le film d'animation de Walt Disney, Alice déplore cette inclination à braver les interdits, qui lui vaut bien des soucis : « *Je me dis surtout sois bien sérieuse/ Ne fais pas de choses dangereuses/ Mais j'ai un défaut/ Hélas je suis curieuse/ Voilà j'ai parcouru ma route heureuse/ Sans jamais être raisonnable/ J'ai oublié que les erreurs se paient un jour ou l'autre/ Je sais très bien ce que je dois faire/ Mais hélas je fais tout le contraire/ C'est pourquoi j'ai tant d'ennuis sur cette terre.* »

6. La dévaluation de la mère

Le portrait que Lewis Carroll dresse de la mère se contemple à travers les trois Reines et la Duchesse.

Celle-ci est l'avatar de la mauvaise mère, brutale, non contenant, ravageuse; elle campe la mégère aigrie et maltraitante. Son ambivalence la rend tout sauf sécurisante, puisqu'elle revient ensuite, mielleuse, hypocrite, dangereuse. On a pu lire des analyses freudiennes du texte qui mettent en relation le dégoût profond de l'auteur pour la grossesse et les nombreux accouchements dont il a été le témoin - il avait, on le rappelle, onze frères et soeurs : Phyllis Greenacre souligne qu'il aurait pu « souffrir précocement de rages sévères dont la nature destructive fut ensuite suivi d'un contrôle si parfait qu'il interdisait toute marque d'hostilité - et aussi dans la rigidité musculaire de ses mouvements »¹. Ainsi, « la haine destructrice de Dodgson accouche des monstres qui peuplent les rêves d'Alice »².

La Reine de Coeur incarne la mère dévastée et dévastatrice, qui profère des menaces mais ne les met jamais à exécution, qui alterne la colère et la séduction ; à cela s'ajoute la profonde injustice qu'elle impose à son royaume : la sentence d'abord, le jugement ensuite. La Reine de Coeur triche, tranche, s'attribue tous les atouts ; même en situation de jeu, elle ne respecte aucune règle, sinon celles de la tyrannie. La vérité sort de la bouche du Griffon : « c'est tout dans leur tête, ça ».

La Reine Rouge, à l'instar de la Reine de Coeur, est castratrice et impérative : elle donne à Alice des leçons de bonne conduite, et lui inculque les principes pénibles du pays du Miroir. Tourner en rond, courir toujours plus vite, ne pas parler... et manger des biscuits lorsque l'on a soif.

La Reine Blanche quant à elle, symbolise davantage le déficit de la fonction maternelle ; sottise, gauche, mollassonne, comparable à du vulgaire bétail, elle n'apporte que des réponses floues et peu convaincantes aux interrogations incessantes de l'héroïne.



¹ [29] p.271

² [27] p.93

7. La crainte des désastres

Les bouffées de panique auxquelles Alice est en proie régulièrement dans l'oeuvre laisse transparaitre ce que Wyatt appelle « crainte des catastrophes et des désastres » [22].

Avant de boire le contenu de la fiole, Alice fait preuve d'une méfiance anxieuse : les visions d'horreur que lui inspirent l'éventualité d'ingérer du poison sont d'une précision terrifiante. Les menaces constantes de disparition, de désintégration sous-tendues par les changements de taille et la dépossession d'identité laisse supposer la présences d'obsessions phobiques, comme celle de prendre la parole en public. (cf. anxiété verbale). La peur de causer la mort ou de la subir se fait parfois sentir :



Au pays des merveilles



- ▶ Lors de sa chute dans le terrier, « en passant, elle prit un pot sur une étagère ; il portait une étiquette sur laquelle on lisait : MARMELADE D'ORANGES, mais, à la grande déception d'Alice, il était vide. Elle ne voulut pas le laisser tomber de peur de tuer quelqu'un et elle s'arrangea pour le poser dans un placard devant lequel elle passait, tout en tombant.».
- ▶ En croisant sur son chemin un chien un peu imposant, « elle avait terriblement peur à l'idée qu'il pouvait avoir faim car, dans ce cas, il aurait pu tout aussi bien la dévorer, malgré ses cajoleries ».
- ▶ La Reine de Coeur et ses accès dirimants inspirent à Alice une angoisse sans nom : Alice commençait à se sentir très inquiète ; à vrai dire, elle ne s'était pas encore disputée avec la Reine, mais elle savait que cela pouvait arriver d'un moment à l'autre. « Et dans ce cas, pensait-elle, qu'est-ce que je deviendrais? Ils sont terribles, avec leur manie de couper la tête aux gens; ce qui est vraiment extraordinaire, c'est qu'il y ait encore des survivants! »



De l'autre côté du miroir



- ▶ Le poème du Jabberwocky lui « remplit la tête de toutes sortes d'idées», mais la seule qui lui paraît claire, « c'est que quelqu'un a tué quelque chose ».
- ▶ La description que fait la Reine de la tempête témoigne évoque presque une scène apocalyptique : « Tu ne peux pas t'imaginer quel orage effroyable ç'a été ! Le vent a arraché une partie du toit, et il est entré un gros morceau de tonnerre... qui s'est mis à rouler dans toute la pièce... et à renverser les tables et les objets !... »

Autres textes

Les écrits de jeunesse que Lewis Carroll publia sous les initiales de «C.L.D», ou de «B.B»¹. dans *Le Magazine du Presbytère* - une revue littéraire qui occupait ses vacances étudiantes passées en famille ² - recèlent des textes qui laissent également présager de cette angoisse que l'auteur a eu l'impulsion de transcrire. Respectivement intitulés « Horreurs », « Larmes », « Terreurs », « Malheurs », « Cris », « Frissons »... ces poèmes sont imprégnés d'un sentiment de danger, de destruction et d'agitation anxieuse que l'on prendra éventuellement le temps de lire en annexe.

¹ Sans que ces initiales de «B.B» soient nulle part explicitées,elles nous rappellent le personnage de « Balbus » (soit, « bègue » en latin), qui est mis en scène dans le texte « Une histoire embrouillée » (*A tangled tale*) [36] p.435

² Jeanne Bouniort [36] p.493 - écrit à ce sujet : « Quand il vivait l'isolement de la campagne, il déployait dans ses jeux une imagination sans bornes (...) l'existence même de ces magazines révèle aussi le goût, que dis-je la jubilation de l'écriture qui prendra des proportions extravagantes faisant de lui un épistolier infatigable et même redoutable, un pamphlétaire prolix, tenant son journal en même temps qu'il compose ses oeuvres de fiction, bref écrivant tout le temps, semble-t-il.»

8. La sensibilité à la pression linguistique et temporelle

À de nombreuses reprises dans le texte tout comme dans le dessin animé de Walt Disney, l'héroïne et certains autres personnages sont soumis à une urgence de mouvement, de réflexion et de verbalisation des prises de décision.



Au pays des merveilles



- ▶ Le Lapin Blanc, toujours « en retard », représente par excellence le défaut d'ajustement temporel
- ▶ La précipitation désordonnée de la Course à la Comitarde reflète une hâte et une brusquerie à laquelle Alice peine à se conformer
- ▶ La Chenille, elle, se différencie des autres par sa langueur et sa nonchalance, mais représente une source de pression linguistique et intellectuelle considérable ; la forme impérative, interrogative et exclamative, en sus des demandes impérieuses en lien avec l'identité, perturbent l'héroïne qui ne « peut s'exprimer plus clairement ».
- ▶ Les convives du Thé chez les Fous bouleversent les règles inhérentes à la course du Temps
- ▶ La situation de prise de parole en public, lors du tribunal, déstabilise la petite fille qui finit par s'emporter.



De l'autre côté du miroir



- ▶ La traversée du Miroir implique une hâte qui propulse Alice de case en case : « Mais, oh ! pensa-telle en se levant d'un bond, si je ne me dépêche pas, je vais être obligée de repasser à travers le Miroir avant d'avoir vu à quoi ressemble le reste de la maison. Commençons par le jardin ! » Elle sortit de la pièce en un moment et descendit l'escalier au pas de course... »
- ▶ La Reine Rouge combine les deux formes de contraintes ; elle fait part à Alice de l'importance de « gagner du temps » et lui donne des indications sur sa façon de parler : « Il est temps que tu me répondes, fit observer la Reine en regardant sa montre. Ouvre la bouche un tout petit peu plus en parlant, et n'oublie pas de dire : « Votre Majesté ». De même, Alice et la Reine Rouge se mettent « subitement à courir », et « la Reine courait si vite que la fillette avait beaucoup de mal à se maintenir à sa hauteur. La Reine n'arrêtait pas de crier : « Plus vite ! », et Alice sentait bien qu'il lui était absolument impossible d'aller plus vite, quoiqu'elle n'eût pas assez de souffle pour le dire. »

La réplique suivante condense remarquablement l'omniprésence de cette pression : « **Plus vite ! Ne parle pas !** ». Le syntagme « plus vite ! » est repris par épanalepse six fois au cours du chapitre. Toute cette course pour finalement, arriver au même endroit ; on peut dire avec facilité, que la Reine Rouge fait tourner Alice en rond.

- ▶ Alice elle-même fait monter la pression devant l'hermétisme des jumeaux : « Ils ressemblaient tellement à deux grands écoliers qu'Alice ne put s'empêcher de montrer Tweedledum du doigt en disant : – Commencez, vous, le premier de la rangée ! – En aucune façon ! s'écria vivement Tweedledee. Puis il referma la bouche aussitôt avec un bruit sec. – Au suivant ! fit Alice, passant à Tweedledum ».
- ▶ Les huîtres du poème « *Le Morse et le Charpentier* » demandent à leur tour un répit : « Les Huîtres dirent : « Attendez ! Pour parler nous sommes trop lasses ; Donnez-nous le temps de souffler, Car nous sommes toutes très grasses ! »
- ▶ Hatta le messager est sommé de parler par son homologue Haigha et par le Roi Blanc : « une ou deux larmes roulèrent sur ses joues, mais il refusa de dire un mot. – **Parle donc ! Tu sais parler !** s'écria Haigha d'un ton impatient. Mais Hatta se contenta de mastiquer de plus belle et de boire une gorgée de thé. – **Parle donc ! Tu dois parler !** s'écria le Roi ». L'épanalepse reprend encore une fois la structure syntaxique et se double d'une gradation ascendante entre « savoir » et « devoir », ce qui cristallise les effets de pression linguistique et temporelle étreignant tout le récit.

9. La peur de s'opposer à l'objet du désir

Elle se manifeste par les précautions que prend Alice envers ses interlocuteurs, « pour ne pas les froisser », ou « de peur de les offenser ».



Au pays des merveilles



- ▶ Les « Ô » emphatiques répétés (Souris, Lis Tigre...) et les nombreuses formules de politesse que l'héroïne emploie révèlent son intention d'éviter tout conflit. Lorsqu'elle rencontre un différend avec l'un de ses interlocuteurs, il lui arrive de s'opposer au bout du compte, mais elle s'astreint le plus souvent au silence ou à la dissimulation. On imagine ce qu'autant d'inhibition contrainte peut accumuler de frustration.
- ▶ Le roi de Coeur fait lui aussi montre d'une dévotion asservie à son épouse, puisque tous ses faits et gestes semblent être motivés par le désir de la satisfaire, voire, par la crainte de ne pas la satisfaire.
- ▶ De même le Chat - qui devient pour Alice un objet de désir en ce qu'il détient des informations précieuses et se fait secourable dans des moments où Alice ne sait plus ni où aller ni quoi faire - est appréhendé d'un ton onctueux : « Minou du Cheshire ». L'ambivalence intrinsèque de l'interlocuteur peut en être à l'origine : « Elle lui trouva l'air fort aimable ; pourtant, il avait des griffes extrêmement longues et un très grand nombre de dents; aussi, elle sentit qu'elle devait le traiter avec respect.»



De l'autre côté du miroir



- ▶ Alors que Tweedledee et Tweedledum sont allés jusqu'à faire pleurer Alice, celle-ci s'efforce de ne pas paraître offensée : « Là-dessus, elle essuya ses larmes, et continua aussi gaiement que possible ». Ils persistent à faire preuve d'un égoïsme et d'une mesquinerie qui exaspèrent la petite fille : elle n'a « jamais vu personne faire tant d'embarras que les deux frères ». Lorsqu'ils deviennent si ridicules qu'elle éclate de rire, « elle réussit à transformer son rire en toux, de peur de froisser Tweedledum ». Elle déploie toutes les stratégies possibles pour éviter qu'ils n'aillent au conflit : « En ce cas, vous feriez mieux de ne pas vous battre aujourd'hui, fit observer Alice, qui pensait que c'était une bonne occasion de faire la paix.»
- ▶ Quand la Reine Blanche s'emporte, au début de leur échange, Alice est également dans ses petits souliers : « Jugeant qu'il serait maladroit de commencer l'entretien par une discussion, Alice se contenta de sourire, et poursuivit : Si Votre Majesté veut bien m'indiquer comment je dois m'y prendre, je le ferai de mon mieux ».
- ▶ Face à la susceptibilité de Humpty Dumpty, Alice redouble de mesures rhétoriques pour apaiser les tensions qui sourdent dans le dialogue : « J'ai dit que vous ressembliez à un œuf, monsieur, expliqua Alice très gentiment. Et il y a des œufs qui sont fort jolis, ajouta-telle, dans l'espoir de transformer sa remarque en une espèce de compliment ».

10. La projection des sentiments sur autrui

À différentes occasions, Alice et d'autres retournent la situation, ne pouvant faire face à leurs propres carences.



Au pays des merveilles



- ▶ En proie aux questions existentielles qui l'assaillent dans la petite salle qui fait office de sas au pays des merveilles, Alice s'adresse à un interlocuteur imaginaire : « On aura beau pencher la tête vers moi en disant Allons, remonte, ma chérie ! – je me contenterai de lever les yeux et de répondre – Dites-moi d'abord qui je suis: si cela me plaît d'être cette personne-là, alors je remonterai ».
- ▶ Alice se sent concernée par les problèmes de la Souris : « Il y a donc un nœud quelque part? demanda Alice, toujours prête à rendre service, en regardant anxieusement autour d'elle. Oh, je t'en prie, laisse-moi t'aider à le défaire ! »
- ▶ Le Dodo lui aussi, paniqué à l'idée de devoir prendre la parole, se tourne en vain vers l'assemblée : « le Dodo s'était tu comme s'il estimait que quelqu'un devait prendre la parole, et personne n'avait l'air de vouloir parler. » .
- ▶ Les oiseaux de la course à la comitarde, peu rassurés par les propos d'Alice, attribuent à leurs enfants la raison de leur congé : « un Canari cria à ses enfants d'une voix tremblante : « Partons, mes chéris! Vous devriez être au lit depuis longtemps déjà ! ». Sous des prétextes divers, tous s'éloignèrent, et, bientôt, Alice se trouva seule. ».
- ▶ Déstabilisée par les questions intrusives de la Chenille, Alice retourne la situation : « Alice, un peu irritée de ce que la Chenille lui parlât si sèchement, se redressa de toute sa hauteur et déclara d'un ton solennel : « Je crois que c'est vous qui devriez d'abord me dire qui vous êtes. ».
- ▶ Les mauvais traitements qui sont infligés au bébé-cochon en appellent l'instinct protecteur de la petite fille : « Oh, je vous en supplie, prenez garde à ce que vous faites! » s'écria Alice en bondissant d'inquiétude et de terreur. « Oh ! cela y est, cette fois c'est son pauvre petit nez ! » ajouta-t-elle en voyant une casserole particulièrement volumineuse effleurer le visage du bébé. ». La Duchesse lui fait d'ailleurs remarquer sa tendance à projeter : « Si chacun s'occupait de ses affaires, grommela la Duchesse d'une voix rauque, la terre tournerait beaucoup plus vite qu'elle ne le fait. ».
- ▶ Les réflexions du Lièvre de Mars amènent Alice à être sur la défensive : « Vous ne devriez pas faire d'allusions personnelles », répliqua Alice sévèrement ; c'est extrêmement grossier. ».
- ▶ Le sort qui attend les jardiniers inquiète Alice du sien propre : « Et dans ce cas, pensait-elle, qu'est-ce que je deviendrais? Ils sont terribles, avec leur manie de couper la tête aux gens. ».
- ▶ Le Griffon, qui se caractérise par son ignorance et son statu de cancre, ne perd pas une occasion de renvoyer l'attention sur les lacunes d'Alice : « Tu devrais avoir honte de poser une question aussi simple », ajouta le Griffon ».



De l'autre côté du miroir



- ▶ Alice semble avoir une prédilection pour les choses et les êtres qui ont la faculté de parole : tous les autres lui inspirent la crainte : « Je les aime quand ils savent parler, répondit Alice. Dans le pays d'où je viens, aucun insecte ne parle.(...) Les insectes ne me procurent aucune espèce de bonheur parce qu'ils me font plutôt peur... ».
- ▶ Au terme de l'histoire racontée par Tweedledee et Tweedledum, la petite fille manifeste son empathie : « J'aime mieux le Morse, dit Alice, parce que, voyez-vous, lui, au moins, a eu pitié des pauvres huîtres. »
- ▶ La détresse de la Reine Blanche conduit Alice à la prendre sous son aile ; elle se risque même à lui donner des conseils : « Mais, vraiment, vous devriez prendre une femme de chambre ! »
- ▶ Les difficultés auxquelles est confronté le Cavalier Blanc pousse Alice à chercher des solutions pour lui : « C'est vraiment trop ridicule ! s'écria la fillette perdant patience. Vous devriez avoir un cheval de bois monté sur roues ! »

Les projections du narrateur

Parfois la projection des sentiments sur autrui reste silencieuse mais est signalée par le narrateur : « Que Votre Majesté veuille bien l'excuser, dit la Reine Rouge à Alice, en prenant une des mains de la Reine Blanche dans les siennes et en la tapotant doucement. Elle est pleine de bonne volonté, mais, en général, elle ne peut s'empêcher de raconter des bêtises. La Reine Blanche regarda timidement Alice ; celle-ci **sente qu'elle devait absolument dire quelque chose de gentil**, mais elle ne put rien trouver. ». En effet, Lewis Carroll s'imisce discrètement dans le récit, notamment en exprimant sa compassion pour les personnages :



Au pays des merveilles



- « **Hélas!** soit que les serrures fussent trop larges, soit que la clé fût trop petite, aucune porte ne voulut s'ouvrir. ».
- « **Hélas! pauvre** Alice ! dès qu'elle fut arrivée à la porte, elle s'aperçut qu'elle avait oublié la petite clé d'or. ».
- « **Hélas!** la petite porte était de nouveau fermée, et la petite clé d'or se trouvait sur la table comme auparavant. ».
- « **Hélas!** les regrets étaient inutiles! »



De l'autre côté du miroir



- « C'est ça que tu appelles murmurer ! s'écria le **pauvre** Roi en sursautant et en se secouant »
- « s'arrêtant de temps à autre pour aider le **pauvre** Cavalier à remonter sur son cheval »
- « Mais je n'ai fait que dire : « Si », répondit la **pauvre** Alice d'un ton piteux »
- « Le **pauvre** Roi prit un air intrigué et malheureux »
- « Oh, je t'en supplie, arrête ! s'écria la **pauvre** Reine en se tordant les mains de désespoir. »



Ainsi les processus psychologiques mis en jeu lors des interactions verbales ou non-verbales apparaissent-ils , dans le discours direct des personnages ou par les interventions de Lewis Carroll, très proches de ceux que nous avons pu relever comme faisant partie de la sémiologie psychologique du sujet bégue dans ses relations à l'Autre. Notre lecture orthophonique de l'oeuvre met en évidence que les éléments comportementaux de la sémiologie se dévoilent également à travers le *dramatis personae* des deux oeuvres, comme nous allons maintenant le découvrir.



II - Se voir : le comportement bègue mis en scène

« L'œil hésite pendant que la lèvre bégaille »

Victor HUGO, *Toute la lyre*, « L'enfant »

De la même manière que pour la sémiologie psychologique du sujet bègue, les traits caractéristiques de son comportement verbal et non-verbal peuvent faire l'objet d'une distinction entre ceux qui s'appliquent au locuteur bègue lui-même, ceux avec lesquels il lutte personnellement (sous-groupe « EGO ») et ceux qui s'activent essentiellement dans la relation intersubjective de communication (sous-groupe « ALTER »). S'il est aisé pour l'écrivain d'accentuer, de caricaturer les profils psychologiques de ses personnages dans le discours direct et de multiplier les interventions représentatives de leur trait principal, le comportement, lui, est davantage mis en lumière par les incises - moins nombreuses - du narrateur et dans les descriptions notamment, du ton de voix et des gestes accompagnateurs de l'échange. Elles nous fournissent la pantomime des dialogues qui se nouent au pays des merveilles et de l'autre côté du miroir.

SÉMIOLOGIE COMPORTEMENTALE : « EGO »	
▶ syncinésies	▶ modification des paramètres vocaux
▶ dilatation des ailes narinaires	
▶ gestes conjuratoires	▶ longue préparation mentale du discours : répertoire lexical électif et hyper-investissement formel
▶ rires nerveux	
▶ conjonctions d'appui	▶ inversion du réflexe normal de décontraction au moment des difficultés de parole
▶ stéréotypies verbales et gestuelles	
▶ augmentation de la tension	▶ perte de l'auto-écoute
▶ manifestations d'impuissance	

—

SÉMIOLOGIE COMPORTEMENTALE : « ALTER »	
▶ fuite du regard	▶ perte du comportement tranquillisateur et de la possibilité de faire état de ses difficultés de parole
▶ réactions persécutoires	
▶ sensation de rejet	▶ perte de la possibilité de s'appuyer sur la parole d'autrui
▶ tentatives de contrôle et de masquage	
▶ stratégies d'évitement et de désengagement	▶ perte de l'expressivité de la parole
▶ perte du caractère spontané de la parole et du centrage de la parole sur l'OREV	

1. Syncinésies, gestes conjuratoires, stéréotypies verbales et gestuelles et conjonctions d'appui



Au pays des merveilles



Dans le film de Walt Disney (que nous interprétons à partir des observations précédentes sur la sémiologie comportementale), lorsqu'Alice récite une poésie à la Chenille, elle accompagne sa voix de petits mouvements de l'index et du majeur. Au cours du récit, elle fait plusieurs fois le geste de « joindre les mains » avant de commencer à parler : seule d'abord pendant sa chute, puis face à la chenille là encore. Ces **gestes conjuratoires**, synchrones ou non synchrones, peuvent également sanctionner l'organe de la faute (la bouche), comme c'est le cas lorsqu'Alice se met à chanter faux au milieu des pensées. Portant sa main à sa bouche, elle annule par un mouvement l'erreur commise ; à la fin des aventures au pays des merveilles, la soeur d'Alice - devenue sujet de l'énonciation - décrit la petite fille : « De nouveau les petites mains furent croisées sur ses genoux, les yeux avides et brillants furent fixés sur les siens ».

Par ailleurs on relève la présence de nombreuses interjections qui surviennent préférentiellement lorsqu'Alice cherche ses mots, réfléchit ou est mal à l'aise. Il en est ainsi :

- lorsqu'elle contredit son interlocuteur : « **Eh bien**, il est possible que cela ne vous fasse pas cet effet-là, dit Alice » ;
- lorsqu'elle avoue ses échecs : « **Eh bien**, j'ai essayé de réciter: « Voyez comme la petite abeille... », mais c'est venu tout différent de ce que c'est en réalité ! »
- lorsqu'elle n'interroge sur sa personnalité : « Je crains de ne pas pouvoir m'expliquer, madame, parce que je ne suis pas moi, **voyez-vous!** »
- lorsqu'elle demande de l'aide : « Oh ! je ne suis pas particulièrement difficile pour ce qui est de la taille, répondit vivement Alice. Ce que je n'aime pas, c'est d'en changer si souvent, **voyez-vous** »
- lorsqu'elle justifie son péché de gourmandise : « **voyez-vous**, les petites filles mangent autant d'œufs que les serpents. »
- lorsqu'elle fait part de ses connaissances : « **Voyez-vous**, la terre tourne sur elle-même pendant vingt-quatre heures sans relâche... »

En somme, dès qu'Alice livre un pue d'elle-même dans son discours, elle a recours à des **embrayeurs** qui canalisent l'écoulement de sa pensée par la parole.





De l'autre côté du miroir



- ▶ « N'agite pas tes mains sans arrêt » : voilà ce que reproche la Reine Rouge à Alice, qui présente manifestement des ce qui s'apparenterait dans la sémiologie à des **syncinésies**. Nombreux sont par ailleurs les personnages à se retrouver embarrassés par leurs mains, toujours agitées à faire quelque chose : ainsi la brebis s'enfonce « quelques aiguilles dans les cheveux, car elle avait les mains trop pleines (...) Elle travaillait à présent avec quatorze paires d'aiguilles à la fois. ».
- ▶ Humpty-Dumpty semble lui avoir le réflexe de les immobiliser, « en croisant les jambes et en prenant un de ses genoux à deux mains », ou au contraire, de les mobiliser : « Pour ce qui est de réciter des vers, déclara le Gros Coco, en tendant une de ses grandes mains, moi, je peux réciter des vers aussi bien que n'importe qui, si c'est nécessaire... ».
- ▶ Haigha adopte aussi « des attitudes vraiment bizarres » : « En effet, le Messenger n'arrêtait pas de sauter en l'air et de se tortiller comme une anguille, chemin faisant, en tenant ses grandes mains écartées de chaque côté comme des éventails », reflet des « **attitudes réactionnelles handicapantes** ».

De même qu'au pays des merveilles, Alice continue à s'appuyer sur des locutions qui visent à fluidifier son discours et à maintenir la fonction phatique opérationnelle : « si on ne parlait que lorsqu'une autre personne vous adressait la parole, et si l'autre personne attendait toujours que ce soit vous qui commenciez, **alors, voyez-vous**, personne ne dirait jamais rien, **de sorte que...** ». On aura également relevé l'utilisation récurrente de tournures concessives et conditionnelles.

2. Manifestations d'impuissance

A de nombreuses reprises Alice se retrouve dans des situations où sa liberté de mouvement et son pouvoir de décision sont réduits, que ce soit dans ses moments de solitude et d'exploration ou en contact avec des personnages.



Au pays des merveilles



- ▶ Embarrassée par son corps, la petite fille n'a aucune prise sur la tournure que prennent les événements : « Pauvre Alice ! Tout ce qu'elle put faire, ce fut de se coucher sur le flanc pour regarder d'un œil le jardin » passer de l'autre côté était plus que jamais impossible. Elle s'assit et se remit à pleurer. ». L'impuissance ne manifeste ainsi souvent par la détresse et l'abattement.
- ▶ Le lâcher-prise et l'abandon peuvent également en être la conséquence : aussi concernant le bébé-cochon : « tout ce qu'elle put faire fut de l'empêcher de tomber (...) elle sentit qu'il serait parfaitement absurde de le porter plus loin. »
- ▶ Le Lièvre de Mars avoue son impuissance en ne changeant rien à ses propos, ne cherchant pas l'ajustement : « il ne put trouver rien de mieux que de répéter sa remarque initiale. ». Alice elle-même est amenée à en faire état : « Je ne comprends pas très bien », dit-elle aussi poliment qu'elle le put. ».
- ▶ L'absence de réaction verbale, le relais de la mimogestualité en sont le signe : « Décontenancée par les règles singulières de la course à la Comitarde, et « comme elle ne trouvait rien à répondre, elle se contenta de s'incliner et de prendre le dé, d'un air aussi grave que possible ».
- ▶ L'héroïne renonce à expliquer son ressenti à la Chenille : « J'ai bien peur de ne pas pouvoir m'exprimer plus clairement, reprit Alice avec beaucoup de politesse, car, tout d'abord, je ne comprends pas moi-même ce qui m'arrive »
- ▶ Elle se décharge par ailleurs de toute responsabilité concernant le sort du chat : « Alice ne put trouver autre chose à dire que ceci : « Le Chat appartient à la Duchesse ; c'est à elle que vous feriez mieux de vous adresser. ».



De l'autre côté du miroir



- ▶ La curiosité d'Alice se heurte parfois à des obstacles, que la petite fille a quelquefois du mal à affronter : l'impuissance ne s'avoue donc pas toujours si facilement : « Ça a l'air très joli, dit Alice, quand elle eut fini de lire, mais c'est assez difficile à comprendre ! » (elle ne voulait pas s'avouer qu'elle n'y comprenait absolument rien).
- ▶ De même, en entendant le Lis Tigré lui répondre, « Alice fut tellement surprise qu'elle resta sans rien dire pendant une bonne minute »
- ▶ Malgré son désir de consoler la Reine Blanche, Alice s'en sent incapable: « celle-ci sentit qu'elle devait absolument dire quelque chose de gentil, mais elle ne put rien trouver.»
- ▶ Le bois où les choses n'ont pas de nom contraint Alice à reconnaître sa méconnaissance d'elle-même : «Qui es-tu?». « Je voudrais bien le savoir ! » pensa la pauvre Alice. Puis, elle répondit, assez tristement : « Je ne suis rien, pour l'instant».
- ▶ Le comportement de certains personnages laissent Alice totalement démunie : « Alice le regarda s'éloigner sans rien dire.».

3. Modification des paramètres vocaux

Nous avons déjà pu constater à quel point le texte descriptif qui accompagne les dialogues est riche et varié ; il concerne le plus souvent la voix, et en exprime l'émotion. Lewis Carroll donne le ton, précise le timbre, et ne laisse jamais une réplique s'énoncer sans y ajouter toujours une forme de didascalie, qui souligne le goût de l'auteur pour la dimension dramaturgique du texte, la représentation et la transfiguration des sensations liées à l'interaction.

4. Répertoire lexical électif et hyper-investissement formel

Les personnages de Lewis Carroll semblent pour la plupart attachés au contrôle et au sens de leur discours : le sens-signifié, le sens-direction et intention, et le sens-sensation.

- ▶ Alice commence parfois ses phrases par : « je veux dire », afin de s'assurer elle-même que ce qu'elle va dire est ajusté à sa pensée. Cela contribue implicitement à ce que l'interlocuteur estime que ce qui a été dit a été bien dit. Plusieurs discussions l'amènent par ailleurs à prendre du recul avant la prise de parole : « C'était là une idée tout à fait nouvelle pour Alice, elle y réfléchit un moment avant de demander » ; mais quelquefois c'est « sans résultat ».
- ▶ La Simili-Tortue revendique la propriété exclusive de ses propos : « Je veux dire ce que je dis ».
- ▶ Le sort que fait subir Humpty Dumpty aux différentes catégories de signes est sans conteste l'exemple le plus marquant de ce qu'on pourrait appeler la pré-méditation du discours : « Quand, moi, j'emploie un mot, déclara le Gros Coco d'un ton assez dédaigneux, il veut dire exactement ce qu'il me plaît qu'il veuille dire... ni plus ni moins (...) La question est de savoir qui sera le maître, un point c'est tout (...) Il y en a certains qui ont un caractère impossible... surtout les verbes, ce sont les plus orgueilleux... Les adjectifs, on en fait tout ce qu'on veut, mais pas les verbes... Néanmoins je m'arrange pour les dresser tous tant qu'ils sont, moi ! ».

5. Inversion du réflexe normal de décontraction au moment des difficultés de parole

Cet élément spécifique de la sémiologie de Le Huche a pu être relevé, symboliquement, par endroits.

- ▶ Lorsque Alice rencontre la Chenille, celle-ci ne peut se départir de son narguilé, qu'elle « retire de sa bouche » à chaque fois qu'elle parle. Cette **activité incessante autour de la sphère buccale** a été transcrite par Walt Disney au moyen des nombreuses expirations qui segmentent le débit de la Chenille, et des éternuements réguliers d'Alice.
- ▶ Le chat du Cheshire doit par ailleurs composer avec un organe buccal espiègle qui ne cesse d'apparaître et de disparaître. Sa parole est inféodée à ses allées et venues : « Comment vas-tu ? » dit le Chat, **dès qu'il eut assez de bouche pour parler.**».
- ▶ La Simili-Tortue s'exprime « Pareil que si elle avait une arête dans la gorge », dit le Griffon.
- ▶ Quand Humpty Dumpty voit les mots lui échapper « il **se pinça les lèvres**, et prit un air si grave et si majestueux qu'Alice eut beaucoup de mal à s'empêcher de rire. ».
- ▶ Certains textes publiés dans le *Magazine du presbytère*, laissent deviner entre les lignes le vécu du sujet bègue face à un interlocuteur difficile : « Terrible était son méchant oeil moqueur, terreur que ses regards, d'effroi en moi se serrait mon coeur, **ma bouche était sèche comme un buvard** ». ¹ ou encore « J'a joué d'un **fifre cassé** / Chanté sans ardeur/ Et toute ma vie j'ai passée/ Misérable et boudeur. »².

6. Perte de l'auto-écoute

La **baisse d'attention** dont témoigne le sujet bègue eu égard à la **fréquence de ses erreurs** n'apparaît que peu ou à travers des jeux sur la forme du langage. Elle se remarque également par l'obstination des personnages à ne pas corriger leur erreurs.

- ▶ Dans sa chute, Alice s'interroge sur le sens et l'ordre des mots : « elle se mit à répéter (...) « Est-ce que les chats mangent les chauves-souris? Est-ce que les chats mangent les chauves-souris? » et parfois : « Est-ce que les chauves-souris mangent les chats? » car, voyez-vous, comme elle était incapable de répondre à aucune des deux questions, peu importait qu'elle posât l'une ou l'autre. » Elle ne sait identifier quelle forme est correcte.
- ▶ Même lorsque la petite fille manifeste son incompréhension : « Je ne sais pas ce que vous voulez dire par là » , Humpty Dumpty ne se résout jamais à clarifier son propos : « Naturellement. Tu ne le sauras que lorsque je te l'aurais expliqué ». Ce qui n'arrive jamais vraiment, sauf pour ce qui concernera le poème Jabberwocky. Celui-ci mis à part, voici la seule explication qu'il lui fournit durant leur échange : « Voudriez-vous m'apprendre, je vous prie, ce que cela signifie ? demanda Alice. - Voilà qui est parler en enfant raisonnable, dit le Gros Coco d'un air très satisfait. Par « impénétrabilité », je veux dire que nous avons assez parlé sur ce sujet, et qu'il vaudrait mieux que tu m'apprennes ce que tu as l'intention de faire maintenant, car je suppose que tu ne tiens pas à rester ici jusqu'à la fin de tes jours. ». Le Gros Coco est incapable de revenir sur ses propres paroles.

¹ [36] p.512

² [36] p. 503

Cette sémiologie comportementale bègue, telle qu'elle apparaît dans son versant «EGO», se prolonge dans son expression littéraire dans les situations d'échange, par des éléments appartenant au sous-groupe «ALTER» :

- ▶ la fuite du regard, chez le laquais de la Duchesse ou chez Humpty Dumpty ;
- ▶ les réactions persécutoires, quand Alice juge que les plus beaux joncs fleuris poussent trop loin « comme si c'était fait exprès »;
- ▶ la sensation de rejet est explicite dans l'attitude des fleurs vivantes : « Pas de mauvaise graine dans notre jardin!» s'écrient les pensées chez Walt Disney ;
- ▶ les tentatives de contrôle et de masquage, les stratégies d'évitement et de désengagement se remarquent dans la gesticulation permanente des personnages et par l'utilisation qu'ils font de leur corps qui détournent l'attention de l'interlocuteur : « Comme tous ces changements sont déconcertants! D'une minute à l'autre je ne sais jamais ce que je vais être !» ;
- ▶ La perte du caractère spontané de la parole se traduit par la longue préparation mentale du discours propre au sujet bègue ; la perte du centrage de la parole sur l'OREV est représentée par les nombreuses entorses faites à la pragmatique du discours tout au long de l'oeuvre.



La symptomatologie du bégaiement s'exprime donc assez lisiblement, à travers la psychologie et le comportement des personnages qui se donnent à voir dans des situations variées, sophistiquées, et disons-le, toujours contraignantes. Le socle de l'expression orale (parole, langage communication/pragmatique) tel qu'il est mis en mot chez Lewis Carroll se laisse deviner au gré des dialogues, à travers les caractéristiques des protagonistes.

III - Se dire : le bégaiement mis en mots

1. Parole



- La **perturbation de la fluence verbale** est exprimée par les manifestations occasionnelles de difficultés respiratoires et articulatoires :
 - ▶ les verbes « étouffer », « s'étrangler », « hoqueter », « respirer profondément »... les adjectifs « haletant », « essoufflé », « chevrotant », « tremblant » ... évoquant tous une détresse dans la gestion de la coordination pneumo-phonique, sont plusieurs fois employés : « La Reine ouvrit la bouche comme si elle suffoquait, et ferma les yeux. ».
 - ▶ la qualité de l'élocution fait également l'objet de nombreux échanges entre les personnages ; par exemple, Alice dit au bébé : « Ne grogne pas (...) cela n'est pas une façon convenable de s'exprimer. », ou encore, la Reine Rouge dit à Alice : « Ouvre la bouche un tout petit peu plus en parlant ».
- **La réalisation et l'enchaînement phonémiques** sont parfois dénaturés, et c'est là encore dans le lexique descriptif utilisé par le narrateur en incise qu'on retrouve éventuellement leurs dérivés : « marmotter », « balbutier ». En revanche, on relèvera dans le film d'animation de Walt Disney, de nombreux accidents de parole : par exemple lorsque la Chenille demande à Alice de lui expliquer « exactement » (*exactly*) quel est son problème, la petite fille s'y reprend à trois fois avant de changer de signifiant « exac... exac.. well, more precisely... ». La configuration consonantique complexe de « exactly », où se succèdent les difficultés phonologiques, est délaissée au profit d'un mot dont les points d'articulation sont plus constrictifs (*precisely*).
- Le **trouble du rythme** est symbolisé dans toutes ses expressions :
 - ▶ les **répétitions** : « Mais si tu ne les avais pas eu faites, ç'aurait été encore bien mieux ; bien mieux, bien mieux, bien mieux ! » La Reine Blanche se contenta de la regarder d'un air effrayé et désespéré, tout en se répétant à voix basse quelque chose qui ressemblait à : 'Tartine de beurre, tartine de beurre' ».
 - ▶ les **blocages** : le **laryngospasme**, les **prolongations** et les différents **bruits bucco-pharyngés** que provoquent les blocages sont métaphorisés par les interruptions d'origine extérieure : « Elle n'arriva pas à terminer sa phrase, car, à ce moment, un fracas formidable ébranla la forêt d'un bout à l'autre » ; « Mais, à cet instant précis, à la grande surprise d'Alice, la voix de la Duchesse s'éteignit au beau milieu de son mot favori : « morale », et le bras qu'elle avait passé sous celui de sa compagne se mit à trembler. » elle s'arrêta brusquement, pleine d'alarme, en entendant un bruit qui ressemblait au halètement d'une grosse locomotive dans le bois, tout près d'eux, et qui, elle le craignit, devait être produit par une bête sauvage. ». Les angoisses, la crainte des désastres, viennent eux aussi perturber le cours de la pensée, submergé par des anticipations négatives incessantes.
 - ▶ les **pauses** contraintes et vides de sens telles que les décrit Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel [13] : elles surviennent dans le récit d'un fait bouche autant que d'un fait de corps, et souvent d'un fait psychique : « Alice s'accroupit parmi les arbres non sans peine, car son cou s'empêtrait continuellement dans les branches, et, de temps en temps, elle était obligée de s'arrêter pour le dégager ». « Cela ne manqua pas de blesser Alice, et, pendant une ou deux minutes, la conversation s'arrêta, tandis que la barque continuait à glisser doucement ».

• Les **troubles de la prosodie** sont eux aussi mis en jeu dans la fantasmagorie carrollienne : « elle se mit à dire le poème, mais sa voix lui parut rauque et étrange, et les mots vinrent tout différents de ce qu'ils étaient d'habitude ».

▶ par des variations de **hauteur** :

- tantôt avec élévation du fondamental : « Oh ! beaucoup mieux, ma belle ! cria la Reine dont la voix se fit de plus en plus aiguë à mesure qu'elle continuait : La voix du Gros Coco monta jusqu'à devenir un cri aigu »
« le Pigeon, dont la voix monta jusqu'à devenir un cri aigu »

- tantôt avec aggravation du fondamental : « Beaucoup mieux, ma belle ! ma bê-êlle bê-ê-ê-êlle ! bê-ê-êh ! Le dernier mot fut un long bêlement qui ressemblait tellement à celui d'un mouton qu'Alice sursauta. »

▶ par des variations d'**intensité** :

- tantôt avec e hausse d'intensité : « la Reine et lui parlaient (...) si bas qu'elle eut du mal à entendre leurs propos. » Tweedledee s'emballe, « et sa voix mont(e) jusqu'à devenir un cri perçant. De même pour la Reine Blanche dont la « voix monta à chaque « bien mieux », jusqu'à ne plus être qu'un cri perçant », là encore.

- tantôt avec baisse d'intensité : Alice « reprit la parole et demanda d'une voix timide et très basse » ; Le Roi, dans le murmure « d'une voix éteinte » : « Eh bien, donne-moi de l'herbe ». La Simili-Tortue, en plein élan rhétorique, « baisse brusquement la voix » .

▶ par des variations de **débit** :

- tantôt par accélération : « il parlait vite, d'un ton nerveux »

- tantôt par ralentissement : « Elle parlait si lentement, d'une voix si traînante, qu'Alice, toute irritée, faillit frapper du pied sur le sol. »

Les aspects phonologiques et physiologiques de la parole sont donc intelligiblement représentés dans les différentes situations d'expression orale, ou dans le détail que nous en donne le narrateur.



2. Langage

• L' **insuffisance lingui-spéculative** est marquée par le défaut de transcription entre la pensée sensu-actorielle, l'affluence de signaux d'origine esthétique, orale, pré-linguistique, pré-consciente... et sa mise en mots par la programmation lexicale et morphosyntaxique : une fois ou deux, elle avait jeté un coup d'œil sur le livre que lisait sa sœur; mais il ne contenait ni images ni dialogues: « Et, pensait Alice, à quoi peut bien servir un livre où il n'y a ni images ni dialogues? ». De même lorsqu'elle doit clarifier ses intentions face à la Chenille : « Je crains de ne pas pouvoir m'expliquer, madame ». – Je peux vous raconter les aventures qui me sont arrivées depuis ce matin, dit Alice assez timidement ; mais il est inutile que je remonte jusqu'à hier, car, alors, j'étais tout à fait différente de ce que je suis aujourd'hui... – Explique-nous cela, demanda la Simili-Tortue. – Non, non ! les aventures d'abord ! intervint le Griffon d'un ton impatient. Les explications prennent beaucoup trop de temps. »

• La **difficulté d'abstraction** se traduit par la tendance du sujet bègue à se focaliser sur la forme du langage (sa face signifiante) indissociable de sa production orale en tout premier lieu : « Alice n'avait pas la moindre idée de ce qu'était la latitude, pas plus d'ailleurs que la longitude, mais elle jugeait que c'étaient de très jolis mots, impressionnants à prononcer. ». La pression environnementale à laquelle il est sensible ne lui laisse pas le temps de structurer un système stable liant la forme et le sens : « Mais je suis sûre que je ne voulais rien dire... commença Alice. La Reine Rouge l'interrompit brusquement : C'est justement cela que je te reproche ! Tu aurais dû vouloir dire quelque chose ! À quoi peut bien servir un enfant qui ne veut rien dire ? ». La catharsis¹ que peut représenter la mise en scène de telles exigences extérieures par l'écrivain, friand de didascalies autant qu'un vrai dramaturge, au cœur de son récit nous laisse imaginer que de telles expériences intersubjectives lui ont été familières. On note également une préférence du Dodo et du Griffon pour la concrétude : « Ma foi, répondit-il, la meilleure façon d'expliquer ce que c'est qu'une course au Caucase, c'est de la faire. »

• Le **défaut de synchronisation entre pensée, affect, langage intérieur et langage verbalisé** n'échappe pas non plus au regard du narrateur le fait remarquer par ses personnages : « Ma chère enfant, tu es en train de penser à une chose qui te fait oublier de parler. » ; ou le souligne lui-même : « Les voix ne reprirent pas ses paroles en chœur, étant donné qu'elle n'avait pas parlé, mais, à sa grande surprise, tous se mirent à penser en chœur (j'espère que vous savez ce que signifie penser en chœur car, moi, j'avoue que je l'ignore). ».

• Le **trouble d'idéation** s'exprime quelques fois dans le brouhaha lexico-sémantique auxquels Lewis Carroll laisse ses personnages s'adonner :

- le Morse est soudain désireux de gloser sur tout et n'importe quoi, et il faut le dire, n'importe comment : « C'est le moment de parler de diverses choses ; Du froid... du chaud... du mal aux dents... De choux-fleurs... de rois... et de roses... Et si les flots peuvent brûler... Et si les porcs savent voler... »

- La Duchesse se lance dans des comparaisons qui adhèrent à la surface du signe : « Il pourrait vous piquer avec son bec ! (...) Les flamants et la moutarde piquent également. Et la morale de ce fait est : « Qui se ressemble, s'assemble. » – Mais la moutarde ne ressemble pas à un flamant, fit remarquer Alice (...) Il me semble bien que la moutarde est un minéral, poursuivit Alice. – Bien sûr que c'en est un, confirma la Duchesse, (...) il y a une grande mine de moutarde tout près d'ici. Et la morale de ce fait est : « Garde-toi tant que tu vivras de juger les gens sur la mine. » – Oh ! je sais! s'exclama Alice, qui n'avait pas écouté cette dernière phrase. C'est un végétal. Cela n'en a pas l'air, mais c'en est un tout de même. ».

• Le **trouble d'évocation** saisit parfois Alice au milieu de son discours : « Du moins, continua-t-elle en se reprenant après un moment de réflexion, c'est une belle cravate j'aurais dû dire... non, plutôt une ceinture... Oh ! je vous demande bien pardon ! s'exclama-t-elle, toute consternée (...) Je sais que je me suis montrée très ignorante ».

¹ cf. Annexe : κάθαρσις

• Le **trouble de la planification** atteint profondément de la performance linguistique, dans son organisation syntagmatique et paradigmatique. La préface de l'auteur à son poème *La chasse au snark* en dit long sur sa manière d'élaborer ses textes¹. La pensée du sujet bègue qui élabore son langage est coûteuse : « Mieux vaut ne rien dire du tout. La parole vaut mille livres le mot ». De même le lapin blanc doit s'en référer aux conseils du Roi pour lire à voix haute devant toute l'assemblée : «Commencez au commencement, dit le Roi d'un ton grave, et continuez jusqu'à ce que vous arriviez à la fin ; ensuite, arrêtez-vous.»

3. Communication - Pragmatique

• Dans le texte de Lewis Carroll, on observe une perturbation des six fonctions de la communication décrites par Roman Jakobson :

► **la fonction expressive de l'émetteur** : elle se trouve évidemment perturbée par l'ensemble des éléments sémiologiques qui sont propres au bégaiement ; sa mise en scène dans *Alice au pays des merveilles* et *De l'autre côté du miroir* est, comme nous l'avons vu, plurielle et imagée, mais se remarque toutefois à certains endroits avec netteté :

- Lorsque le Cavalier continue à parler comme si de rien n'était, alors qu'il est tombé tête la première sur le bas-côté, l'héroïne s'étonne : « Comment pouvez-vous faire pour parler tranquillement, la tête en bas ? demanda Alice, qui le tira par les pieds et le déposa en un tas informe au bord du fossé. Le Cavalier eut l'air surpris de sa question. «La position dans laquelle se trouve mon corps n'a aucune espèce d'importance, répondit-il. Mon esprit fonctionne tout aussi bien. En fait, plus j'ai la tête en bas, plus j'invente de choses nouvelles...». Voilà qui ressemble de près au saisissement dont est pris l'interlocuteur en constatant les bégayages d'une part, et à l'aspiration de tout sujet bègue d'être reconnu pour le fond de son intelligence, indépendamment de la forme de son langage, d'autre part.

- Les interférences multiples du corps avec l'espace et le temps se font l'expression symbolique de la lutte permanente que livre le sujet bègue avec l'outil capricieux de la communication : « Elle marcha de haut en bas et de bas en haut, en essayant un tournant après l'autre, mais, quoi qu'elle pût faire, elle revenait toujours à la maison. Et même, une fois qu'elle avait pris un tournant plus vite que d'habitude, elle se cogna contre la maison avant d'avoir pu s'arrêter.» Butant sur les mots, passant par toutes les stratégies d'évitement, que ce soit d'un point de vue de la parole, du langage ou de la pragmatique, il perd le contrôle et s'épuise : aussi Alice peine-t-elle à suivre le rythme de la Reine Blanche : « elles allaient si vite qu'à la fin on aurait pu croire qu'elles glissaient dans l'air, en effleurant à peine le sol de leurs pieds ; puis, brusquement, au moment où Alice se sentait complètement épuisée, elles s'arrêtèrent, et la fillette se retrouva assise sur le sol, hors d'haleine et tout étourdie. »

► **la fonction conative du récepteur** est également dénaturée par l'être-bègue de l'émetteur : par exemple, l'absence d'indication sur le début et la fin de la communication s'avère déstabilisant : « Alice resta encore une minute pour voir s'il allait continuer à parler ; mais, comme il gardait les yeux fermés et ne faisait plus du tout attention à elle, elle répéta : « Adieu ! » ; puis, ne recevant pas de réponse, elle s'en alla tranquillement ». L'attitude du laquais impatiente l'héroïne : « La façon dont toutes ces créatures discutent est vraiment insupportable, murmura-t-elle. Il y a de quoi vous rendre folle ! ».

¹ cf. Annexe : Préface de Lewis Carroll à *la Chasse au Snark*

► **la fonction référentielle du contexte** est réduite dans son efficacité notamment à cause de la perte de l'O.R.E.V. évoquée par Le Huche [11] :

- L'échange entre Humpty Dumpty et Alice subit des aléas référentiels en ce que le thème de la conversation n'est pas réciproque, mais choisi de manière univoque et alternée par les deux locuteurs : « En ce cas, nous pouvons recommencer, et c'est à mon tour de choisir un sujet... (« Il parle toujours comme s'il s'agissait d'un jeu ! » pensa Alice).» Plus loin, alors que Humpty Dumpty parle d'un tout autre sujet : « – Quelle belle ceinture vous avez ! dit Alice tout d'un coup. (Elle jugeait qu'ils avaient suffisamment parlé de son âge ; et, s'ils devaient vraiment choisir un sujet chacun à leur tour, c'était son tour à elle, à présent).».
- La fonction référentielle est également influencée par des données affectives et la visée de séduction qu'Alice lui attribue : « Vraiment ? dit Alice, tout heureuse de voir qu'elle avait choisi un bon sujet de conversation.»
- Lorsque la Reine Rouge explique à Alice les principes qui régissent la nature au pays du Miroir, son exposé n'est pas dépourvu de confusion : « Ici, vois-tu, les jours et les nuits vont par deux ou par trois à la fois ; et même, en hiver, il nous arrive d'avoir cinq nuits de suite... pour avoir plus chaud, vois-tu. – Est-ce que cinq nuits sont plus chaudes ? se risqua à demander Alice. – Bien sûr, cinq fois plus chaudes. – Mais, en ce cas, elles devraient être aussi cinq fois plus froides... – Tout à fait exact ! s'écria la Reine Rouge. Cinq fois plus chaudes, et aussi cinq fois plus froides ; de même que je suis cinq fois plus riche que toi, et aussi cinq fois plus intelligente ! Alice soupira, et renonça à continuer la discussion. « Ça ressemble tout à fait à une devinette qui n'aurait pas de réponse ! » pensa-t-elle.». En effet la Reine change incessamment de sujet, au-delà du manque de clarté de ses réponses; la petite fille peine à savoir si son interlocutrice lui donne tort ou raison.
- Le *nonsense* déployé au cours de certaines conversations trouble également la délimitation du contexte de communication : « Le Gros Coco l'a entendu, lui aussi, continua la Reine Blanche à voix basse, comme si elle se parlait à elle-même. Il est venu à la porte un tire-bouchon à la main... – Pourquoi faire ? demanda la Reine Rouge. – Il a dit qu'il voulait entrer à toute force parce qu'il cherchait un hippopotame. Or, il se trouvait qu'il n'y avait rien de pareil dans la maison ce matin-là. – Y a-t-il des hippopotames chez vous d'habitude ? demanda Alice d'un ton surpris. – Ma foi, le jeudi seulement, répondit la Reine.»

► **la fonction phatique du canal** connaît des altérations multiples, du fait des bégayages et des comportements de l'émetteur, des réactions pas toujours facilitatrices du récepteur, et des ruptures de contact qu'ils impliquent. Walt Disney retranscrit ces pertes de lien d'une façon remarquable à travers le personnage du Dodo - qui rappelons le, évoque linguistiquement le patronyme de l'auteur - dont les attitudes mettent à mal la continuité du canal : lorsqu'il est mandé par le Lapin Blanc afin d'extraire l'Alice géante qui occupe sa « pauvre petite maison», le Dodo use en effet de différentes stratégies d'évitement. Il fait mine de réfléchir à une solution, les yeux au ciel, déambule, puis se mouche... De même, le discours de la Chenille est sans cesse interrompu par ses expirations enfumées ; son corps l'encombre, lui joue des tours, ses pattes s'emmêlent et elle manque de tomber du champignon. L'image de la chute est récurrente chez Lewis Carroll, qu'elle soit effective (Alice dans le terrier, les oiseaux dans la mare, le Lapin sur le châssis, Le Roi dans les cendres, Alice dans les joncs, les soldats et les Cavaliers au sol,...) ou imminente (Humpty Dumpty).

► **la fonction poétique du message** est corrompue par le défaut d'immédiateté et la transgression des règles, caractéristiques de la personne qui bégaié.

- Ainsi au pays des merveilles, Alice confie-t-elle au chat : « Ils se disputent d'une façon si épouvantable qu'on ne peut pas s'entendre parler; et on dirait qu'il n'y a aucune règle du jeu !». Et en effet, « le bourreau, le Roi et la Reine se disputaient, en parlant tous à la fois, tandis que le reste de l'assistance se taisait d'un air extrêmement gêné.». Le Dodo de Walt Disney alterne les registres rassurant et alarmant : à son arrivée devant la Maison du

Lapin, il s'efforce de dédramatiser « oh, ce n'est pas si grave que ça » puis s'écrie soudainement : « Mille tonnerres! », avant de constater : « C'est assez inattendu n'est-ce pas? » Le Lapin Blanc, qui a bien du mal à comprendre la pensée du Dodo, le supplie : « Faites quelque chose! ». Ce à quoi le Dodo répond, sûr de lui : « Entendu! ». Mais aussitôt après, il fait durer le suspense : « C'est une situation extraordinaire... ». Le Lapin se met même à bégayer, à la limite de l'exaspération : « Oui! m-m-m-m-mais quoi?! » De là, le Dodo adopte une posture assez fière, et après s'être mouché, déclare : « Je connais un moyen de tout arranger. Ce qu'il faudrait, c'est... » (La survenue de Bill qui passait par là est l'unique élément qui lui inspire une solution :) «... un lézard avec une échelle! » De là, il laisse sa réflexion à haute voix parasiter la qualité de l'émission du message et la clarté de son contenu : la phrase « Je propose que nous... » est répétée à trois reprises, le Dodo se gratte la tête et lève les yeux au ciel. Le message a donc bel et bien du mal à être convenablement émis.

- De l'autre côté du miroir, Alice choisit par ailleurs de solides arguments pour justifier son désir de ne pas respecter la règle édictée par la Reine Rouge : « Tu ne dois parler que lorsqu'on t'adresse la parole ! (...) - Mais si tout le monde suivait cette règle, répliqua Alice (toujours prête à entamer une petite discussion), si on ne parlait que lorsqu'une autre personne vous adressait la parole, et si l'autre personne attendait toujours que ce soit vous qui commenciez, alors, voyez-vous, personne ne dirait jamais rien, de sorte que... ». Malgré la logique de ce raisonnement, Alice se trouve confrontée à des règles qu'elle ne comprend pas et qui s'appliquent arbitrairement au pays du Miroir. L'héroïne se révolte fréquemment contre l'arbitraire, dont on sait grâce à Saussure, qu'il régit le signe.

► **la fonction métalinguistique du code** est remaniée par l'élaboration de sous-systèmes lexico-syntaxique préférentiels: en témoigne la réorganisation langagière à laquelle Humpty Dumpty se livre en permanence. De même, les mots valises (*portmanteau words*, ainsi qu'ils sont expliqués par l'auteur lui-même dans sa préface à *La chasse au Snark*), nous explique Gaston Ferdière [23] en citant Bloch¹, seraient le résultat de croisements dus à « un défaut d'attention, perception défectueuse, (...) ou mot corrupteur qui prend dans l'esprit du sujet une telle place qu'il attire pour ainsi dire à lui un mot qui contient les éléments phoniques semblables ». Henri Wallon², lui, parle de « contaminations de mots » qui « donnent lieu à des substitutions et à des formations hybrides ». Mais comme le souligne Ferdière, « le mot contamination n'est pas très heureux : il évoque un élément plus fort souillé par un élément plus faible qui pourra par la suite triompher, alors que dans un mot-valise tel n'est pas toujours le cas et souvent les différentes mots simples ont la même valeur initiale. ». Le point de vue de Paul Guiraud³ théorise le mot-valise en tant qu' « agglutination », créée à partir d'une « liaison logique et grammaticale avec survivances de syllabes faibles privilégiées, en général porteuses de l'accent tonique, aux dépens de syllabes faibles écrasées dans la bagarre ». Enfin, André Ombredane⁴ envisage le mot-valise comme « un véritable geste verbal » : « Les méprises verbales et les néologismes au cours de la période de tâtonnement semblent même attester la réalité d'organisations plus compréhensives que nous appellerons *constellations verbales*. Les constellations verbales se montrent, elles aussi, plus ou moins prégnantes ou subordonnées. Elles entrent clairement en conflit (...) et sont les unités par excellence de l'expression verbale. Celle-ci repose, dans le langage de l'individu normal, sur une série d'évocations et d'enchaînements, mais aussi de dissociations et de recombinaison des constellations verbales. Le discours tend d'autant plus vers l'automatisme qu'il se borne davantage à l'évocation et à l'enchaînement des constellations par le moyen de ces éléments inducteurs (...) il tend d'autant plus vers (...) *l'invention* que l'activité de dissociation et de recombinaison des constellations l'emporte ». Chez Lewis Carroll, c'est ce dernier mécanisme qui prévaut à la composition des mots-valises, et de façon exemplaire dans le Jabberwocky.

¹ BLOCH, O. *Journal de psychologie*, 1921

² WALLON, H. *Les origines de la pensée chez l'enfant*, Presses universitaires de France, 1945, p.222

³ DIDE, M. GUIRAUD, P. *Psychiatrie du médecin praticien*, Masson, 1929

⁴ OMBREDANE, A.

• Le **trouble de la pragmatique du discours** se retrouve à différents endroits du texte, sous la forme majeure de brouhahas de communication ou de ruptures :

- Pendant la partie de croquet : « Chacun lui exposa ses arguments, mais, comme ils parlaient tous à la fois, elle eut beaucoup de mal à comprendre exactement ce qu'ils disaient. »
- Avec la Simili-Tortue et le Griffon : « Ils s'assirent donc, et personne ne parla pendant quelques minutes. »
- Dans le jardin des fleurs vivantes : « Quand l'une d'elles commence à parler, elles s'y mettent toutes ensemble, et elles jacassent tellement qu'il y a de quoi vous faire faner ! ».

Les changements de sujet, les comportements non-verbaux parasites ou inadaptés sont également mis en scène régulièrement, et exemplairement par la fuite du regard du laquais de la Duchesse.

• Le **trouble de la relation à l'interlocuteur** : la personne qui bégaye est confronté à la rencontre éprouvante de l'Autre. La relation intersubjective se noue de manière inexorablement conflictuelle, de par l'incertitude dont le discours se pare. Le locuteur tente des approches de communication, toujours curieux et désireux de connaître l'autre, mais souvent empêché dans sa fonction - phatique et expressive surtout - de sujet communicant. Alice elle, s'approche du terrier et s'y engouffre, dans la chute à la fois horizontale et verticale, syntagmatique et paradigmatique que symbolise sa trajectoire dans le Terrier :

« Un instant plus tard, elle y pénétrait à son tour, sans se demander une seule fois comment diable elle pourrait bien en sortir. Le terrier était d'abord creusé horizontalement comme un tunnel, puis il présentait une pente si brusque et si raide qu'Alice n'eut même pas le temps de songer à s'arrêter avant de se sentir tomber dans un puits apparemment très profond. Soit que le puits fût très profond, soit que Alice tombât très lentement, elle s'aperçut qu'elle avait le temps, tout en descendant, de regarder autour d'elle et de se demander ce qui allait se passer ». Le sujet bègue, dans sa grande sensibilité, est envahi par les informations sensorielles et psychiques qui lui parviennent de la situation d'échange et perturbe ainsi la mise en place sereine et contenante de la relation à Autrui. Pour le sujet bègue entrer en communication avec ses pairs serait comparable à une chute dans le vide : « et elle essaya de faire la révérence tout en parlant – imaginez ce que peut être la révérence pendant qu'on tombe dans le vide ! Croyez-vous que vous en seriez capable ? »



« Si tu crois que nous sommes vivants, tu devrais nous parler ».

Tweedledee



Partie IV
QUATRE HYPOTHÈSES
SÉMIOLOGIQUES ISSUES DE LA
LECTURE ORTHOPHONIQUE DU TEXTE
DE LEWIS CARROLL



«Je me demande pourquoi ça ne serait pas à faire, pensa Alice ».

De l'autre côté du miroir, Chapitre V - Laine et Eau

«*I wonder why it wouldn't do ?*» thought Alice ».

Through the looking glass, Chapter V - Wool and Water

- HYPOTHÈSE N°1-

L'imaginaire comme conduite d'évitement, l'écrit comme conduite d'affrontement

« TALK + WRITE = TALK RIGHT?... »

« S'il y a un seul juré capable d'expliquer ces vers, déclara Alice (elle avait tellement grandi au cours des quelques dernières minutes qu'elle n'avait pas du tout peur d'interrompre le Roi), je lui donnerai une pièce de dix sous. À mon avis, ils n'ont absolument aucun sens. ». Tous les jurés écrivirent sur leurs ardoises: « À son avis, ils n'ont absolument aucun sens », mais nul d'entre eux n'essaya d'expliquer les vers.

« S'ils n'ont aucun sens, dit le Roi, cela nous évite beaucoup de mal, car nous n'avons pas besoin d'en chercher un... Et pourtant, je me demande si c'est vrai, continua-t-il, en étalant la feuille de papier sur ses genoux et en lisant les vers d'un œil ; il me semble qu'ils veulent dire quelque chose, après tout...»

Alice au pays des merveilles, Chapitre XII - La déposition d'Alice

If any one of them can explain it, ' said Alice, (she had grown so large in the last few minutes that she wasn't a bit afraid of interrupting him,) 'I'll give him six pence. I don't believe there's an atom of meaning in it. '

The jury all wrote down on their slates, 'She doesn't believe there's an atom of meaning in it, ' but none of them attempted to explain the paper.

'If there's no meaning in it, ' said the King, 'that saves a world of trouble, you know, as we needn't try to find any. And yet I don't know, ' he went on, spreading out the verses on his knee, and looking at them with one eye ;'I seem to see some meaning in them, after all.'-

Alice's Adventures in Wonderland, Chapter XII- Alice's Evidence

Dans notre avant-propos à la troisième partie de notre développement, les pistes qui nous ont amené à explorer la production issue de l'imaginaire et transcrite dans un récit d'un écrivain souffrant de bégaiement ont été évoquées à travers l'apport de la critique littéraire et des théories psychanalytiques. Des similitudes discursives ou métaphoriques entre le texte de Lewis Carroll et la sémiologie du bégaiement ont ainsi pu être mises en évidence.

La première perspective qui s'est ouverte à nos yeux de lecteur tient donc au potentiel éventuel du langage écrit à rendre compte des difficultés personnelles du sujet qui bégaie - perspective sur laquelle repose la base de notre travail.

Le concept de catharsis, tel qu'il est initialement exposé par Aristote dans sa *Poétique*¹, suppose l'épuration des passions par le moyen de la représentation dramatique : en assistant à un spectacle théâtral, l'être humain se libère de ses pulsions, angoisses ou fantasmes en les vivant à travers le héros ou les situations représentées sous ses yeux. La catharsis désigne donc, d'abord, la transformation de l'émotion en pensée (Jean Michel Frodon). Il s'agit donc d'une mise à distance, ou d'une objectivation - processus que la philosophe Marie-José Mondzain, en le rattachant au discours psychanalytique, qualifie de « perlaboration »². Or, on sait à quel point les afférences visuelles revêtent chez Lewis Carroll une importance considérable³ ; spectateur de sa propre vie, acteur surtout dans son oeuvre, le pouvoir de la représentation sublime chez l'écrivain le désir de voir, ou de « se faire voir » pour « se faire entendre » : sa passion pour la photographie, sa contemplation platonique de la beauté de l'enfance⁴, les spectacles de marionnettes qu'il créait pour sa famille, l'humour cinglant qu'il déployait en société - dissimulant ainsi une sensibilité plus nostalgique - sont, en puissance, des exutoires efficaces pour ce besoin de représentation.

« COGITO ERGO LOQUOR, LOQUOR ERGO SCRIPTOR »

On peut donc se poser la question de savoir si le langage écrit - et son potentiel de représentation par symbolisation - pourrait revêtir un intérêt spécifique pour le sujet qui bégaie dans sa prise en charge orthophonique. Il faudrait alors déterminer en quoi la compétence linguistique-spéculative et la structure du système langagier serait à soutenir, renforcer, développer par la médiation de l'imagination et de sa canalisation par l'écriture - permettant ainsi un traitement différé et canalisé du signifié écrit pour une meilleure production de son expression orale. Ce que Anne May lit et ce que ses patients expriment à travers les dessins, ne pourrait-il se lire et s'exprimer entre les lignes?..

—

La Reine Rouge, au chapitre IX de *De l'autre côté du Miroir*, indique à Alice la marche à suivre pour enfin devenir reine à son tour :



« *Dis toujours la vérité... réfléchis avant de parler... et écris ensuite ce que tu as dit.* »



¹ Il est à noter parallèlement qu'Aristote lui-même était bègue.

² cf. Annexe VI : Perlaboration

³ cf. Annexe VIII : Lettre d'anniversaire à Ina Watson

⁴ cf. Annexe VII « L'enfant », Victor HUGO, *Toute la lyre*.

HYPOTHÈSE N°2

De l'addiction au langage : un discours « logicognitif » ?

Notre étude du personnage d'Alice a révélé chez elle une tendance au monologue, également présente chez le sujet bègue. La survenue de telles apartés, au cours d'une communication ou en situation de solitude, semblent se faire préférentiellement lorsque l'héroïne est exposée à l'angoisse. Que ce soit donc pour s'armer contre l'interlocuteur ou pour combler la le vide potentiel et effrayant de l'espace psychique en situation de solitude, Alice est en perpétuelle recherche d'une continuité verbale, recherche à laquelle nous pourrions attribuer la présence importante de ces monologues typiques du sujet bègue.



Au pays des merveilles



« Plus bas, encore plus bas, toujours plus bas. Comme il n'y avait rien d'autre à faire, Alice se remit bientôt à parler.» « *Down, down, down. There was nothing else to do, so Alice soon began talking again.*»

→ Le monologue en tant que lutte contre le désœuvrement

« De plus-t-en plus curieux ! s'écria Alice (elle était si surprise que, sur le moment, elle en oublia complètement de parler correctement) » « *'Curiouser and curiouser !' cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English)*»

→ La préoccupation formelle du langage, désactivée par la surprise

« Alice ramassa l'éventail et les gants; et, comme il faisait très chaud dans la pièce, elle se mit à s'éventer sans arrêt tout en parlant: « Mon Dieu ! Mon Dieu ! Comme tout est bizarre aujourd'hui ! Pourtant, hier, les choses se passaient normalement. Je me demande si on m'a changée pendant la nuit? » » « *Alice took up the fan and gloves, and, as the hall was very hot, she kept fanning herself all the time she went on talking : 'Dear, dear ! How queer everything is to-day ! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night ? Let me think : was I the same when I got up this morning ?'*»

→ Le monologue en tant que lutte contre « l'inquiétante étrangeté »¹

« En disant cela, elle abaissa son regard vers ses mains, et fut surprise de voir qu'elle avait mis un des petits gants de chevreau blancs du Lapin, tout en parlant: «Comment ai je pu m'y prendre ? songea-t-elle. Je dois être en train de rapetisser. » » « *As she said this she looked down at her hands, and was surprised to see that she had put on one of the Rabbit's little white kid gloves while she was talking. 'How can I have done that ?' she thought. 'I must be growing small again.'*»

¹ « Das Unheimlich », concept développé par FREUD, S., in *L'inquiétant familial* (suivi de *Le marchand de sable* de E.T.A. Hoffmann). Paris : Payot, coll. "Petite Bibliothèque Payot", 2012. ; in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Folio essais, 1985.

→ **Le monologue en tant que réflexion sur l'action *a posteriori* et conception de l'action *a priori* et *id temporis***

« Elle est si pacifique, cette chère Dinah, continua la fillette, comme si elle parlait pour elle seule, en nageant paresseusement dans la mare.»

«*She is such a dear quiet thing, ' Alice went on, half to herself, as she swam lazily about in the pool.*»

→ **Le monologue en tant que fonction contenante, par l'évocation d'un souvenir affectif**

« Il y avait si longtemps qu'elle n'avait pas approché de cette taille normale, qu'elle se sentit d'abord toute drôle ; mais elle s'y habitua en quelques minutes, et commença à parler toute seule, selon son habitude : « Et voilà ! j'ai réalisé la moitié de mon plan ! Comme tous ces changements sont déconcertants ! D'une minute à l'autre je ne sais jamais ce que je vais être ! »

« *It was so long since she had been anything near the right size, that it felt quite strange at first ; but she got used to it in a few minutes, and began talking to herself, as usual. 'Come, there's half my plan done now ! How puzzling all these changes are ! I'm never sure what I'm going to be, from one minute to another !* »

→ **Le monologue en tant qu'accompagnement des ajustements corporels et expression de leur nature anxiogène**

« C'est le Chat du Cheshire : je vais enfin pouvoir parler à quelqu'un. »

« *and she said to herself 'It's the Cheshire Cat : now I shall have somebody to talk to.*

« À qui diable parles-tu ? demanda le Roi, en s'approchant d'Alice et en regardant la tête du Chat avec beaucoup de curiosité. »

« *' Who are you talking to ? ' said the King, going up to Alice, and looking at the Cat's head with great curiosity.* »

→ **Le monologue en tant qu'anticipation de la communication**



De l'autre côté du miroir



« ... car elle n'arrêtait pas de parler, tantôt à la chatte, tantôt à elle-même. »

« *...as she was talking all the time, sometimes to the kitten, and sometimes to herself.*

« Qu'est-ce que tu dis ? poursuivit-elle en faisant semblant de croire que Kitty venait de parler. »

« *What that you say ? ' (pretending that the kitten was speaking.)* »

→ **Le monologue en tant que situation fictive de communication**

« Ô, Lis Tigré, dit Alice, en s'adressant à un lis qui se balançait avec grâce au souffle du vent, comme je voudrais que tu puisses parler. (...) J'ai déjà été dans pas mal de jardins, mais aucune des fleurs qui s'y trouvaient ne savait parler. »

« *'O Tiger-lily, ' said Alice, addressing herself to one that was waving gracefully about in the wind, ' I wish you could talk ! ' (...) 'I've been in many gardens before, but none of the flowers could talk. '*

→ **Le monologue en tant qu'aspiration à la communication**

« J'ai envie d'aller à sa rencontre, dit Alice. (Car, bien sûr, les fleurs étaient très intéressantes, mais elle sentait qu'il serait bien plus merveilleux de parler à une vraie Reine).» *«I think I'll go and meet her, ' said Alice, for, though the flowers were interesting enough, she felt that it would be far grander to have a talk with a real Queen.»*

→ **Le monologue en tant que justification de rupture de communication**

« Elle continua à marcher, tout en parlant sans arrêt, chemin faisant, jusqu'à ce que, après avoir pris un tournant brusque, elle tombât tout d'un coup sur deux gros petits bonhommes ». *«So she wandered on, talking to herself as she went, till, on turning a sharp corner, she came upon two fat little men»*

→ **Le monologue en tant que témoignage de l'appréhension de l'inconnu**

« Je suppose que je n'aurai pas longtemps à attendre pour assister à son départ...de sur son cheval ! » se dit Alice, en le regardant s'éloigner. « Là, ça y est ! En plein sur la tête, comme d'habitude ! Malgré tout, il se remet en selle assez facilement... sans doute parce qu'il y a tant de choses accrochées autour du cheval... » Elle continua à se parler de la sorte, tout en regardant le cheval avancer paisiblement sur la route, et le Cavalier dégringoler tantôt d'un côté, tantôt de l'autre.» *«It won't take long to see him off, I expect, ' Alice said to herself, as she stood watching him. 'There he goes !Right on his head as usual ! However, he gets on again pretty easily- that comes of having so many things hung round the horse-' So she went on talking to herself, as she watched the horse walking leisurely along the road, and the Knight tumbling off, first on one side and then on the other.»*

→ **Le monologue en tant qu'expression de l'anticipation négative et défense contre sa nature anxigène**

Un tel besoin et une telle recherche de continuité verbale sont à mettre en relation avec les menaces de disparition, de désintégration corporelle que nous avons pu relever dans le texte. Que ce soit par le sourire évanescent du Chat, la fragilité vacillante de la flamme d'une bougie, la posture instable de Humpty Dumpty ou l'existence elle-même - qui ne tient qu'au rêve d'un Autre... - le corps, en sus des transformations permanentes que le narrateur lui fait subir, est soumis à une insécurité préoccupante.

Les défenses que met en place le sujet bègue sont nombreuses ; il semble que le monologue lui soit indispensable pour faire face à la pensée et à son expression - de son côté comme de celui de l'interlocuteur. Le continuum de parole, perturbé dans sa performance par les accidents que représentent les bégayages, est relayé par une pensée qui ressent un besoin supérieur à la moyenne de s'exprimer, et qui choisit pour cela de ne pas discontinuer, de peur d'être « effacée », « soufflée », de peur de « tomber », de « disparaître ».

À ce degré quasi obsessionnel, nous pourrions considérer que cette litanie perpétuelle de la pensée, verbalisée ou non, relève de la dépendance, d'une forme d'*addiction au langage*¹. La continuité verbale assurerait ainsi la continuité de l'être. Si l'addiction au langage apporte au sujet bègue le bénéfice secondaire d'exercer une forme de tyrannie sur le schéma de communication, elle lui impose aussi de fournir à ses pulsions expressives une quantité suffisante de discours (à défaut de qualité), comme n'importe quelle addiction impose au sujet dépendant de lui fournir une quantité

¹ D'après une idée de Arlette Osta, orthophoniste et directrice du présent mémoire d'orthophonie.

suffisante de l'objet de l'addiction. L'expression, paradoxalement, est une source de plaisir pour la personne qui bégaiement et qui est toutefois désireuse de se faire entendre.

Et lorsque ce plaisir devient un besoin, il est compréhensible que les règles fondamentales, implicites, inconscientes de la communication soient bouleversées par le manque ponctuel qui peut survenir, dans un tableau général de sensibilité affective ; l'échange se fait dans la double contrainte du bégaiement et de l'addiction au langage qu'il génère. Marie-Hélène Inglin-Routisseau nous l'a dit : « la recherche obsessionnelle de la logique (...) rivalise avec la tentation de s'en affranchir par l'énonciation ludique et plaisante d'énoncés contradictoires. »¹. La teneur rassurante du discours non (ou faussement) adressé prolonge le corps dans la réalité, mais au moyen de l'imaginaire, d'une activité psychique - voire tachypsychique .

Le sujet bègue semble toutefois disposer de moyens personnalisés, structurés en parallèle et en défense contre l'angoisse que peut susciter, soit la survenue des accidents de parole, soit ce « manque » expressif qui en découle. En effet, à partir de la lecture des principaux monologues ci-dessus, il est à noter que la fréquence de l'intervention du monologue, si elle témoigne d'une addiction problématique, atteste aussi la présence de mécanismes de défense, qui confèrent à l'individu toute son humanité et sa sensibilité. La motivation de ces mécanismes dépend fortement du contexte, en fonction duquel trois degrés peuvent alors être distingués :

Motivation négative issue du passé (-)	Motivation défensive activée au présent (=)	Motivation positive projetée au futur (+)
<ul style="list-style-type: none"> - désœuvrement - inquiétante étrangeté - rupture - anticipation négative et défense contre sa nature anxiogène 	<ul style="list-style-type: none"> - ajustements corporels en cours - conception de l'action <i>id temporis</i> - contenance affective - appréhension de l'inconnu 	<ul style="list-style-type: none"> - anticipation positive de la communication - situation fictive de communication - aspiration à la communication

Aussi se met en place un discours que nous appelons «logicognitif», parce qu'il sollicite d'une part, l'élaboration de relations logiques entre les événements passés et présents (parfois en vue du futur), et d'autre part le recours à des défenses cognitives visant à dépasser la surcharge affective due à l'évènement.

Une autre perspective thérapeutique pourrait amener le sujet bègue à « faire état » (Le Huche) de son trouble, en l'aidant à prendre conscience, d'une part, de l'activité psychique intense due à sa frustration de ne pouvoir s'exprimer - et ce, dans les limites du champ de compétences de l'orthophoniste - et à favoriser un regard lucide sur les motivations à la fois négatives, défensives et positives qui la sous-tendent. La prise en charge s'attacherait ainsi à renforcer la qualité et les fondements des motivations positives en les suscitant au cours de la rééducation - du besoin que le patient bègue à de représenter, de se représenter - afin de réduire les interférences nuisibles des motivations négatives et de mesurer les motivations défensives en limitant leur nécessité d'intervention.

¹ [27] p.98

- HYPOTHÈSE N°3 -
Des structures langagières sur-fréquentées par le sujet bègue

Après la lecture orthophonique de la sémiologie du bégaiement à travers les personnages et leurs caractères, nous avons relevé la présence importante et récurrente de certaines formes de phrases, qui semblent appartenir aux structures de prédilection d’Alice et d’autres protagonistes. En se plaçant du point de vue de l’héroïne, nous remarquons qu’en réception, celle-ci est souvent exposée à la forme impérative et négative, et qu’en expression, la détermination de relations logiques entre propositions est souvent portée par la concession et la condition.

Notre étude s’est donc penchée sur la fréquence des structures syntaxiques, en fonction de la forme propositionnelle employée.

• EN RÉCEPTION : IMPÉRATIF ET INTERROGATIF

Forme de phrase Fréquence	Propositions négatives	Propositions interrogatives
❖ Dans les deux « Alice »	≈ 632 occurrences	≈ 469 occurrences
❖ Dans <i>Alice au pays des merveilles</i>	≈ 292 occurrences	≈ 207 occurrences
❖ Dans <i>De l’autre côté du miroir</i>	≈ 340 occurrences	≈ 262 occurrences

L’occurrence exemplaire de cette exposition aux tournures impératives se retrouve au chapitre V d’*Alice au pays merveilles*, lorsqu’ Alice rencontre la Chenille

Celle-ci représente pour Alice un interlocuteur difficile : alternant les questions et les refus, elle se présente d’abord comme un sujet à l’écoute, et soucieux de découvrir la personnalité la petite fille. Mais le plus souvent, la chenille reste focalisée sur son idée, et tantôt manifeste l’incompréhension, tantôt énonce des ordres. Elle domine Alice du haut de ses sept centimètres, ayant en sa faveur la hauteur du champignon.

On relève en effet de nombreuses occurrences de formes interrogatives et négatives, ponctuées de temps à autre d’un impératif et d’exclamations :

« Qui es-tu, toi? [...] Que veux tu dire par là? [...] Explique toi! [...] Je ne vois pas [...] Que non pas [...] Nullement [...] Toi! (mépris) [...] Qui es-tu, toi? Pourquoi? [...] Reviens [...] j’ai quelque chose d’important à dire! [...] Garde ton sang froid. [...] Non. [...] Ainsi, tu t’estimes changée, c’est bien ça? [...] Garder en mémoire quelles choses? [...] Récite : vous êtes vieux père William. [...] Ce n’est pas exact. [...] C’est erroné du début à la fin [...] Quelle taille souhaites-tu avoir? [...] Je ne vois vraiment pas [...] Es tu actuellement satisfaite? [...] C’est une très bonne taille en vérité ! »

Alice quant à elle, se fait de plus en plus curieuse [*curiouser and curiouser*] mais s’exaspère, est frustrée de cet échange éprouvant, n’ayant qu’une obsession : sa taille. En guise d’encouragement, la chenille lui dit : « [...] Tu finiras par t’y habituer. ». D’une manière générale, les prises de paroles et les réponses de la chenille se font par ailleurs vifs et courts.

• EN EXPRESSION : CONDITION ET CONCESSION

Forme de phrase Fréquence	Propositions conditionnelles introduites par la conjonction de subordination « si »	Propositions indépendantes et subordonnées introduites de la conjonction de coordination « mais »
↔ Dans les deux « Alice »	≈ 451 occurrences	≈ 237 * occurrences
↔ Dans <i>Alice au pays des merveilles</i>	≈ 191 occurrences	≈ 136 occurrences
↔ Dans <i>De l'autre côté du miroir</i>	≈ 260 occurrences	≈ 101 occurrences

* dont, en discours direct, une majeure partie en début de *proposition indépendante et sans objet antécédent de concession* - qui aurait été normalement issu du sien propos ou de celui d'un interlocuteur.
 - dans la formule « oui mais »
 - dans la formule « oui mais » ou « mais moi »

Pour exprimer dans la langue les relations logiques entre les idées (opposition/concession, cause, conséquence, temps, condition, comparaison, but...) - que ce soit au niveau de la phrase simple, de la phrase complexe ou de l'enchaînement des paragraphes dans le texte - on emploie des connecteurs qui appartiennent à trois catégories syntaxiques :

► les conjonctions et locutions conjonctives

- les prépositions et locutions prépositionnelles
- les adverbes et locutions adverbiales

Dans la sémiologie courante du bégaiement en général (cf. Partie II), il apparaît que les **conjonctions et locutions conjonctives** sont ne sont pas nécessairement utilisées assurer la liaison entre les divers éléments du discours, mais pour participer à son déclenchement - favoriser son « appui ».

Chez Alice en particulier, on relève l'usage préférentiel des marqueurs de l'**opposition et de la concession**, et dans e discours direct, notamment lorsqu'aucun énoncé le précédant ne le justifie.

On sait que l'**opposition** crée normalement un ordre logique en provoquant la confrontation de deux faits qui existaient *en totale indépendance l'un de l'autre* (de façon distincte).

La **concession**, elle, fait coexister deux faits qui sont logiquement « incompatibles ». La présence de l'un doit habituellement *empêcher l'existence de l'autre* (de façon exclusive).

On sait aussi que parmi les marqueurs de la concession et de l'opposition, il faut distinguer :

- ceux qui peuvent s'appliquer entre deux éléments lexicaux.
- ceux qui ne peuvent s'appliquer qu'entre deux propositions.

Chaque catégorie de marqueur est donc strictement dévolue à chaque degré de la structure de surface, à chaque degré d'élaboration grammaticale générative et à chaque nature de l'incompatibilité (distincte ou exclusive). Exception à la règle, il existe certains marqueurs qui peuvent établir une relation entre deux éléments lexicaux et/ou entre deux propositions : il s'agit de la conjonction de coordination « mais », de la conjonction de subordination composée « quoique », et de la locution conjonctive « bien que ».

Partie IV - Quatre hypothèses sémiologiques issues de la lecture orthophonique du texte de Lewis Carroll

Dans le texte de Lewis Carroll la concession et l'opposition sont très fréquemment construites avec la conjonction « mais » ; c'est-à-dire, par un de ces marqueurs qui peuvent lier les deux types d'incompatibilité logique. À cela s'ajoute le fait que la conjonction « mais » est vouée à la coordination, contrairement aux deux autres marqueurs polyvalents, qui doivent souffrir la subordination. Ce à quoi, sans doute, un sujet bègue peine à se résoudre.

La concession se fait donc dans des structures simples, mises en relief par leur isolement et /ou leur sobriété syntaxique. L'opposition éclate, surgit dès le début de la phrase.

Chez Alice de surcroît, la teneur fondamentalement concessive de ces marqueurs, celle qui justifie d'ordinaire leur emploi, est absente du contexte ; leur sens intrinsèque est déformé, *déformalisé* en vertu d'un usage fonctionnel personnalisé. On peut ainsi se demander si les conjonctions d'appui - dont la destination fonctionnelle détournée a déjà été objectivée auparavant - ne sont pas en fait employées par le sujet bègue pour affirmer son indépendance, pour confirmer son effort de distanciation de l'affect par les mots, et par l'opposition à l'Autre que certains permettent d'exprimer.

« Oui, moi
Je suis devant vous,
Mais j'existe encore une fois
Dans chaque tiroir. »
Jean Arp ¹

Dans le *Magazine du Presbytère*, Lewis Carroll ² écrit et publie un texte à l'honneur de cette conjonction de coordination :

MAIS ³

« *Mais gardons-nous de trop de fureur* »
Goldsmith

« Je *voudrais* avoir un château magnifique et resplendissant, érigé dans une suprême élégance et noblesse de style, des jardins superbes, pleins des fleurs les plus rares et les plus raffinées, un par immense et somptueux, peuplé de cerfs, regorgeant de cascades naturelles et de fontaines artificielles avec des allées plantées d'arbres feuillus, une énorme bibliothèque contenant tous les livres jamais imprimés dans le monde.

Je *voudrais* avoir tous les plaisirs et tous les agréments que peut offrir la fortune, *mais...* je ne peux pas !

Hélas! Lecteur, combien de lumineuses visions, de féériques châteaux en Espagne, se sont effacées devant l'influence toute puissante de ce petit monosyllabe : mais!

Comme l'a judicieusement fait remarquer le docteur Johnson, « la barbue voudrait être un turbot, *mais...* elle ne peut pas!»

Napoléon *aurait voulu* conquérir toutes les terres habitables, y compris l'Angleterre, *mais...* il ne l'a pas fait!

Et nous-mêmes voudrions bien prolonger ce docte article sur des pages et des pages, jusqu'à tant que notre lecteur s'endorme à force de lassitude, *mais...* nous ne trouvons plus rien à dire ! ».

¹ Jean Arp ou Hans Arp : peintre, sculpteur et poète allemand, puis français. Co-fondateur du mouvement Dada à Zurich en 1916, il fut proche du surréalisme

² encore à l'époque Charles Lutwidge Dodgson, «C.L.D.» : en 1850, il a 18 ans

³ Malgré de nombreuses recherches, le texte original, intitulé « BUT », est hélas demeuré introuvable.

HYPOTHÈSE N°4
Des missions projectives du sujet bègue « <i>Alice, who was a very thoughtful little girl...</i> »

Soucieuse du bien-être d'autrui, Alice ne manque pas une occasion de se rendre utile - ou du moins, d'en manifester l'intention. Toujours « inquiète », elle agit « de peur » qu'il n'arrive malheur à son prochain. Cette préoccupation permanente qu'éprouve l'héroïne révèle son désir de donner tout le soin possible à aider les personnages qu'elle rencontre, et peut-être aussi, son besoin de reconnaissance. N'oublions pas en effet qu'elle est toujours « ravie de montrer son savoir » et que le narrateur lui en donne quelquefois l'opportunité (aussitôt saisie), même s'il se joue d'elle de temps en temps. D'autres personnages (la Chenille, la Duchesse, la Simili-Tortue, et les Reines du miroir...) se sont également avérés enclins à donner de plus ou moins bons conseils, et de façon plus ou moins crédible. La Duchesse disait en effet : « on peut tirer une morale de tout: il suffit de la trouver. » [‘everything's got a moral, if only you can find it.']. S'il y en avait une à tirer de toutes les missions que la personne bègue s'attribue, ce serait sans doute, d'une part, qu'il fait preuve d'une sensibilité à fleur de peau induisant, au-delà de la projection de ses propres sentiments sur autrui, une perception de la sensibilité de l'autre. D'autre part, sensibilité et perception de la sensibilité induisent à leur tour un désir d'être reconnu - et accepté en tant que sujet sensible, dans tous les sens du terme¹.



Au pays des merveilles



« Elle ne voulut pas le laisser tomber de peur de tuer quelqu'un et elle s'arrangea pour le poser dans un placard devant lequel elle passait, tout en tombant. » *« She did not like to drop the jar for fear of killing somebody, so managed to put it into one of the cupboards as she fell past it. »*

♣ Mission : prévenir son prochain du danger

« Je vais beaucoup manquer à Dinah ce soir, j'en ai bien peur! (Dinah était sa chatte.) J'espère qu'on pensera à lui donner sa soucoupe de lait à l'heure du thé. » *« 'Dinah'll miss me very much to-night, I should think !' (Dinah was the cat.) 'I hope they'll remember Alice's Adventures in Wonderland her saucer of milk at tea-time. »*

♣ Subvenir aux besoins de son prochain

« Quels que soient les gens qui habitent ici, pensa Alice, cela ne serait pas à faire de leur rendre visite, grande comme je suis: ils en mourraient de peur, c'est sûr! » *« Whoever lives there, ' thought Alice, 'it'll never do to come upon them thissize : why, I should frighten them out of their wits !' »*

♣ Respecter son prochain et ne pas l'effrayer

¹ 1) Qui est, qui peut être perçu par les sens 2) Qui est apte à éprouver des perceptions, des sensations 3) Qui est très facilement affecté par la moindre action ou agression extérieure 4) Se dit d'une partie du corps que l'on ressent, qui est plus ou moins douloureuse 5) Qui éprouve facilement des émotions, des sentiments, notamment de pitié, de compassion 6) Qui est particulièrement accessible à certaines impressions d'ordre intellectuel, moral, esthétique 7) Que l'on doit traiter avec une attention, une vigilance particulière 8) Qui fait l'objet d'une surveillance renforcée pour des raisons de sécurité 9) Qui est facilement perçu par les sens ou par l'esprit

« Oh, je vous en supplie, prenez garde à ce que vous faites! » s'écria Alice en bondissant d'inquiétude et de terreur. « Oh ! cela y est, cette fois c'est son pauvre petit nez ! » ajouta-t-elle en voyant une casserole volumineuse effleurer le visage du bébé.»

« *Oh, please mind what you're doing !' cried Alice, jumping up and down in an agony of terror. 'Oh, there goes his precious nose' ; as an unusually large saucepan flew close by it, and very nearly carried it off.*»

◆ Protéger les plus faibles

« Le bébé poussa un second grognement, et elle le regarda bien en face d'un air inquiet pour voir quel était le problème.»

The baby grunted again, and Alice looked very anxiously into its face to see what was the matter with it.

◆ Observer et écouter son prochain



De l'autre côté du miroir



« Voici le Roi Rouge et la Reine Rouge, dit Alice (à voix très basse, de peur de les effrayer) »

«Here are the Red King and the Red Queen, ' Alice said (in a whisper, for fear of frightening them), '»

◆ Respecter son prochain et ne pas l'effrayer

« Tout en observant le Roi Blanc, (car elle était encore un peu inquiète à son sujet) ...»

«She sat watching the White King (for she was still a little anxious about him) ...»

◆ Prévenir son prochain du danger

« Alice ne pouvait se résoudre à prendre d'abord la main de l'un des deux, de peur de froisser l'autre. Pour se tirer d'embarras, elle saisit leurs deux mains en même temps, et, un instant plus tard, tous les trois étaient en train de danser en rond.»

«Alice did not like shaking hands with either of them first, for fear of hurting the other one's feelings ; so, as the best way out of the difficulty, she took hold of both hands at once : the next moment they were dancing round in a ring.»

« Alice se mit à rire tout haut, mais elle réussit à transformer son rire en toux, de peur de froisser Blanc Bonnet.»

« Alice laughed loud : but she managed to turn it into a cough, for fear of hurting his feelings.»

«... mais elle se garda bien de dire cela à haute voix, de peur de froisser la pauvre Reine.»

«... but she did not say this aloud, for fear of hurting the poor Queen's feelings.»

◆ Ne pas « froisser » la susceptibilité de son prochain : ne pas utiliser sa sensibilité à mauvais escient

« J'ai peur qu'il n'attrape froid à rester couché sur l'herbe humide, dit Alice qui était une petite fille très prévenante.»

«I'm afraid he'll catch cold with lying on the damp grass, 'said Alice, who was a very thoughtful little girl.»

◆ Subvenir aux besoins de son prochain

«... mais simplement parce qu'elle avait bon cœur et qu'elle s'inquiétait au sujet de la bizarre créature.»

«... but simply in her good-natured anxiety for the queer creature.»

◆ Observer et écouter son prochain

Malgré son effroi et sa surprise, Alice eut plus peur pour lui que pour elle sur le moment, et elle le regarda avec une certaine anxiété tandis qu'il se remettait en selle. *Startled as she was, Alice was more frightened for him than for herself at the moment, and watched him with some anxiety as he mounted again.*

➡ Protéger les plus faibles

Ainsi les missions d'Alice, et d'après notre hypothèse, celles que peut s'attribuer la personne bègue, se déclinent-elles principalement sous six formes :

- ▶ subvenir aux besoins de son prochain
- ▶ protéger les plus faibles
- ▶ prévenir son prochain du danger
- ▶ observer et écouter son prochain
- ▶ respecter son prochain et ne pas l'effrayer
- ▶ ne pas « froisser » la susceptibilité de son prochain

En effet, si Lewis Carroll « confronte avec audace et non sans ambiguïté une enfant tourmentée à un narrateur se riant volontiers de ses souffrances »¹, s'il « fétichise [sic] la petite Liddell et transforme le voyage en une succession d'épreuves (la fillette est inlassablement la proie d'interlocuteurs agressifs et menaçants »², si le visage d'Alice « ne se distingue en rien de celui d'une quelconque personne »³, il n'en reste pas moins que l'écrivain « dote Alice d'une intelligence et (...) d'un sens de la répartie (...) qui lui permettent de prendre part à la lutte et de se défendre »⁴. « La délicatesse de la fillette est d'autant plus touchante qu'elle est singulièrement mise à mal. Son courage sort grandi de ces tentatives d'intimidation »⁵. Son courage, et sa sensibilité.

Charles Lutwidge Dodgson lui-même semblait avoir une inclination pour les bonnes oeuvres ; ainsi, il justifie le « pourquoi? » de la publication d'Alice au pays des merveilles, en partie par sa volonté de réchauffer le coeur de « ces jeunes et purs visages » :

« Je n'avais pas l'intention, en écrivant ce petit livre, l'intention de le faire paraître ; c'est venu tout à fait après coup, par l'insistance d'amis 'peut-être trop partiaux' qui ont toujours à supporter le blâme quand un écrivain se lance dans la publication ; et je peux dire sincèrement que je n'ai pas pris part à leurs éloges la centième partie du plaisir que m'a donnée cette pensée : que les enfants malades dans les hôpitaux (où j'ai été heureux d'envoyer des exemplaires) oublient pour quelques heures lumineuses leur souffrance et leur lassitude, pensent peut-être affectueusement à l'auteur inconnu du conte, élèvent peut-être même une prière (et combien nécessaire!) pour celui qui peut à peine espérer se tenir un jour non tout à fait hors de vue de ces jeunes et purs visages, devant le grand trône éclatant ».

Dans ce court texte ⁶, l'auteur fait à la fois part de sa volonté de faire le bien et d'en recevoir en retour. L'évocation des enfants malades le conduit vraisemblablement à projeter lui-même les images de sa propre finitude, ce en quoi il appelle aux prières de ses jeunes lecteurs ; doutant d'aller au paradis rejoindre ceux qu'il aime tant, il reste néanmoins toujours contemplatif de leur candeur ici-bas (on pourra à ce propos comparer un autre extrait de ce court texte avec le poème de Victor Hugo, « Quand un enfant me regarde... »).⁷ La mission de Lewis Carroll, lorsqu'il rédige les Aventures, est avant tout de faire plaisir à Alice Liddell, et d'obtenir ainsi ses faveurs. Nous tenons là encore un élément qui confirme l'ambivalence et la souffrance fondamentalement liées à l'« être-bègue ».

¹ [27] p.61

² [27] p.67

³ Humpty Dumpty dans *De l'autre côté du Miroir*

⁴ [27] p.78

⁵ [27] p.78

⁶ [36] tome 2 p. 281, « Qui m'expliquera le comment et le pourquoi ? », *Autour d'Alice au pays des merveilles*

⁷ Annexe

CONCLUSION

À partir d'une lecture orthophonique de morceaux choisis dans l'oeuvre et dans la biographie de Lewis Carroll, écrivain bègue du XIXe siècle, il nous est apparu que la mise en scène des personnages - et de leurs interactions spécifiques à la relation de communication - témoigne d'une représentation symbolique de la sémiologie psychologique, comportementale et orthophonique du bégaiement.

La transcription du cortège des symptômes propres à ce trouble de la parole, du langage et de la communication, est issue d'une fantasmatique riche et complexe dont les images inconscientes affleurent à la plume de l'écrivain et, de fait, aux yeux du lecteur, par l'intermédiaire d'un récit de fiction dont la licence sublimatoire est d'autant plus renforcée qu'il use d'une stratégie narrative onirique.

Les éléments traditionnels de la sémiologie du bégaiement, telle qu'elle est aujourd'hui établie dans la littérature scientifique, ont tous pu être identifiés dans le texte - de façon explicite ou implicite, littérale ou métaphorique, que ce soit dans le discours direct des personnages ou dans le discours indirect mené par le narrateur. Celui-ci s'est immiscé subrepticement entre les lignes de l'action pour affûter, nuancer ou satiriser certains traits de caractère des protagonistes, ne rendant que plus visuelle, sensorielle, et vivante la transcription des caractéristiques du sujet qui bégaie.

Certes notre choix - car il était nécessaire, quoique difficile - s'est finalement limité à l'étude des deux oeuvres majeures de l'écrivain ; mais plusieurs autres textes de Lewis Carroll, très en marge de ses publications les plus célèbres, retracent avec la même subtilité certains aspects de la sémiologie du bégaiement - et ce, que ce soit grâce à la candeur d'une plume naissante, ou à la faveur de la maturité dont s'imprègne le texte littéraire avec le nombre des années.

L'intérêt de cette recherche sémiologique a résidé dans la classification des différents symptômes connus du bégaiement sous la forme d'un tableau permettant de croiser les points de vue psychologique, comportemental et orthophonique ; l'objectif était d'apporter un matériau synthétique et le plus exhaustif possible à l'exploration clinique du trouble, afin de déceler les mécanismes pathologiques les plus prégnants et d'approcher au plus près la « fabrication » du bégaiement, propre à chaque sujet bègue.

Mieux connaître la sémiologie d'un trouble, c'est aussi mieux y réagir, et en puissance, mieux le désarmer.

La mise en perspective du tableau sémiologique ainsi constitué avec les éléments de la narration a contribué d'une part, à révéler le potentiel cathartique du texte littéraire, et d'autre part à soulever quatre hypothèses sémiologiques, sur la base d'éléments observables dans la pantomime carrollienne :

L'imagination comme conduite d'évitement, traduisant un rapport à l'écrit qui fait de la littérature ce que nous avons choisi d'appeler une conduite d'affrontement ;

L'« addiction au langage »¹, aboutissant à l'élaboration d'un discours que nous appelons « logicognitif » qui exprime les stratégies défensives et l'objet de transition que constitue paradoxalement pour le bègue la parole;

¹ d'après les idées, les recherches et les termes de Arlette Osta, orthophoniste et directrice du présent mémoire d'orthophonie.

La fréquentation expressive et réceptive caractéristique de certaines structures langagières, suggérant l'existence non seulement d'un répertoire lexical électif (décrit traditionnellement dans la sémiologie) mais aussi d'un mode d'expression syntaxique électif ;

et enfin l'émergence d'un sentiment proche de la filiation relevant d'un désir/besoin circulaire de prendre soin et d'être pris en soin, dans une ambivalence et une souffrance toujours immanentes au trouble et à ses signes.

S'il est inévitable pour nous rééducateurs, cliniciens, thérapeutes, de faire la part de ce qui est personnel, propre à un point de vue parmi d'autres - et exprimé par un médiateur en particulier - et de ce que l'on peut considérer commun au trouble d'une manière générale, ces quatre hypothèses ont ébauché quelques pistes de réflexion et nous ont permis de nous demander :

- concernant la première hypothèse, si ce rapport exutoire à l'écrit existe chez la majorité des bègues *ou* s'il est spécifique à l'écrivain d'une part ; et s'il se tisse du seul fil de l'imagination *ou* si d'autres textes (de nature non fictionnelle) seraient susceptibles de receler des items sémiologiques caractéristiques du bégaiement d'autre part ;
- concernant la deuxième hypothèse, si l'addiction au langage constitue une obsession isolée *ou* s'il existe un terrain psychologique, voire psychiatrique chez le sujet bègue et qui favoriserait l'apparition d'autres types d'addiction (tabagisme, dipsomanie, toxicomanie...);
- concernant la troisième hypothèse, si l'expérimentation chiffrée d'un échantillon de population en conséquence permettrait de valider l'existence effective d'un système morphosyntaxique électif ;
- concernant la quatrième hypothèse, si le sentiment de filiation est présent chez la majorité des bègues et le cas échéant, s'il ne peut être exploité et valorisé lors de prises en charge en groupe.

Cette étude aux éclairages pluriels sur une oeuvre singulière nous a amenée - à l'instar d'Alice au terme de sa chute dans le Terrier - à partir à la recherche des clés, à essayer toutes les portes, à lire à travers le miroir de la sémiologie traditionnelle, dans le but de franchir un seuil toujours plus reculé en matière de connaissances au sujet du bégaiement.

Et nous gardons à l'esprit la démarche incessante que doit être celle de l'orthophoniste auprès du patient et de son trouble, ainsi murmurée par le sourire espiègle du Chat du Cheshire :

« Peu importe quel chemin tu prendras (...) pourvu que tu marches assez ² longtemps. ».

Alice au pays des merveilles, Chapitre VI - Poivre et cochon

« It doesn't matter which way you go (...) if only you walk enough². ».

Alice in Wonderland, Chapter VI - Pig and Pepper

² dans une dimension similaire à celle que confère Winnicott au terme « enough » : suffisamment, de façon mesurée et équilibrée.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

SOMMAIRE

PRÉAMBULE : DE CHARLES LUTWIDGE DODGSON À LEWIS CARROLL

I. L'HOMME.....	2
II. LE PAYS DES MERVEILLES.....	4
II.1. Genèse Alice au pays des merveilles, <i>Les aventures d'Alice sous terre, Alice racontée aux petits enfants</i>	4
II.2. Contexte et modalité du processus créatif.....	6
III. LE MIROIR.....	8
III.1. Genèse, contexte et modalité du processus créatif de <i>De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva</i>	8
III.2. Le miroir « réfléchissant ».....	10
III.3. La mort du sujet communicant.....	15



PARTIE I - ÉTUDE DES PERSONNAGES DANS *ALICE AU PAYS DES MERVEILLES ET DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR*..... 17

I. <i>ALICE AU PAYS DES MERVEILLES</i>	18
I.1. <i>Le Lapin Blanc</i>	18
I.2. <i>La Souris de la mare de larmes et les animaux de la course à la comitarde</i>	22
I.3. <i>La Chenille</i>	24
I.4. <i>Le Pigeon</i>	27
I.5. <i>Les laquais de la Duchesse</i>	28
I.6. <i>La Duchesse</i>	29
I.7. <i>Le Chat du Cheshire</i>	33
I.8. <i>A mad tea party : Le Chapelier, le Lièvre de Mars et le Loir</i>	36
I.9. <i>La Reine de coeur et ses sujets</i>	41
I.10. <i>Le Roi de Coeur</i>	46
I.11. <i>La Simili-Tortue et le Griffon</i>	50
I.12. <i>Alice : les apartés</i>	55
TABLEAU : <i>LE PARCOURS D'ALICE</i>	64

TABLE DES MATIÈRES

II. DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR ET CE QU'ALICE Y TROUVA.....	65
Avant-propos : Du réel à l'imaginaire - « Let's pretend ...»	65
II.1. <i>La Reine Blanche</i>	66
II.2. <i>La Reine Rouge</i>	71
II.3. <i>Le Roi Blanc</i>	73
II.4. <i>Le Roi Rouge</i>	74
II.5. <i>Dans le jardin des fleurs vivantes</i>	76
II.6. <i>Les passagers du train</i>	79
• Le Contrôleur.....	79
• L'homme vêtu de papier blanc	79
• Le Bouc	80
• Le Cheval	80
• Le Moucheron	80
II.7. <i>Les Insectes du miroir</i>	80
• La Mouche-à-chevaux-de-bois	81
• La Libellule-des-brûlots.....	81
• Le Tartinillon.....	81
II.8. <i>Le Faon</i>	82
II.9. <i>Tweedledee et Tweedle dum</i>	83
II.10. <i>Humpty Dumpty (Le Gros Coco)</i>	84
II.11. <i>Haiga, Hatta, Le Lion et La Licorne</i>	90
II.12. <i>Le Cavalier Rouge et le Cavalier Blanc</i>	92
II.13. <i>Alice</i>	95



TABLE DES MATIÈRES

PARTIE II - SÉMIOLOGIE DU BÉGAIEMENT	107
Du pluriel au singulier	108
I. ÉCLAIRAGE PSYCHO-DÉVELOPPEMENTAL ET PSYCHANALYTIQUE	109
I.1. <i>Le bégaiement, acquisition conflictuelle du langage</i>	109
• Suzanne Borel-Maisonny : une psychogenèse du bégaiement.....	109
• Nicole Fabre : la structuration problématique du langage.....	110
• Woodruff Starkweather : l'exigence et la capacité.....	111
• Maxie Clarence Maultsby : le manquement émotionnel	112
• Gertrud Wyatt : la crise développementale.....	112
• Oliver Bloodstein, Charles Van Riper : l'apparition des manifestations du bégaiement.....	113
I.2. <i>Processus psychologiques en situation de communication</i>	114
• Bernadette Piérart et les symptômes psychologiques	114
• Didier Anzieu et la peur de la perte.....	114
• Albert Ellis et les idées irrationnelles	115
• Anne May et la forteresse défensive	116
II. ÉCLAIRAGE COMPORTEMENTAL	117
II.1. <i>Jean-Adolphe Rondal et les traits comportementaux observables du bégaiement</i>	117
II.2. <i>Anne Van Hout et les symptômes secondaires du bégaiement</i>	118
II.3. <i>Marie-Claude Monfrais-Pfauwadel et les attitudes réactionnelles handicapantes</i>	119
II.4. <i>Sheehan et la métaphore de l'iceberg</i>	120
II.5. <i>François Le Huche : six malfaçons fondamentales dans la parole du bègue</i>	121
III. ÉCLAIRAGE ORTHOPHONIQUE : LE BÉGAIEMENT, TROUBLE DE LA PAROLE, DU LANGAGE ET DE LA COMMUNICATION	124
III.1. <i>Trouble de la parole</i>	124
a) Physiologie.....	124
b) Phonologie.....	125
III.2. <i>Trouble du langage</i>	126
• L'insuffisance lingui-spéculative.....	127
• De la pensée au langage.....	128
• De la compétence à la performance.....	129
III.3. <i>Trouble de la communication et de la pragmatique du discours</i>	130
• Le schéma de Roman Jakobson et ses perturbations chez le sujet bègue	130
• La transgression des maximes conversationnelles de Grice.....	131
• Pragmatique et bégaiement.....	132
• De Ajuriaguerra, Diatkine, Stambak et la pathologie de la relation	133
SYNTHÈSE : TABLEAU SÉMIOLOGIQUE - SYMPTOMATOLOGIE DU BÉGAIEMENT	134

TABLE DES MATIÈRES



PARTIE III - LA REPRÉSENTATION DE LA SÉMIOLOGIE DU BÉGAIEMENT À TRAVERS LES PERSONNAGES DE LEWIS CARROLL.....	135
Avant-propos : Littérature et projection - s'écrire.....	137
I - SE LIRE : LE SUJET BÈGUE MIS EN IMAGES.....	141
« EGO »	
I.1. <i>Le repli</i>	142
I.2. <i>La frustration</i>	144
I.3. <i>Le déni et la rêverie</i>	147
I.4. <i>L'anxiété verbale</i>	148
I.5. <i>La colère</i>	150
I.6. <i>La honte et la culpabilité</i>	151
I.7. <i>Le trouble identitaire</i>	153
I.8. <i>L'ambivalence émotionnelle</i>	155
« ALTER »	
I.1. <i>La dépendance affective et l'anxiété de la distance</i>	156
I.2. <i>L'indifférence</i>	157
I.3. <i>Les bénéfices secondaires</i>	157
I.4. <i>La violence et l'agressivité, l'hostilité et le mépris</i>	158
I.5. <i>La transgression</i>	159
I.6. <i>La dévaluation de la mère</i>	159
I.7. <i>La crainte des désastres</i>	160
I.8. <i>La sensibilité à la pression linguistique et temporelle</i>	161
I.9. <i>La peur de s'opposer à l'objet du désir</i>	162
I.10. <i>La projection des sentiments sur autrui</i>	163
II - SE VOIR : LE COMPORTEMENT BÈGUE MIS EN SCÈNE.....	165
II.1. <i>Syncinésies, gestes conjuratoires, stéréotypies verbales et gestuelles et conjonctions d'appui</i>	166
II.2. <i>Manifestations d'impuissance</i>	167
II.3. <i>Modification des paramètres vocaux</i>	168
II.4. <i>Répertoire lexical électif et hyper-investissement formel</i>	168
II.5. <i>Inversion du réflexe normal de décontraction au moment des difficultés de parole</i>	169
II.6. <i>Perte de l'auto-écoute</i>	169
III - SE DIRE : LE BÉGAIEMENT MIS EN MOTS.....	171
III.1. <i>Parole</i>	171
III.2. <i>Langage</i>	173
III.3. <i>Communication - Pragmatique</i>	174

TABLE DES MATIÈRES

PARTIE IV - QUATRE HYPOTHÈSES SÉMIOLOGIQUES ISSUES DU TEXTE DE LEWIS CARROLL.....	178
- HYPOTHÈSE N°1 - L'imaginaire comme conduite d'évitement, l'écrit comme conduite d'affrontement.....	179
- HYPOTHÈSE N°2 - De l'addiction au langage : un discours « logicognitif » ?.....	181
- HYPOTHÈSE N°3 - Des structures langagières sur-fréquentées par le sujet bègue.....	185
- HYPOTHÈSE N°4 - Des missions du sujet bègue « <i>Alice, who was a very thoughtful little girl</i> ».....	188
CONCLUSION.....	191
BIBLIOGRAPHIE.....	193
ANNEXES.....	194
ANNEXE I - ALICE À LA SCÈNE (ALICE ON THE STAGE)	
ANNEXE II - POÈMES LIMINAIRES	
ANNEXE III - PRÉFACE DE LEWIS CARROLL À LA CHASSE AU SNARK	
ANNEXE IV - INCONSCIENT ET LITTÉRATURE	
ANNEXE V - CATHARSIS	
ANNEXE VI - PERLABORATION	
ANNEXE VII - « QUAND L'ENFANT NOUS REGARDE... » & EXTRAIT DE « QUI M'EXPLIQUERA LE COMMENT DU POURQUOI? »	
ANNEXE VIII - « HORREURS », « LARMES », « TERREURS », « MALHEURS », « CRIS », « FRISONS »	

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

SUR LA PAROLE, LE LANGAGE ET LA COMMUNICATION

- [1] BAKHTINE, M. *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit, 1977, p.129
- [2] BLOODSTEIN, O. *A Handbook of stuttering*. Thomson Delmar Learning, 2007. 552 p.
- [3] BRIN, F., COURRIER, C. LEDERLE, E. MASY, V. *Dictionnaire d'orthophonie*. Paris : Ortho Edition, 2004.
- [4] BOREL-MAISONNY, S. PICHON E. *Le bégaiement, sa nature et son traitement*. Paris : Masson, 4e édition, 1976. 98p. Introduction de Clément Launay : pp.9-11
- [5] BOREL-MAISONNY, S. *Troubles du langage de la parole et de la voix chez l'enfant*. Masson (2e édition), 1975. 395 p. pp. 335-370 (par C.Dinville et L.Gaches)
- [6] BENSALAH, A. *Pour une linguistique du bégaiement*. Paris : L'Harmattan, 1997. 349 p.
- [7] CHEVRIE-MULLER, C. *Le langage de l'enfant : aspects normaux et pathologiques*, Paris : Masson, 1999. 451 p. pp.301-314 (par A.-M. Simon)
- [8] DINVILLE, C. *Le bégaiement, symptomatique et traitement*. Paris : Masson, 1980
- [9] FABRE, N. *Bégayer : des cailloux plein la bouche*. Fleurus, 2004. 154 p.
- [10] JAKOBSON, R., « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963. (traduction de Nicolas Ruwet)
- [11] LE HUCHE, S. et F. *Bégaiement*. ADRV, 1992. 167 p.
- [12] MAY, A. *Dé-jouer les mots*. Ortho Edition, 2001. 183 p. pp.32-35; pp.85-87
- [13] MONFRAIS-PFAUWADEL, M.-C. *Un manuel du bégaiement*. Solal, 2000. 363 p.
- [14] PIÉRART, B., et coll. *Les bégaiements de l'adulte*. Mardaga, 2011. 320 p.
- [15] RONDAL, J.-A., SERRON, X. *Troubles du langage : bases théoriques, diagnostic et rééducation*. Mardaga, 1982. 840 p. pp.505-510
- [16] ROUSSILLON, R. et al. *Manuel de psychologie et de psychopathologie clinique générale*. Issy Les Moulineaux : Elsevier Masson, 2007. 702 p. pp.27-41
- [17] RUSTIN, L., KUHR, A. *Troubles de la parole et habiletés sociales (Social speech and the Speech Impaired)*. Paris : Masson, 1992. traduit de l'anglais par SIMON, A.-M. 211 p.
- [18] VAN HOUT, A., ESTIENNE, F. *Les bégaiements : histoire, psychologie, évaluation, variétés, traitements*, Liège : Masson (2ème édition) 2002, 310 p.
- [19] VYGOTSKY, L.S. *Pensée et langage*. Messidor, Terrains, Editions sociales, 1985. Chapitre VII
- [20] WINGATE, M.E. « A standard definition of stuttering », *Journal of Speech and Hearing Disorders*, n°29. pp.484-489
- [21] WINGATE, M.E. *The structure of stuttering, a psycholinguistic study*. New York : Springer Werlag, 1988.
- [22] WYATT, G. *La relation mère-enfant et l'acquisition du langage*, Charles Dessard, 1973. 422 p. pp. 198-230

BIBLIOGRAPHIE

SUR LEWIS CARROLL ET SON OEUVRE

- [23] ARTAUD, A. BRUNIUS, J.-B. FERDIERE, G. «Exploration du pays des merveilles pour le cinquantenaire de la mort de Lewis Carroll», *Cahiers du Sud*, n°287. Marseille : 1948. 176p. pp.31-45
- [24] COHEN, M. *Lewis Carroll, une vie, une légende*.
- [25] DELEUZE, G. *Logique du sens*, Paris : Minuit, collection « Critique », 1982. 392 p.
- [26] GATTÉGNO, J. *L'univers de Lewis Carroll*. José Corti, 1990. 394 p ; *Lewis Carroll, une vie*. Seuil -Points, 1984. 311 p.
- [27] INGLIN-ROUTISSEAU, M.-H.. *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : la nouvelle Alice*. L'Harmattan, 2006. 359 p.
- [28] PARISOT, H. *Lewis Carroll*. Seghers - Poètes d'aujourd'hui N°29.1972
- [29] PHILIPPS, R. et all. *Aspects of Alice : Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the critics looking - glasses*. New York : 1971, The Vanguard Press Inc.,450 p.
- [30] STOFFEL, S.-L. *Lewis Carroll au pays des merveilles*. Gallimard, 1998.
- [31] YAGUELLO, M. *Alice au pays du langage*, Seuil, 2007, 205 p.

DE LEWIS CARROLL

- [32] CARROLL, L., MERLE, M. *Les Aventures d'Alice au pays des Merveilles - Alice's Adventures in Wonderland*. Paris : Librairie générale française, collection « Les langues modernes», Bilingue, 1990. 285 p.
- [33] CARROLL, L., GATTÉGNO, J., *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris : Gallimard, collection Folio classique, traduit de l'anglais par Jacques Papy, 196 p.
- [34] CARROLL, L. GARDNER, M., *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. New York : Penguin Group, Signet Classic, 2000. 239 p.
- [35] CARROLL, L. *De l'autre côté du miroir et ce qu'Alice y trouva*, Paris : Gallimard, 1987,185p.
- [36] CARROLL, L. LACASSIN, F., *Oeuvres complètes*. Paris : Robert Laffont, Collection Bouquins, 1989, tomes 1 et 2, 1020 p. et 930 p.

ARTICLES

SUR LA PAROLE, LE LANGAGE ET LA COMMUNICATION

- [37] AJURIAGUERRA, J. de, BOREL-MAISONNY S., DIATKINE R., NARLIAN S., STAMBAK M., *Le groupe des audimutités*, Paris : Psychiatr. Enf. 1, 1958
- [38] ANZIEU, A. « Approche thérapeutique du bégaiement en fonction de la personnalité du bègue », *Rééducation orthophonique* n°140, Ortho Editions, 1984
- [39] ANZIEU, A. «De la chair au verbe : mutisme et bégaiement», *Psychanalyse et langage*, Paris : Dunod, collection «inconscient et culture», 1977, p.122
- [40] BIJLEVELD H.-A.. « Geste et langage corporel chez le bègue », in *Rééducation orthophonique* n°178, 1994, pp. 133-138
- [41] DEMANGEAT, M. «Le corps porte-parole. Introduction à l'étude du bégaiement», *Revue de laryngologie otologie rhinologie*. Bordeaux, 1969, pp.384-403

BIBLIOGRAPHIE

- [42] ESTIENNE F. « L'apport du conte et de la métaphore dans la rééducation du bégaiement », *Rééducation orthophonique* N°211. Ortho Editions, 2002.
- [43] GREGORY C.-B. « Idées irrationnelles chez la personne bègue », in *Glossa* n°33, 1993, traduit de l'anglais par A.-M. Simon
- [44] SIMON A.-M.. « Sens et langage chez le sujet bègue », in *Rééducation orthophonique* n°182, Juin 1995, 33e année
- [45] VIDAL-GIRAUD H. « Comportement non verbal et bégaiement », *Rééducation Orthophonique* n°246. Ortho Editions 2011, 257 p., pp. 195 -207

SUR LEWIS CARROLL ET SON OEUVRE

- [46] ATTANASIO, J. « The dodo was Lewis Carroll, you see », *Journal of fluency disorders*, vol. 12, N°2. 1987. pp.107-118
- [47] LACAN, J., *Hommage rendu à Lewis Carroll*, texte prononcé le 31 décembre 1966 sur France-Culture
- [48] MAY, A. « Essai de théorisation du bégaiement à partir de l'oeuvre de Lewis Carroll : point de départ d'un projet thérapeutique ». *Entretiens d'orthophonie* . Paris : 1992, p.p 83-92

PRESSE

- [49] *Le Monde : Dossiers & documents*, n°424 Novembre 2012

INTERNET

[50] « Bérenger », *101 citations inspirantes pour vous aider à sortir du bégaiement*, Lyon : 2012.

http://jebegaie.com/uploads/4/7/1/9/4719541/101_citations_inspirantes

[51] LERER, S. *What Lewis Carroll taught us (Ce que Lewis Carroll nous a appris)*, San Diego, California. Traduit de l'anglais par Holly Pouquet, 23 mars 2010.

<http://www.slate.fr/story/18601/alice-merveilles-ce-que-lewis-carroll-nous-appris>

[52] SERGEVEYA, E. *Confrontation entre Socrate et Gorgias (449a-461b) : comment définir la rhétorique ? quels sont les rapports de la rhétorique et de la justice ?* 8 juillet 2012

<http://elisabethsergeyeva.wordpress.com/2012/07/08/gorgias-platon-fiche-de-lecture/>

[53] CONDÉ, M. « Frontières de l'inconscient en littérature », *Études françaises*, vol. 27, n° 2, 1991, p. 7-24.

<http://id.erudit.org/iderudit/035844ar>

[54] HERRMANN, E., BEHSCHNITT W. « Horch, was kommt von drinnen raus ? Unbewusstes an der Grenze zum Bewussten – in den Grenzen der Literatur ». *Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik*. Würzburg : Ergon, 2007. 375 p. p 27-41.

(« Ecouter au-dedans : Frontière de l'inconscient au conscient en littérature. Brochure commémorative pour le 65e anniversaire de Heinrich Anz »)

<http://hdl.handle.net/1854/LU-436506>

(Article traduit de l'allemand par PIETZCKER, C. « Inconscient dans le texte littéraire ? », in *Gradiva – Revue Européenne d'Anthropologie Littéraire*, Vol. XII, n°1, HIVER 2011.

<http://www.ufr-anglais.univ-paris-diderot.fr/GRADIVA/GRADIVA-CARL.pdf>

[55] Présentation de l'opposition et de la concession dans la grammaire française www1.gdufs.edu.cn/jwc/bestcourse/kecheng/39/1.../2-21yufa.ppyt

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXE I

« *Alice on the stage* - Alice à la scène » ↪ [36] tome 2 p.282

... Maint jour nous avons ensemble ramé sur cette tranquille rivière – les trois petites demoiselles et moi – et maint conte de fées fut improvisé en leur honneur – soit qu’il y eut des moments où le narrateur était “ en veine ” et où la fille du logis venait spontanément l’inspirer, soit qu’en d’autres instants la Muse excédée ne pût être mise en marche qu’à coups d’aiguillon et ne continuât courageusement son chemin que parce qu’il lui fallait dire quelque chose plutôt que parce qu’elle avait quelque chose à dire. Pourtant, de ces innombrables contes, aucun ne se trouva mis par écrit : ils prenaient vie et mouraient, tels les éphémères, en l’espace d’un seul après-midi d’été, jusqu’au jour où le hasard voulut qu’une des auditrices présentât une requête afin que le conte fût tracé noir sur blanc à son intention. Il y a bien des années de cela, mais je me souviens très clairement, maintenant que j’écris ces lignes, comment, dans une tentative désespérée en vue d’inventer une nouvelle sorte de démonologie, j’avais, pour commencer, envoyé mon héroïne plonger, la tête la première, au fond d’un terrier de lapin, sans avoir la moindre idée de ce qu’il allait advenir ensuite. Et c’est ainsi que, pour plaire à l’enfant que j’aimais (je ne me souviens d’avoir obéi à aucun autre mobile), je calligraphiai en manuscrit, et illustrai de mes grossières compositions personnelles – en rébellion contre toutes les lois de l’anatomie et de l’art (car je n’ai jamais pris aucune leçon de dessin) – le livre que je viens de publier en fac-similé. En le transcrivant, je l’enrichis de maintes idées nouvelles, qui semblaient se développer d’elles-mêmes sur le tronc originel ; et bien d’autres encore vinrent s’y adjoindre lorsque, plusieurs années après, je le récrivis entièrement en vue de sa publication : mais (il peut intéresser certains lecteur d’Alice de le savoir) chacune des idées en question et presque chacun des mots du dialogue *me vinrent spontanément*. Il arrivait parfois qu’une idée me vînt à l’esprit la nuit, m’obligeant à me lever et à battre le briquet afin d’en pouvoir prendre note ; parfois, qu’au cours d’une solitaire promenade hivernale, je dusse m’arrêter et, les doigts à demis gelés, jeter sur le papier quelques mots propres à empêcher-l’idée nouveau-née de périr. Mais, quel que fût le moment et quelles que fussent les circonstances de sa venue, cette venue était spontanée. Je ne puis déclencher mes facultés d’invention ainsi qu’un mouvement d’horlogerie que l’on remonte volontairement : je ne crois pas qu’aucun écrit *original* (et quelle autre sorte d’écrit mériterait d’être conservée ?) fut jamais composé ainsi. Si vous prenez place, sans passion et sans inspiration, dans votre fauteuil, et si vous arrivez à vous convaincre d’écrire durant un certain nombre d’heures, vous produirez tout simplement (du moins suis-je certain, pour ma part, de produire tout simplement) l’une de ces élucubrations qui remplissent, dans la mesure où j’en suis jugeur, les deux tiers de la plupart de nos magazines. Faciles à écrire ; exténuantes à lire. On appelle cela du « délayage », et c’est, à mon sens, l’une des plus détestables innovations de la littérature moderne. *Alice et le Miroir* sont presque entièrement faits de pièces et de morceaux, d’idées détachées qui me vinrent à l’esprit spontanément. Il est possible qu’elles aient été pauvres ; mais du moins était-ce ce que j’avais de mieux à offrir : et je ne puis désirer que l’on écrive de moi plus en haut éloge que les mots d’un Poète, écrits à propos d’un Poète :

Il voulut nous donner ce qu’il avait de mieux :

Gardant pour lui le pire et donnant le meilleur.

J’ai vagabondé loin de mon sujet, je le sais : pourtant accordez-moi encore une minute pour me permettre de relater un petit incident emprunté à mon expérience personnelle. Je marchais à flanc de coteau, seul, par une splendide journée d’été, lorsque soudain se présenta à mon esprit un vers – un seul vers isolé -- : *Car ce Snark, c’était un Boujeum, figurez-vous.*

Sur l'instant je ne sus pas ce que signifiait ce vers : ce qu'il signifie, je ne le sais pas d'avantage à présent ; mais je le notais par écrit ; et, un peu plus tard, me vint à l'esprit le reste de la strophe, dont il se trouva être le dernier vers : et c'est ainsi que, petit à petit, à mes moments perdus au cours de l'année ou des deux années qui suivirent, se constitua de bric et de broc le reste du poème, ladite strophe étant son ultime strophe. Et depuis lors, de temps à autre, je reçois des lettres courtoises de lecteurs inconnus qui veulent savoir si *La Chasse au Snark* est une allégorie, ou si elle contient quelque morale cachée, ou si c'est une satire politique : et à toutes les questions de ce genre, je ne puis donner qu'une seule réponse : « Je ne sais pas ! » Et maintenant, je retourne à mon texte et je ne divaguerai plus. Sors donc de la foule des ombres du passé où tu étais reléguée, Alice, enfant de mes rêves. Bien des années se sont écoulées depuis cet après-midi d'été « tout en or » qui te donna naissance, mais je peux l'évoquer presque aussi clairement que si c'était hier : le bleu, au-dessus de nos têtes, d'un ciel sans nuage ; le miroir des eaux sous nos pieds ; le bateau poursuivant sa paresseuse dérive, le tintement de l'eau tombant goutte à goutte des avirons, tant bien que mal manœuvrés par des bras engourdis ; et (seule brillante lueur de vie de toute cette somnolente scène) les trois ardents visages, affamés de nouvelles du pays des fées, et qui ne voulaient pas s'entendre dire « non » ; des lèvres de qui l'injonction : « Racontez-nous une histoire, on vous en prie », avait toute la sévère immuabilité du destin ! Que fus-tu, Alice de mes rêves, dans les yeux de ton père nourricier ? Comment brossera-t-il ton portrait ? Aimante, d'abord, aimante et gentille : aimante comme un chien (excusez le caractère prosaïque de la comparaison, mais je ne connais nul amour terrestre qui soit pur et aussi parfait que celui-là) et gentille comme un faon ; puis courtoise – courtoise envers tous les êtres, supérieurs ou inférieurs, grandioses ou grotesques, rois ou vers à soie, comme si elle-même fût une fille de roi et si ses habits fussent tissés d'or ; puis, pleine de confiance, prête à accepter les pires invraisemblances avec cette foi profonde que seuls connaissent les rêveurs ; et, pour finir, curieuse, extravagamment curieuse, et dotée de cette ardent joie de vivre qui n'est ressentie que durant les heureuses heures de l'enfance, alors que tout est neuf et beau, et que Péché et Chagrin ne sont que des mots – des mots vides, et dépourvus de signification ! Et le lapin blanc, que dire de *lui* ? A-t-il été conçu dans la ligne d'Alice, ou doit-on considérer qu'il est là pour faire contraste avec elle ? Pour faire contraste, sans nul doute. A la place de sa jeunesse, à elle, de son audace, de sa vigueur et de la vive franchise de ses intentions, lisez « entre deux âges », « timoré », « faible », « inquiet » et « chipoteur », et vous aurez un peu de ce que j'ai voulu qu'il fût. Je pense que le lapin blanc doit porter des lunettes. Je suis sûr qu'il a la voix chevrotante, que ses genoux tremblotent et que tout son air suggère une totale incapacité de faire peur à une oie ! Mais je ne puis espérer que même le courtois éditeur du Théâtre m'accorde la moitié de la place dont j'aurais besoin (à supposer que la patience de mon lecteur tînt bon) pour analyser l'une après l'autre chacune de mes marionnettes. Permettez-moi de choisir, dans les deux livres, un royal trio : la reine de cœur, la reine rouge et la reine blanche. Il fut certes malaisé pour ma Muse que l'on attendît d'elle qu'elle chantât *trois* reines, dans un registre aussi restreint, et pourtant en donnant à chacune d'elles sa propre personnalité. Chacune, bien entendu, devant conserver, à travers toutes ses excentricités, une certaine *dignité* royale. Cela, c'était essentiel. Et, en fait de traits distinctifs, je me dépeignis à moi-même la reine de cœur comme une sorte de personnification de la colère ingouvernable – d'une fureur aveugle et sans but. La reine rouge, je l'ai dépeinte, elle aussi, comme une Furie, mais d'un autre type : sa colère, à elle, doit être froide et calme ; elle doit être pointilleuse et rigide, mais non pas méchante ; pédante au dernier degré, la quintessence de toutes les institutrices. Pour finir, la reine blanche parut, à ma rêveuse imagination, gentille, stupide, grasse et pâle ; désarmée comme un nourrisson ; et empreinte de cet air ralenti, divagueur, égaré, qui suggère l'imbécillité, mais sans jamais y tomber tout à fait ; cela serait, je pense, fatal à tout effet comique qu'autrement elle pourrait produire. Il y a un personnage qui lui ressemble étrangement dans le roman de Wilkie Collins, Sans nom : par deux sentiers différents qui convergent, nous avons en quelque sorte atteint au même idéal, et Mrs Wragg et la blanche pourraient être des sœurs jumelles...

Many a day had we rowed together on that quiet stream... the three little maidens and I... and many a fairy tale had been extemporised for their benefit... whether it were at times when the narrator was 'i' the vein', and fancies unsought came crowding thick upon him, or at times when the jaded Muse was goaded into action, and plodded meekly on, more because she had to say something than that she had something to say... yet none of these many tales got written down: they lived and died, like summer midges, each in its own golden afternoon until there came a day when, as it chanced, one of my little listeners petitioned that the tale might be written out for her. That was many a year ago, but I distinctly remember, now as I write, how, in a desperate attempt to strike out some new line of fairy-lore, I had sent my heroine straight down a rabbit-hole, to begin with, without the least idea what was to happen afterwards. And so, to please a child I loved (I don't remember any other motive), I printed in manuscript, and illustrated with my own crude designs... designs that rebelled against every law of Anatomy or Art (for I had never had a lesson in drawing)... the book which I have just had published in facsimile. In writing it out, I added many fresh ideas, which seemed to grow of themselves upon the original stock; and many more added themselves when, years afterwards, I wrote it all over again for publication: but (this may interest some readers of 'Alice' to know) every such idea and nearly every word of the dialogue, came of itself. Sometimes an idea comes at night, when I have had to get up and strike a light to note it down... sometimes when out on a lonely winter walk, when I have had to 'stop, and with half-frozen fingers jot down a few words which should keep the new-born idea from perishing.. but whenever or however it comes, it comes of itself. I cannot set invention going like a clock, by any voluntary winding up: nor do I believe that any original writing (and what other writing is worth preserving?) was ever so produced. If you sit down, unimpassioned and uninspired, and tell yourself to write for so many hours, you will merely produce (at least I am sure I should merely produce) some of that article which fills, so far as I can judge, two-thirds of most magazines... most easy to write most weary to read... men call it 'padding', and it is to my mind one of the most detestable things in modern literature. 'Alice' and the 'Looking-Glass' are made up almost wholly of bits and scraps, single ideas which came of themselves. Poor they may have been; but at least they were the best I had to offer: and I can desire no higher praise to be written of me than the words of a Poet, written of a Poet...

'He gave the people of his best:

The worst he kept, the best he gave.'

I have wandered from my subject, I know: yet grant me another minute to relate a little incident of my own experience. I was walking on a hill-side, alone, one bright summer day, when suddenly there came into my head one line of verse... one solitary line... 'For the Snark was a Boojum, you see.' I knew not what it meant, then: I know not what it means now; but I wrote it down: and, some time afterwards, the rest of the stanza occurred to me, that being its last line: and so by degrees, at odd moments during the next year or two, the rest of the poem pieced itself together, that being its last stanza. And since then, periodically, I have received courteous letters from strangers, begging to know whether 'The Hunting of the Snark' is an allegory, or contains some hidden moral, or is a political satire: and for all such questions I have but one answer, 'I don't know!' And now I return to my text, and will wander no more.

Stand forth, then, from the shadowy past, 'Alice' the child of my dreams. Full many a year has slipped away, since that 'golden afternoon' that gave thee birth but I can call it up almost as clearly as if it were yesterday... the cloudless blue above, the watery mirror below, the boat drifting idly on its way, the tinkle of the drops that fell from the oars, as they waved so sleepily to and fro, and (the one bright gleam of life in all the slumberous scene) the three eager faces, hungry for news of fairy-land, and who would not be said 'nay' to: from whose lips 'Tell us a story, please', had all the stern immutability of Fate!

What wert thou, dream-Alice, in thy foster-father's eyes? How shall he picture thee? Loving, first, loving and gentle: loving as a dog (forgive the prosaic simile, but I know no earthly love so pure and perfect), and gentle as a fawn: then courteous... courteous to all, high or low, grand or grotesque, King or Caterpillar, even as though she were herself a King's daughter, and her clothing of wrought gold: then trustful, ready to accept the wildest impossibilities with all that utter trust that only dreamers know; and lastly, curious... wildly curious, and with the eager enjoyment of Life that comes only in the happy hours of childhood, when all is new and fair, and when Sin and Sorrow are but names... empty words signifying nothing!

And the White Rabbit, what of him? Was he framed on the 'Alice' lines, or meant as a contrast? As a contrast, distinctly. For her 'youth', 'audacity', 'vigour', and 'swift directness of purpose', read 'elderly', 'timid', 'feeble', and 'nervously shilly-shallying', and you will get something of what I meant him to be. I think the White Rabbit should wear spectacles. I am sure his voice should quaver, and his knees quiver, and his whole air suggest a total inability to say 'Bo' to a goose!

*But I cannot hope to be allowed, even by the courteous Editor of *The Theatre*, half the space I should need (even if my reader's patience would hold out) to discuss each of my puppets one by one. Let me cull from the two books a Royal Trio... the Queen of Hearts, the Red Queen, and the White Queen. It was certainly hard on my Muse, to expect her to sing of three Queens, within such brief compass, and yet to give to each her own individuality. Each, of course, had to preserve, through all her eccentricities, a certain queenly dignity. That was essential. And for distinguishing traits, I pictured to myself the Queen of Hearts as a sort of embodiment of ungovernable passion... a blind and aimless Fury. The Red Queen must be cold and calm; she must be formal and strict, yet not unkindly; pedantic to the tenth degree, the concentrated essence of all governesses! Lastly, the White Queen seemed, to my dreaming fancy, gentle, stupid, fat and pale; helpless as an infant; and with a slow, maundering, bewildered air about her just suggesting imbecility, but never quite passing into it; that would be, I think, fatal to any comic effect she might otherwise produce. There is a character strangely like her in Wilkie Collins's novel 'No Name': by two different converging paths we have somehow reached the same ideal, and Mrs Wragg and the White Queen might have been twin-sisters.*

Lewis Carroll

The Theatre, April, 1887

ANNEXE II

Poèmes liminaires

Alice au pays des merveilles

*All in the golden afternoon
Full leisurely we glide;
For both our oars, with little skill,
By little arms are plied;
While little hands make vain pretence
Our wanderings to guide.
Ah, cruel Three! In such an hour,
Beneath such dreamy weather,
To beg a tale of breath too weak
To stir the tiniest feather!
Yet what can one poor voice avail
Against three tongues together?
Imperious Prima flashes forth
Her edict "to begin it":
In gentler tones Secunda hopes
"There will be nonsense in it."
While Tertia interrupts the tale
Not more than once a minute.
Anon, to sudden silence won,
In fancy they pursue
The dream-child moving through a land
Of wonders wild and new,
In friendly chat with bird or beast-
And half believe it true.
And ever, as the story drained
The wells of fancy dry,
And faintly strove that weary one
To put the subject by,
"The rest next time-" "It is next time!"
The happy voices cry.
Thus grew the tale of Wonderland:
Thus slowly, one by one,
Its quaint events were hammered out-
And now the tale is done,
And home we steer, a merry crew,
Beneath the setting sun.
Alice! A childish story take,
And with a gentle hand
Lay it where Childhood's dreams are twined
In Memory's mystic band,
Like pilgrim's withered wreath of flowers
Pluck'd in a far-off land.*

Dans cette après-midi dorée,
Sur l'eau nous glissons à loisir ;
De petits bras tiennent les rames
Qu'ils ont bien du mal à saisir,
De faibles mains en vain prétendent
Nous guider selon leur désir.
Las! Les Trois Sœurs impitoyables,
Sans souci du brûlant soleil,
De moi exigent une histoire,
Alors que j'incline au sommeil!
Se pourrait-il que je résiste ?
A ces trois visages vermeils ?
Prima, impérieuse, me somme
De « commencer sans plus tarder ».
Secunda, plus gentille, espère
« Beaucoup, beaucoup d'absurdités ».
Et Tertia interrompt le conte
A chaque instant pour questionner.
Bientôt réduites au silence,
Toutes trois suivent, en revanche,
L'enfant au Pays des Merveilles
Où tout est si extravagant,
Où l'on bavarde avec les bêtes ...
Elles y croient, assurément ...
Et chaque fois que cette histoire
Laisait le narrateur sans voix
Et qu'il essayait de leur dire :
« La suite à la prochaine fois, »
« La prochaine fois, nous y sommes ! »
S'écriaient-elles toutes trois.
Ainsi l'histoire merveilleuse
Fut créée petit à petit ...
Tous ses événements bizarres
Ont pris forme et sont bien finis;
Tandis que le soleil se couche,
Nous voguons vers notre logis.
Prends cette histoire, chère Alice!
Place-la, de ta douce main,
Là où les rêves de l'Enfance
Reposent, lorsqu'ils ont pris fin,
Comme des guirlandes fanées
Cueillies en un pays lointain.

De l'autre côté du miroir

*Child of the pure unclouded brow
And dreaming eyes of wonder!
Though time be fleet, and I and thou
Are half a life asunder,
Thy loving smile will surely hail
The love-gift of a fairy-tale.*

*I have not seen thy sunny face,
Nor heard thy silver laughter;
No thought of me shall find a place
In thy young life's hereafter -
Enough that now thou wilt not fail
To listen to my fairy-tale.*

*A tale begun in other days,
When summer suns were glowing -
A simple chime, that served to time
The rhythm of our rowing -
Whose echoes live in memory yet,
Though envious years would say 'forget'.*

*Come, hearken then, ere voice of dread,
With bitter tidings laden,
Shall summon to unwelcome bed
A melancholy maiden!
We are but older children, dear,
Who fret to find our bedtime near.*

*Without, the frost, the blinding snow,
The storm-wind's moody madness -
Within, the firelight's ruddy glow,
And childhood's nest of gladness.
The magic words shall hold thee fast:
Thou shalt not heed the raving blast.*

*And though the shadow of a sigh
May tremble through the story,
For 'happy summer days' gone by,
And vanish'd summer glory -
It shall not touch with breath of bale
The pleasance of our fairy-tale.*

Enfant au front plus pur qu'un beau ciel sans nuage,
Aux yeux de songe émerveillés,
Malgré la loi du temps qui veut que de ton âge
La moitié d'une vie à jamais me sépare,
Ton sourire si tendre accueillera, je gage,
L'hommage affectueux de ce conte de fées.

Hélas! je ne vois plus ton radieux visage,
Je n'entends plus l'éclat de ton rire argentin;
Nulle image de moi ne devant demeurer
Dans le futur de ton destin,
Il suffit qu'à présent tu veuilles accepter
D'écouter ce conte de fées.

Un conte commencé en des jours de bonheur,
Tandis que de l'été les soleils rayonnaient,
Une aimable chanson qui servit à rythmer
Le calme mouvement des rames et des heures,
Et dont en moi l'écho encore retentit
Bien que les ans jaloux me conseillent l'oubli.

Allons, écoute-moi avant que la terrible
Voix des chagrins amers et des calamités
N'invite à prendre place en un lit abhorré
Une mélancolique et douce jeune fille!
Nous ne sommes, enfant, que des enfants vieilliss
Qui pleurnichent, sachant qu'il faut aller dormir.

Dehors, l'âpre froidure et la neige aveuglante,
Le sifflement rageur et maussade du vent:
Au-dedans, la lueur du foyer rougeoyant
Et le doux nid joyeux de l'enfance qui chante,
Là, grâce à ces propos magiques qui t'enchantent,
Tu ne prendras plus garde à l'aquilon dément.

Encore que sans doute l'ombre d'un regret
Pour les merveilleux jours d'un été qui n'est plus
Et pour un paradis de splendeurs disparues
Traverse quelquefois notre rêve secret,
Cette ombre cependant ne viendra pas troubler
Le très simple agrément de ce conte de fées.

ANNEXE VII

Textes choisis : *Magazine du Presbytère*
☞ [36] p. 488

CRIS

De sévérité son visage était ce jour empreint,
Cependant qu'il me tenait par le poignet ;
Sans cesse il faisait halte en chemin
Et de ses poings me cognait.

Terrible était son méchant oeil moqueur,
Terreur que ses regards,
D'effroi en moi se serrait mon coeur,
Ma bouche était sèche comme buvard.

Il me mit à terre à coups de trique
Et là me bailla de coups de pied,
Il cria : « Debout fainéant drolatique,
Je ne resterai pas ici le jour entier ! »

Un coquin s'en vint à passer là,
Eussé-je seulement pu l'atteindre !
Il demanda à l'autre : « Qui est ce gars-là ?
Et pourquoi par le cogne s'est-il fait prendre ? »

Son ami répondit, tout en cheminant,
« Cet ivrogne chenapan
A escroqué le pèze d'un manant,
Et cueilli sa toquante adroitement. »

FRISSONS

Incertaine et brumeuse était son allure,
Ses yeux sanguins étaient voilés ;
Je contemplais avec stupeur sa figure,
Avec stupeur je le contemplais.

Tout hâves étaient ses joues blêmes de froid,
Tout hâve était son front haut ;
Maintenant je l'entends parler, je crois,
Je crois l'entendre à nouveau.

Comme il déambulait dans sa chambre solitaire,
Les poings fortement serrés,
Comme ses yeux lançaient des éclairs,
Dans l'obscur brume qui s'insinuait

Comme il frappait son front désespérément,
Et trépignait sur le sol ;
Je crois entendre sa voix maintenant,
Encore une fois ses dures paroles :

« J'ai agité ma plume, insouciant,
Dit-il dans un soupir acrimonieux,
Et il a giclé,, cet objet grinçant,
En plein dans mes yeux ».

LARMES

Plus de soixante années durant,
Mais moins de cent ans,
J'allais, soupirant et pleurant,
Me demandant longtemps,

Si un jour je serais
Un bonhomme
Tout plein guilleret,
Qui violonne.

J'ai joué d'un fifre cassé,
Chanté sans ardeur,
Et toute ma vie j'ai passée
Misérable et boudeur.

MALHEURS

Avec de drôles de bonds
En avant tel un dard,
Comme au sortir du canon,
Sur le tapis de mousse,
Avec de vives secousses,
Le boulet roulait tout du long.

Par monts et par vaux,
Par vallées à nouveau,
A travers champs, villes et villages,
Puis vers l'avant emballé
A travers les champs de blé,
Juste récompense du labourage.

Toujours hop, hop, hop,
Sans halte et sans repos,
Par-dessus montagnes et précipices
A travers ronces et fourrés,
A travers étangs et marais,
Sur les fleuves et les vives sources.

A travers les guérets,
Au-dessus des marées
Océanes qui grommellent,
Tantôt ici, tantôt ailleurs,
Tantôt il plane dans les airs
Léger comme l'hirondelle.

Et toujours, hop, hop,
Sans halte et sans repos,
Le boulet roulait tout du long avec de vives secousses,
Sur le tapis de mousse
comme au sortir du canon.

Tout au long des terres
Par monts et par tertres,
Il passait sans crier gare
Quand, vois ! Oh, vois !
Dessous un bois
Bâiller un lion barbare!

Profondément bâiller,
Avec ses membres épais,
Et ses dents élaboussées de sang,
Et, dans ses parages,
Tous les herbages, jonchés d'os et de crânes blancs !

En ricochant
A travers champs,
Le boulet suivait sa trajectoire
Ni halte ni repos
Avant de pénétrer, hop !
Du lion la profonde mâchoire.

Deux hoquets, un rugissement,
Un indistinct grognement,
Il est mort sans aucun effort,
Et le seul bruit
Que l'on ait ouï
Fut le dernier glouglou de la mort.

TERREURS

Vois les planètes s'élancer,
Chacune sur sa voie non étoilée
Qui nous jettent des regards courroucés,
Ne semblent-elles pas parler :

« Tiens ta langue, stupide enfant !
Foin de tes incitations !
Tue es bien trop jeune en fait,
Pour émettre une opinion ! »

Ne vois-tu pas les arbres se rapprocher?
Ne vois-tu pas les monts basculer? Pauvre de moi !
J'entends une cloche fâchée !
Pauvre de moi ! Je vois une lance onduler !

N'est-ce pas un serpent en colère ?
Voilà que sa queue se contorsionne !
Entends les sifflements qu'il profère !
Vois sa cote de mailles jaune !

Au loin j'entends les hurlements,
Et tout près des murmures irrités,
Tout proclame solennellement,
Que vient ici une atrocité !

Vois! Il vient, sinistre vision !
Soufflant la fumée en noirs tourbillons !
Tandis que, par ces terreurs troublés,
J'écoutais ; ainsi le monstre parlait :

« Dégagez la voie ! Dégagez les rails !
Arrêtez la machine ! Embrayez !
Chauffeur ! Passez-moi ces baïlles !
Gare d'Euston ! Montrez vos billets »

« Montrez vos billets ! vos billets! ... billets ! »
Ainsi il parlait, et ainsi j'agis ;
De ces scènes de terreur je m'éloignai
Et affolé, je courus à mon logis.

HORREURS

Il semblait marcher dans quelque marécage
D'obscur horreur rampant alentour,
L'air était emplí de sombres visages,
Il faisait noir comme dans un four.

Je vis un monstre s'approcher rapidement,
Il était vert à faire peur,
Un de ceux qui mangent les gens,
Une vraie vision de terreur.

Je ne pouvais parler, je ne pouvais m'esquiver,
Alors je tombai face contre terre,
Je vis les yeux du monstre rivés,
Horribles, qui me regardaient !

Au coeur de mes soupirs à peine étouffés,
De mes profonds gémissements,
J'entendis une voix : « M. Jones, réveillez-
Vous ! Cessez de hurler en dormant!

Ma chère Ina,

Bien que n'offrant jamais de *présents* d'anniversaire, je peux tout de même écrire une lettre d'anniversaire. Je suis venu à porte vous souhaiter un heureux anniversaire ; mais le chat, me rencontrant, m'a pris pour une souris et m'a pourchassé en tout sens, jusqu'à ce que je ne puisse plus tenir sur mes jambes. Cependant j'ai réussi, non sans peine, à entrer dans la maison ; mais, là, une souris m'a rencontrée, m'a pris pour un chat, et m'a jeté à la tête une ribambelle de tisonniers, de pelles, de pincettes, d'assiettes et de bouteilles. Bien entendu, je me suis hâté de regagner la rue, mais là, un cheval m'a rencontré, m'a pris pour une charrette et m'a tiré d'une traite jusqu'à la gare ; pis encore, une charrette m'a rencontré et m'a pris pour un cheval ! On m'y a attelé et il m'a fallu la traîner des kilomètres durant, jusqu'à Merrow. Et voilà comment je n'ai pu parvenir à entrer dans la pièce où vous vous trouviez.

Néanmoins j'ai été content d'apprendre qu'en fait de festivité d'anniversaire, vous étiez en train de trimer dur sur la table de multiplication.

J'ai eu tout juste le temps de jeter un coup d'oeil à la cuisine et de voir qu'on y préparait le plat de résistance de votre repas d'anniversaire : un joli salmigondis de croûtes, d'os, de pilules, de bobines de fil, de rhubarbe et de magnésie. « Allons, me suis-je dit, elle va être bien heureuse ! », et, le sourire aux lèvres, j'ai poursuivi mon chemin.

Votre ami affectueux
C. L. D.

LEWIS CARROLL

LETTRES À SES AMIES-ENFANTS

335

The My  Ina,

Though  don't give
birthday présents, still 

April
... write a birthday .
June
 came 2 your  2

Wish U many happy returns
of the day,  the  met
me,  took me for a ,

 hunted me  and 
till  could hardly 

However somehow  got
into the ,  there
a  met me,  took me
for  a , and pelted me

with , ,
 . Of course  ran

into the street again,  a

 met me  took me
for a ,  dragged me

all the way 2 the ,

 the worst of all was when
a  met me  took
me for a  . I was
harnessed 2 it,  had
2 draw it miles and miles,
all the way 2 Merrow. So
U CI couldn't get 2 the
room where U were.

However I was glad to
hear U were hard at work
learning the

2	6	6	0	10
3	6	9	16	25
4	0	12	16	20
5	10	15	21	27

 for a
birthday treat.

I had just time 2 look
into the kitchen, and
your birthday feast
getting ready, a nice
 of crusts, bones, pills,
cotton-bobbins, and rhubarb
and magnesia. "Now," I
thought, "she will be happy!"
and with a  I went
on my way.

Your aff^{le} friend



ANNEXE IV

Κ Α Θ Α Ρ Σ Ι Σ

La **catharsis** ou **katharsis** (en grec κάθαρσις) signifie *purification*. La catharsis est l'épuration des passions par le moyen de la représentation dramaturgique.

Histoire du concept

Aussi étonnant que cela puisse paraître, ce n'est pas tant dans la *Poétique* que dans la *Politique* d'Aristote qu'on trouve le terme développé, à propos de la musique envisagée d'un point de vue politique :

« Nous voyons ces mêmes personnes, quand elles ont eu recours aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même, remises d'aplomb comme si elles avaient pris un remède et une purgation. C'est à ce même traitement, dès lors, que doivent être nécessairement soumis à la fois ceux qui sont enclins à la pitié et ceux qui sont enclins à la terreur, et tous les autres qui, d'une façon générale, sont sous l'empire d'une émotion quelconque pour autant qu'il y a en chacun d'eux tendance à de telles émotions, et pour tous il se produit une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir. Or, c'est de la même façon aussi que les mélodies purgatrices procurent à l'homme une joie inoffensive. »

Bien qu'il renvoie à sa *Poétique* pour plus d'éclaircissements, (« nous en reparlerons plus clairement dans notre *Poétique* ») il devait faire allusion au deuxième livre car le terme n'apparaît qu'une seule fois dans l'ouvrage qui nous est parvenu (en 1449b28) :

« La tragédie (...) est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen de la narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre. »

La catharsis est l'épuration des passions par le moyen de la représentation dramatique : en assistant à un spectacle théâtral, l'être humain se libère de ses pulsions, angoisses ou fantasmes en les vivant à travers le héros ou les situations représentées sous ses yeux. La catharsis désigne donc, d'abord, la transformation de l'émotion en pensée. Il s'agit donc d'une mise à distance, ou d'une objectivation - processus que la philosophe Marie-José Mondzain, en la rattachant au discours psychanalytique, qualifie de *perlaboration*. Pour Aristote, le terme est surtout médical mais il sera interprété ensuite comme une purification morale. En s'identifiant à des personnages dont les passions coupables sont punies par le destin, le spectateur de la tragédie se voit délivré, purgé des sentiments inavouables qu'il peut éprouver secrètement. Le théâtre a dès lors pour les théoriciens du classicisme une valeur morale, une fonction édifiante. Plus largement, la catharsis consiste à se délivrer d'un sentiment encore inavoué (il faudrait de plus dire que l'opinion d'Aristote est contraire à celle de Platon et de Saint-Augustin)

Deux interprétations dominantes de la catharsis

L'interprétation de ce passage très allusif est délicate, et sujette à de nombreux débats. La question porte en particulier sur le mode de purgation qui a lieu : s'agit-il d'une purgation morale, ou bien Aristote veut-il simplement dire que le mode de représentation fait en sorte que l'on ne ressent pas ces émotions au premier degré ?

Entre les deux interprétations, la différence porte :

sur l'*enjeu* de la purgation : dans un cas, il s'agit de la morale, dans l'autre de la seule esthétique ;

sur la *cause* de la purgation : dans un cas, il s'agit des exemples montrés sur la scène, dans l'autre du seul dispositif de la représentation théâtrale.

Interprétation morale de la katharsis

Dans l'interprétation classique de la *katharsis*, elle est une méthode de « purgation des passions », ou purification émotionnelle, utilisant des spectacles ou histoires tragiques considérées comme édifiantes. En psychanalyse, la catharsis est un concept utilisé par Sigmund Freud pour désigner le rappel à la conscience d'une idée refoulée.

Utilisée notamment par le cinéma le théâtre et la littérature, elle montre le destin tragique de ceux qui ont cédé à ces pulsions. En vivant ces destins malheureux par procuration, les spectateurs ou lecteurs sont censés prendre en aversion les passions qui les ont provoquées. Pour que cette **catharsis** soit possible, il faut que les personnages soient en imitation (*mimésis*) des passions humaines, le meilleur exemple, pour Aristote, étant Oedipe Roi de Sophocle.

Interprétation esthétique de la katharsis

Aujourd'hui, certains considèrent que la *katharsis* n'est pas un enjeu moral, mais exclusivement esthétique. Le spectateur ne se purge pas de ses émotions en voyant des exemples édifiants, mais c'est plutôt le dispositif scénique, le mode de la représentation, qui purge le spectateur de ses émotions. L'homme peut « prendre plaisir aux représentations » :

« nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres » (Aristote, *Poétique*, 1448b10).

Aristote *La Poétique, La Politique*

Racine, *Andromaque*

Corneille, *L'illusion comique*

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Catharsis>

ANNEXE V

La perlaboration

Le mot perlaboration est un néologisme inventé pour traduire le terme allemand : « Durcharbeitung » (travail "à travers").

Pour mieux comprendre son sens profond, on peut le voir comme la contraction de *par*-élaboration.

Il désigne une élaboration fondant le travail psychanalytique et visant la suppression du symptôme névrotique.

Perlaboration chez l'analysant

Au travers de la cure psychanalytique la perlaboration est surtout connue comme travail menant à l'éradication du symptôme. Ce travail consiste à répéter, au cours d'une analyse, les mêmes scènes encore et encore jusqu'à ce que le refoulement soit mis en échec et que s'élabore une connaissance consciente de l'histoire du symptôme, qui permette de le supprimer. Une telle élaboration repose en partie sur la capacité d'association, la cure amenant le sujet à associer les éléments conscients afin de renforcer sa connaissance, y compris à travers une reconstruction historique.

La perlaboration repose sur d'autres éléments de répétition. Le transfert lui-même est répétition. Mais ce type de répétition s'oppose à la perlaboration : il ne s'agit que de la reviviscence à la place du souvenir, de la répétition de l'identique au lieu de la mémoire. Plusieurs éléments de répétitions s'opposent donc.

Perlaboration chez l'analyste

Le rôle de l'analyste dans la perlaboration est multiple :

au niveau de l'attention flottante l'analyste repère les mouvements psychiques particuliers

au niveau de la reconstruction du passé, l'analyste fait appel à son raisonnement, ses théories

au niveau de l'interprétation des rêves l'analyste propose des interprétations - qui peuvent d'ailleurs se révéler fausses

au niveau du contre-transfert l'analyste symbolise ce qu'il ressent, met en mots ce qui provient d'un transfert qui ne parvient pas à se dire

la perlaboration de l'analyste peut se manifester comme théorisation flottante au travers de comptes-rendus d'analyse

FREUD, S. *Remémoration, répétition, et élaboration* (1914) in "La technique psychanalytique". Presses Universitaires de France, 2007, coll.: Quadriga Grands textes

ETCHEGOYEN, E. : *Fondements de la technique psychanalytique*, Préface de Daniel Widlöcher et Jacques-Alain Miller. Hermann, 2005.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Perlaboration>

Inconscient et frontière

Quand l'inconscient passe la frontière du conscient, il n'est plus inconscient; il devient "consciencialisable", il n'est donc plus ce qu'il avait été jusque-là: il n'est plus lui-même. Comment pourrions-nous le percevoir à ce moment-là, comme quelque chose d'inconscient ou bien même en parler scientifiquement? Et comment pourrions nous parler de l'inconscient en tant qu'élément appartenant à la littérature, ou en tant qu'élément constitutif de celle-ci ou même comme œuvre littéraire, quand, dans un premier temps, nous percevons le texte littéraire comme une simple disposition de lettres, et non comme un être humain, dont nous pourrions expliquer les actes par des motivations inconscientes? Quel élément traverse la limite de l'inconscient vers le conscient, puis traverse la frontière entre l'homme et le texte et repasse du texte à l'homme? Qu'est ce que cela signifiait autrefois, qu'est ce que cela signifie à l'heure actuelle? Se produit-il vraiment quelque chose? Y a-t-il vraiment quelque chose qui traverse la frontière menant au texte? Qu'est ce qui nous donne donc le droit, au nom de la « scientificité », de formuler des suppositions psychanalytiques sur l'inconscient d'un texte.

1

Nous pourrions trouver des réponses, en partant de l'hypothèse psychanalytique de base confirmée de nombreuses fois, qui stipule que les processus inconscients du conscient décident ensemble de la vie intérieure humaine. Pour que les processus neurophysiologiques puissent devenir des processus du conscient, les besoins vitaux, les instincts, les désirs, les traumatismes, les conflits, les angoisses et les tensions intérieures doivent faire preuve de leur existence par des images. Au début, ces représentations sont inconscientes; on ne leur associe pas encore de mot articulé. Elles cohabitent avec des images, auxquelles le mot a été de nouveau enlevé dans l'inconscient, un système bien protégé contre les processus physiologiques et physiques et contre les processus conscients, qui sert cependant de médiateur entre les deux. Dans cet espace, règnent des lois spécifiques, par exemple, celle du déplacement, du renversement vers le contraire et de la densification. Les représentations inconscientes essaient de sortir de ce système

¹ Ceci est la traduction de l'article rédigé en allemand « *Horch, was kommt von drinnen raus? Unbewusstes an der Grenze zum Bewussten – in den Grenzen der Literatur* ». in: „ *Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinrich Anz.*“, Wolfgang et Edith Herrmann, Würzburg 2007, p 27-41.

pour pouvoir être perçues consciemment et par conséquent se transformer en actions. Dans cet espace, les forces du moi et du surmoi, qui rendent l'individu sociable et capable d'assumer la réalité et qui essaient également de préserver ses deux caractéristiques pour qu'il puisse survivre, s'affrontent. C'est dans ce conflit que se constitue le système de frontières entre le conscient et l'inconscient. Il est nécessaire à la survie, car il protège l'individu de pulsions, qui pourraient le pousser à un comportement néfaste pour lui. Dans le meilleur des cas, cette frontière laisse passer ce qui est positif pour le plaisir de l'individu et retient ce qui lui nuit, elle se forme dans l'opposition de forces antagonistes: d'un côté, les forces qui cherchent à garder l'inconscient à l'extérieur et de l'autre côté, les forces qui essaient de passer de l'inconscient vers le conscient. Dans ce contexte, cette frontière est déterminée par ces deux mêmes forces, elle est donc doublement déterminée. Ce qui essaie de passer au delà de cette frontière pour pénétrer dans le conscient, peut seulement y arriver, s'il répond d'une manière ou d'une autre, de façon positive aux exigences des forces qui le rejettent afin de préserver la capacité de l'individu à survivre et essaient de l'arrêter derrière la frontière. Là où on rencontre donc de l'inconscient, (et on en rencontre dans tous les comportements humains), celui-ci est forcément toujours limité: il n'est plus identique à la représentation, qui quelques instants auparavant avait essayé de traverser la frontière. La plupart du temps, nous ne le reconnaissons plus derrière sa propre délimitation, dans laquelle il s'est tapi. De même, nous ne le reconnaissons plus non plus en tant qu'élément venant de l'inconscient. Dans les rêves, par exemple, grâce à une délimitation assouplie résultant des lois du processus primaire, donc des lois régissant l'inconscient, il est décalé et densifié et en même temps décomposé par les exigences du moi et surmoi. En contre partie, il a intégré la frontière, qu'il a dépassée. Sans une telle transformation, et donc sans une limite on ne peut le trouver nulle part. Même dans des thérapies psychanalytiques, il ne devient conscient que lorsqu'il est limité, limité par le mot le désignant ou limité dans des mises en place de groupes, par la structure perçue faisant l'objet d'une réflexion. Dans les névroses, comme par exemple dans la manie de la propreté, l'inconscient, ici incarné par le désir de toucher la saleté, il n'est présent que dans un compromis limité avec les processus de rejet, et représenté dans ce cas-là par les besoins contradictoires, d'enlever d'une part la saleté mais d'autre part aussi le besoin d'avoir à faire à elle. Et même si, dans une psychose, l'inconscient a traversé les frontières du moi, il est quand même de nouveau tellement délimité par la névrose que dans la perception du psychotique, il correspond aux exigences de la réalité. Dans la vie quotidienne, dans

les communications privée et publique, dans la politique, dans la religion, dans Les idéologies de tous genres, et même dans les sciences, il est assimilé, limité et quasiment toujours, également caché dans ces différents contextes. Nous ne pouvons pas le rencontrer directement. Nous pouvons simplement le deviner dans une multitude de phénomènes - les rêves, les névroses, les psychoses, les coutumes, les religions, la littérature etc ... -, dans la mesure où nous pouvons déduire que ces phénomènes sont des manifestations de cet inconscient. Nous pouvons donc le chercher dans ce qu'il n'est pas, mais, où pourtant, il se cache. Et nous pouvons concevoir l'inconscient dans les moments, au cours desquels il traverse la frontière. Alors qu'il n'a pas encore été matérialisé sous la forme d'un mot, nous pouvons le sentir, le deviner, sans pour autant pouvoir le concevoir scientifiquement dans la thérapie, comme par exemple dans l'analyse du transfert et dans la littérature.

Inconscient et texte

3

En partant de ces réflexions je souhaiterais conceptualiser un modèle de l'inconscient des textes littéraires. J'analyserai à ce sujet exclusivement l'inconscient ; le texte en tant qu'objet social, historique, conscient et esthétique ne sera pris en compte que s'il est important pour la compréhension de l'inconscient littéraire. Il s'agit du modèle d'un système partiel, qui devrait pouvoir être mis en relation avec d'autres systèmes partiels puis finalement avec le texte tout entier pour former un ensemble complexe.

Dans les textes littéraires, l'inconscient n'est pas présent en tant que substance percevable réelle; ce n'est jamais une substance en dépit des interprètes qui essaient de le rendre percevable et d'en soulever le voile. On ne peut pas le découvrir non plus dans le texte sous la forme d'un processus. Cependant, le texte, grâce à sa multitude de signes, renvoie à l'inconscient; le texte, étant lui-même une de ses manifestations, nous interpelle au delà de la frontière et fait revenir ce qui a été enlevé de notre conscient. Cependant, il ne représente l'absent qu'indirectement: de la même manière que les signes ne vont pas chercher l'objet désigné, mais nous renvoient à celui-ci. A partir des mots, qui de leur côté, renvoient à une fiction littéraire, le texte construit des signes d'une autre façon: d'une façon prélinguistique, grâce aux scènes littéraires et aux péripéties, par exemple, mais aussi grâce aux personnages, à leur comportement, au jeu d'idée, ou à une collaboration. Ces signes

ne sont pas des signes, qui nomment l'inconscient et le présente ainsi à la lumière du conscient, car si c'était le cas, nous ne pourrions pas parler d'inconscient. Ce sont des signes prélinguistiques formés sur la base de mots consciemment percevables, qui entrent en contact avec des structures elles aussi consciemment percevables et qui, pourtant sans que nous nous en rendions compte, nous rappellent des structures inconscientes et éveillent grâce à ces dernières des émotions et des fantasmes inconscients qui sont liés les uns aux autres.

Le texte est conçu par le producteur comme une succession de signes et il va être reproduit par le récepteur avec ces mêmes signes. Tant que les signes renvoient à quelque chose d'inconscient, ce quelque chose est dans un premier temps inconscient pour le producteur puis dans un second temps pour le récepteur. Sur ce point là, le texte est comparable à une partition musicale : le producteur la crée de telle manière qu'elle corresponde à la succession de sons qu'il entend intérieurement ou bien même à la succession de sons qu'il joue en composant; ce qui serait, dans notre cas, des processus inconscients pour le producteur. Bien sûr, la partition n'est pas la même chose que les sons eux-mêmes, elle renvoie juste aux signes et en tant que signe à elle-même. Le récepteur-musicien produit à son tour des successions de sons d'après sa propre lecture des signes et en fonction de ses capacités. Même s'il croit se soumettre à la partition, le récepteur peut, dans sa propre reproduction, s'éloigner plus ou moins de celle que le producteur pensait avoir entendue et transformée en signes. Toutefois elle peut sembler refermée sur elle-même et faire preuve, en tant que morceau de musique, d'un style propre. Dans ce cas on pourrait probablement dire que la personnalité de l'interprète la partition s'est peut-être imposée. Le chemin menant de l'inconscient du producteur littéraire à l'inconscient du récepteur et de l'inconscient du récepteur à la création de l'œuvre par le biais de la lecture se déroule de la même façon. Le chemin traverse quatre frontières : celle marquant le passage entre l'inconscient et le conscient du producteur, celle qui mène d'un texte à l'autre, celle marquant la limite entre le texte et le récepteur et finalement la frontière entre le conscient et l'inconscient du récepteur. Comment l'inconscient du producteur arrive-t-il à traverser toutes ses frontières pour atteindre les autres et arriver également aux frontières des signes du texte qui renvoient à l'inconscient ? Et comment est-ce que l'inconscient du récepteur se laisse-t-il aborder par ces signes?

Un rejet mis en scène dans la littérature comme, par exemple, celui de Karl Moor par son père² est un des signes prélinguistiques dont nous avons parlé plus haut. Ce rejet peut réveiller des traumatismes de séparation devenus inconscients déjà depuis longtemps ou les fantasmes de séparation ainsi que les émotions qui leur sont liées. C'est de cette façon qu'ils montrent leur existence. Contrairement aux situations du quotidien qui réveillent les fantasmes inconscients, qui, de leur côté, nous font vivre plus intensément le quotidien, nous ne sommes pas à la merci de ces fantasmes dans le cadre d'un texte littéraire. C'est encore plus différent dans le cas d'une maladie psychique, où, une fois que les fantasmes inconscients se sont amplifiés puis réveillés, ils risquent de nous atteindre, par contre, en lisant ou en écrivant le risque de tomber sous l'emprise de ces fantasmes est très minime. Nous pouvons même continuer à les accepter; car la frontière, qui sépare le texte (cette œuvre fictionnelle) des obligations de notre vie, nous protège de son attirance de la même manière que la présence sécurisante de l'analyste protège le patient et, de la même manière, que l'expérience et la technique de l'analyste le protègent lors de l'analyse de contretransfert, lorsqu'il ressent et essaie de prendre conscience de ses propres réactions inconscientes face au comportement de son patient. Protégés de cette façon, nous pouvons un peu ouvrir la frontière de notre inconscient. Le texte littéraire peut ainsi jouer sur le clavier de l'inconscient avec les mots et les images que ces derniers ont réveillés. Et nous, nous pouvons ressentir cela.

Nous pouvons le ressentir, car dans ces signes, ce à quoi ils renvoient est déjà présent à l'état de structure à la fois cachée, mais aussi transparente. Pour expliciter ces signes à la double structure, prenons l'exemple du feu tricolore issu de l'époque de l'ancienne RDA : Nous ne voyons pas un signal vert, qui en tant que signifiant arbitraire, ne porte pas en lui l'élément auquel il renvoie, mais nous montre un petit bonhomme vert commençant à marcher : une image qui représente l'action à laquelle elle fait référence, un signe iconique. L'inconscient se love dans les signes littéraires comme le piéton qui peut traverser la rue se love à l'état de structure cachée mais transparente dans le petit bonhomme vert du feu tricolore. Que Karl Moor perçoive la lettre de son frère, comme étant une manifestation du fait que son père le rejette pourrait renvoyer à des expériences et des fantasmes inconscients de séparation ou d'abandon - un signe complexe, dans lequel l'élément auquel il renvoie, est caché mais cependant structurellement bien présent. Cela implique, qu'il y a malgré tout, entre le conscient et l'inconscient, un lien, un continuum, dans lequel une ou plusieurs représentations, quelles que soient leurs transformations, peuvent passer d'un système à l'autre. Les fantasmes sont les systèmes qui peuvent aller de l'inconscient au

² *Die Räuber. Ein Schauspiel*, Schiller, Friedrich, Reclam, 2005, p 16-18, p 28, p 34-36. Nous nous référons à cette édition et annoterons les citations avec la référence R suivie du numéro de page.

conscient. Le fantasme est le terme central de la psychanalyse qui traite de la littérature. Les fantasmes dans leur fonction d'étapes sur le chemin du corps vers l'acte conscient mettent en scène et organisent inconsciemment tout d'abord les besoins physiques puis certainement aussi les processus neurophysiologiques. L'intériorisation corporelle devient un processus psychique et prend forme, même si ce n'est, dans un premier temps, que sous la forme de scènes inconscientes. Dans ces fantasmes, les expériences, les désirs, les angoisses etc. vont être retravaillés pendant de très longues phases de transformations – par exemple, les expériences de séparation et leurs réponses vont être déplacées, comprimées et réorganisées. Avec la force, qui alimente dans un premier temps des besoins physiques puis également des besoins psychiques, les fantasmes passent finalement au-delà de la frontière de l'inconscient pour atteindre la perception consciente, puis l'acte, même si cette dernière étape est rarement couronnée de succès. S'ils arrivent au conscient, mais ne sont pas transformés en acte, ils continuent à être fantasmés. Des fantasmes devenus conscients remontent bien au-delà de la frontière de l'inconscient. Ainsi forment-ils des unités cohérentes, des familles de représentations et d'émotions, que leurs proches en vertu de leur lien de parenté aident à passer la frontière. Cependant les fantasmes inconscients, qui veulent passer la frontière du conscient, doivent se déguiser et se déformer de manière à correspondre aux exigences de ce système. Pour cela, ils doivent s'initier à une réalité qui doit, au moins, sembler probable. Dans un drame, cela pourrait être, par exemple, le monde du bistrot des étudiants grande gueule et un père, qui rejette son fils. Ainsi, dans cette scène consciemment perceptible, qui de par sa fonction de signe renvoie à une représentation de séparation inconsciente, la représentation serait déjà comprise en tant que structure - comme dans le « petit bonhomme du feu tricolore » qui se dépêche de traverser la route.

Les signes qui renvoient à l'inconscient dont ils sont le schéma intrinsèque ne sont pas isolés. Grâce à leur composante inconsciente, ils sont connectés à d'autres représentations, et ce, en particulier, dans le contexte visionnaire où les représentations rappelées par ces signes sont déjà initiées. Un signe, qui laisse émerger une représentation inconsciente, réveille par le biais même de cette émergence de l'inconscient, de nouvelles représentations inconscientes qui lui sont liées et qui traversent avec lui la frontière menant au conscient. Là, et dans la mesure où ces images sont conformes à des exigences et à des besoins conscients, une scène littéraire consciemment perceptible peut se développer, et devenir, dans sa globalité un signe renvoyant à un complexe d'associations d'idées inconscientes.

Dans la plupart des cas ce dernier s'est déjà structuré sous la forme d'un fantasme inconscient. Certaines séquences de ces scènes littéraires, peuvent alors renvoyer à certaines séquences d'un fantasme inconscient, qui souvent s'alimentent à des

sources jaillissant à des niveaux différents de l'évolution ontogénétique. Ainsi une scène littéraire, qui réveille des fantasmes de séparation inconscients, dans lesquels sont déjà intégrées des réactions à des traumatismes de séparation, peut déclencher des réactions primaires telles que, par exemple, une colère narcissique, qui vise à tout détruire sans discernement : un phénomène que l'on peut voir dans le choix des verbes (« broyer, écraser » que Karl emploie; R 35) ainsi que dans l'anéantissement oral primaire des citations suivantes : (« tigre [...] qui enfonce sa dentition furieuse dans la chair humaine », « empoisonner l'océan » ; R 35) mais aussi dans certaines réactions ontogénétiques secondaires, comme dans la déception furieuse du père en train d'échouer et des réactions encore plus tardives comme le fait de « ne pas respecter le règlement social » (« fait rouler la loi sous mes pieds » R 36). Une scène littéraire peut donc développer une représentation inconsciente se développant elle-même sur plusieurs niveaux et la laisser intensément transparaître: ces représentations jusque-là indépendantes les unes des autres, agissent maintenant de concert. La relation étroite existant entre les différentes représentations inconscientes permet à l'interprète, qui analyse d'autres signes renvoyant au même ou à d'autres substrats psycho-dynamiques, de soutenir mais aussi de rejeter ses hypothèses d'interprétation au moyen desquelles il s'était rapproché des premiers signes – dans notre cas, il s'agit de l'hypothèse qui tend à montrer que le rejet du père pour son fils renvoie à un fantasme de séparation inconscient.

Nous pouvons parler d'interaction entre les scènes littéraires conscientes et le fantasme inconscient. Plus un agencement de signes littéraires développe un fantasme inconscient, plus ce fantasme influe au-delà de la frontière menant à la conception du texte, donc à la conception de tels signes. C'est pour cela que ce fantasme peut être perçu en tous lieux. A cause de ces tensions et de ces conflits, il agit comme substrat psycho-dynamique du texte, c'est à dire, en tant que fantasme inconscient qui le pousse à agir. Si un texte est réussi sur le plan littéraire, il laisse alors transparaître ce substrat psycho-dynamique dans plusieurs transformations et crée même l'atmosphère de l'œuvre. Ainsi dans les *Räuber*, on peut déjà percevoir des fantasmes de séparation, même avant le rejet du fils par le père. C'est ce que l'on peut constater, par exemple, dans l'indignation exprimée par Karl vis à vis des ses créanciers, qui veulent l'emprisonner même s'il leur serrait très « chaleureusement » la main (R 23), en fait, il s'agit d'un scénario comparable à celui de la séquence suivante dans laquelle Karl se croit, à la lecture d'une lettre rejeté et menacé d'emprisonnement, et ce malgré l'emploi dans cette missive des

mots « amour » et « remords » (R 29). Les créanciers et le père de Karl, comme on peut le voir dans la représentation du vécu du personnage, n'ont pas répondu aux demandes pleines d'affections de Karl, et il se voit rejeté par eux tout en restant toutefois encore dépendant de ces derniers. Le texte réveille ainsi des fantasmes, et avec ces derniers, probablement aussi la mise en scène de séparations, des scènes d'impuissance et de dépendance ainsi que des scènes de traumatismes narcissiques. Dans un texte littéraire, la thèse montre que le substrat psychodynamique de ce dernier est perceptible et déterminant pour lui dès le début. Dans les *Räuber*, par exemple, avant même que Karl soit rejeté par son père, le fantasme de la séparation, peut être déjà perçu dans certaines réactions aux traumatismes de séparation ontogénétiques très primaires, en particulier dans la représentation des personnages, par exemple, dans le sentiment qui fait penser à Franz qu'il est mis au second plan par la nature (R 19), dans le fait que Karl déprécie des objets généralement jugés comme étant narcissiques (« siècle crachant de l'encre » R 21) et dans la mégalomanie, qui devrait sauver les protagonistes d'expériences liées à l'impuissance, ainsi que dans des propos exprimant la répugnance (« j'éprouve de la répulsion pour ce siècle crachant de l'encre » R 21) avec lesquelles la mégalomanie menacée essaie de s'affirmer. Le substrat psychodynamique, au début souvent juste évoqué, se développe tout au long du texte : Dans la plupart des cas, il s'enrichit de complexes de représentations, associés à ce dernier. Ils s'agglomèrent, se dissimulent, se cachent et se renforcent mutuellement. Ainsi dans notre cas, le traumatisme de séparation ontogénétiquement précoce, auquel le texte fait allusion, sera densifié par le traumatisme ontogénétiquement plus tardif du rejet par le père, il prend forme et est délimité dans le rejet. Par contre, comme il est renforcé par cette force supplémentaire, qui lui est attribué dans cette alliance, il franchit en même temps la frontière vers le conscient avec encore plus de puissance : il est simultanément plus délimité et émotionnellement plus fort.

Tendanciellement toutes les séquences d'un texte littéraire renvoient, parce qu'elles ont une fonction de signe, au substrat psychodynamique de ce dernier, mais elles le délimitent aussi en même temps. Ceci vaut pour la langue, les mots ou les images utilisés de façon isolée, la prononciation, le rythme, les personnages et leur comportement, mais aussi pour leur constellation dans la distribution des personnages, pour le déroulement de l'action et celui de la forme littéraire. Parce qu'elles renvoient au substrat psychodynamique, elles lui rajoutent souvent de nouvelles séquences ou en donne, au moins, un témoignage. On a souvent considéré que les métaphores étaient de tels signes, car grâce à leur fort pouvoir

d'expression, elles interpellent les fantasmes et les émotions qui leur sont souvent liées. De même qu'elles laissent parfois pressentir quelque chose de nouveau, mais qui n'a pas encore été énoncé. Quand, par exemple, Karl Moor blâme « le siècle mou des castrats » (R 22), la métaphore laisse ainsi pointer l'objet nié derrière sa propre négation. C'est le cas par exemple de la puissance sexuelle, qui à l'époque du « Sturm und Drang », à vrai dire, était menacée. Bien que cette menace de la puissance sexuelle ait été utilisée pour déprécier les autres, elle a été étendue au non sexuel. Les représentations du danger sexuel et des émotions qui lui sont liées s'associent pourtant aux traumatismes de séparation et enrichissent par là même le substrat psycho-dynamique. – Même les symboles au sens freudien du terme, c'est-à-dire les images ayant, dans la plupart des cas, une signification inconsciente stéréotypée et récurrente - comme par exemple, l'utilisation de la massue en tant que symbole phallique - renvoient à l'inconscient. Ces symboles, lorsqu'ils sont implantés dans un contexte littéraire, et qu'ils peuvent ainsi pénétrer dans l'inconscient et là y être perçus, comme c'est le cas dans la séquence où Moor s'emporte et dit : « Regardez-les grouiller comme des rats sur la massue d'Hercule et ils étudient à s'en faire sortir la moelle du crâne, qu'est ce que c'est que ce machin qu'il a mis dans ses testicules ? » (R 21 f). La dernière partie de la phrase, grâce à un élément de signification consciente (les testicules), permet à la signification inconsciente du symbole de se rapprocher de la frontière du conscient. La représentation consciente de la puissance sexuelle, ici déjà associée à une forme de dépréciation, s'associe, au plus tard à ce moment-là, par le biais de cette forme de dépréciation au substrat psycho-dynamique, qui pour sa part connecte le cercle représentations sexuelles avec les représentations des traumatismes et des menaces – ainsi qu'avec les émotions associées à celles-ci. Le texte littéraire se concrétise dans les alternances entre le conscient et l'inconscient. Pour ce qui est de notre analyse, le texte file la métaphore du « siècle des castrats » qui généralise de façon narcissique le cercle des représentations des menaces sexuelles et développe dans un deuxième temps, cette métaphore de façon consciente : « La puissance de ses reins s'est épuisée. » (R22). De cette manière, se développe un texte alternant entre le substrat psycho-dynamique et les représentations conscientes qui sont transmises par le caractère tripartite de ses signes. Elles appartiennent à la langue qui nous est consciente et renvoient à quelque chose qui nous est conscient, mais dans un deuxième temps, et cela sans que nous n'en prenions généralement conscience, elle renvoie aussi à l'inconscient. Troisièmement, elles portent en elles une part d'inconscient, dans la mesure où elles en sont les produits.

Les constellations, à savoir l'ensemble des différents personnages qui coopèrent entre eux ou qui s'affrontent, sont également de tels signes. Nous pouvons comparer ces constellations à de grandes scènes, qui s'étirent sur de nombreuses péripéties, dans lesquels s'épanouit un substrat psycho-dynamique. Dans les *Räuber*, la séquence centrale de la constellation est construite autour des deux frères Franz et Karl Moor qui sont mis en opposition, mais qui sont issus du même substrat, à savoir le fantasme crée autour du traumatisme de la séparation et de sa maîtrise. Avec Franz, prend forme un des fantasmes du rejet primaire, de l'impuissance et de la dépréciation. Dans ce contexte, les réponses à un tel rejet sont la rage froide et une soif de pouvoir sans égards: « J'ai absolument le droit d'être fâché avec la nature, et sur mon honneur ! Je veux les faire valoir.-Pourquoi n'est-ce pas moi qui suis sorti en premier [sic] du ventre de la mère? Pourquoi m'a-t-elle chargé du fardeau de la laideur ? Pourquoi a-t-il fallu que ce fût moi ? [...] Vraiment, je crois qu'elle a pris le plus hideux de tous les hommes, l'a jeté à terre et m'a conçu avec lui. Meurtre et mort ! Qui lui a donné le pouvoir d'en donner à un et d'en priver l'autre. ? » (R 19). Même avant que Karl croit être rejeté et avant même que, poussé par une rage narcissique, il ne devienne un brigand sanguinaire, le texte présente son frère comme quelqu'un qui, se croyant rejeté, songe au crime. Cette union des deux frères que l'on perçoit au niveau du substrat inconscient est cependant isolée dans le texte, en tant que texte elle-même. Elle développe le substrat psycho-dynamique inconscient par une division et met en conflit, sur le niveau de l'action consciente, les deux extrêmes qui descendent du même substrat et qui, en tant que signes, renvoient également au même substrat dans le conflit des deux frères consciemment structuré de façon dramatique. La division est un procédé de refus ontogénétique précoce qui, dans la psychopathologie, comme par exemple, dans le cas des troubles borderline, dans le quotidien, mais également dans la politique (le royaume des bons contre le royaume des mauvais), et certaines tendances en fait contradictoires, comme le sont également l'amour et la haine, ne peut pas intégrer le sujet et le divise en deux domaines, si bien que leur lien de parenté ne passe plus dans la conscience. Celui qui sépare ne peut pas supporter les ambivalences et doit, après qu'il a déjà été séparé, séparer une seconde fois. La frontière entre le conscient et l'inconscient est du domaine de ces tendances incompatibles. Dans la littérature, c'est différent: les processus de refus sont en même temps des processus d'acceptation. Mais à vrai dire, cela ne fonctionne que dans la mesure où la conception se réalise de façon consciente, où elle ne suit pas aveuglément les processus de refus et donc dans la mesure où elle ne reste pas prisonnière de ces

derniers mais s'en sert comme moyen de conception. Ainsi la frontière créée par la division est perméable. Dans les «Räuber » cette frontière est illustrée par la limite qui maintient inconsciemment l'unité entre Franz et Karl qui sont les descendants d'un même substrat psycho-dynamique. Multiples sont les indications qui signalent cette unité. Les deux frères Moor se sentent rejetés, ils réagissent tous deux aux événements en développant une colère narcissique, ils s'élèvent au-dessus des lois, deviennent des assassins, portent tous les deux le stigmate du parricide (R 98, R118, R 125, R 136, R144) et se trouvent tous deux hideux, l'un physiquement (R 19), et l'autre moralement (R 87). Le texte fait finalement dire à Karl « que deux hommes comme moi pourraient détruire la construction du monde moral (R 148) » lui et son frère Franz ? Cette possibilité se laisse au moins entrevoir. Dans l'œuvre littéraire, la frontière qui, d'habitude, divise un tout est perméable. Ainsi les éléments qui ont été détachés l'un de l'autre deviennent des signes, qui justement renvoient à cette représentation inconsciente et cohérente. Grâce à ces éléments détachés l'un de l'autre, certaines séquences isolées de ce fantasme comme par exemple la rage folle survenant après une déception soudaine et la colère froide ressentie lorsque l'on a longtemps retenu sa déception, c'est à dire les deux formes de colère : celle qui invite à l'identification et celle qui apparaît, effrayante, sous forme de la méchanceté, vont être toutes deux façonnées de manière plus précise, plus poussée et plus intense et, qui alors dans leur fonction de signes, renvoient à de tels moments.— Dans la mesure où les processus de refus dans les textes littéraires réussis créent des frontières autour du substrat psycho dynamique, ils sont perméables dans le contexte littéraire. Cela vaut pour tous les processus de refus, que sont par exemple, la négation (« le siècle des castrats ») la dépréciation (idem), la projection (idem) ou le refoulement ayant une fonction symbolique (la massue d'Hercule). Si les processus de refus bloquaient hermétiquement les frontières, un texte littéraire ne laisserait pas transparaître son substrat psycho dynamique et, par là même, ne pourrait guère susciter notre intérêt émotionnel.

Ce qui vaut dans le cas de la constellation des personnages, vaut aussi pour les autres éléments formateurs : Ils réveillent l'inconscient, le maintiennent comme inconscient, le délimitent donc, nous protègent de ses impulsions dangereuses et chaotiques, tout en nous les laissant percevoir. Un peu comme le langage littéraire, qui ne se développe plus seulement sur la base du langage du quotidien, ni en suivant les règles syntaxiques de façon linéaire et qui ne renvoie pas seulement à une réalité existant en dehors d'elle-même (le *verbe* sur la *res*) mais renvoie également à lui-même, en tant que langue tendanciellement artificielle (les *verbes*

sur les *verbes*), ce langage littéraire ouvre, grâce à son enjouement, sa force d'expression, son caractère figuratif et souvent au cours des siècles derniers sa subjectivité, des espaces nouveaux; et c'est par ces failles que l'inconscient peut glisser au-delà de la frontière dans le monde du conscient. Mais en tant que langue dénomminative, il emprisonne le conscient, et donc le détermine. En outre, la langue littéraire délimite, dans la mesure où elle se distingue du langage du quotidien, une frontière, qui protège les images véhiculées dans le texte des exigences et des contraintes du quotidien et diminue ainsi la pression de ces contraintes qui nous oblige normalement à garder hermétique la frontière séparant le conscient de l'inconscient. Ainsi cette frontière peut s'entrouvrir. Cela est encore plus le cas des signaux fictionnels que l'on trouve dans la littérature et, de façon plus générale, dans la fiction littéraire. De même, les formes, les genres, voire le caractère extérieur du texte, (un peu comme le font, l'aura, le prestige que la littérature a en tant que valeur culturelle, et l'exploitation de cette même littérature) tracent des frontières, qui protègent des sanctions du quotidien et permettent ainsi d'ouvrir une petite brèche dans les frontières menant à l'inconscient.

12

Production inconsciente et littéraire

Dans une production littéraire réussie, les images conscientes sont agencées et développées de telle façon qu'elles donnent un texte consciemment perceptible et, quoi qu'il en soit, toujours consciemment concevable. En même temps ces images renvoient, en tant que signes au substrat inconscient qu'elles portent déjà en elles-mêmes au niveau de leur structure. Un tel procédé a souvent pour conséquence un va et vient perpétuel traversant la frontière entre les systèmes conscient et inconscient, il laisse au conscient la possibilité de trouver des équivalents inconscients et à l'inverse, il laisse à l'inconscient la possibilité de trouver des équivalents conscients. Ce processus peut commencer dans la perception qu'un auteur a de lui-même lors de l'élaboration consciente de son œuvre et ne peut s'appliquer qu'à cette dernière, comme c'est possiblement le cas chez Schiller, dans l'hypothèse où Schiller poursuivait avec Franz et Karl Moor une véritable expérience psychologique bâtie autour des approches philosophiques contraires du matérialisme et de l'idéalisme. Par contre, un auteur peut également se livrer à ses processus internes hermétiques, leur accorder de l'espace et du temps comme c'est souvent le cas chez Goethe. Mais à la fin, par contre, les signes consciemment perceptibles et le substrat inconscient doivent s'être rencontrés. Cela réussit dans l'alternance, entre la perméabilité de la frontière, donc grâce à la dissolution régressive de la structure

et la fortification de la frontière. Dans ce processus, le conscient et l'inconscient s'interpénètrent. Ce qu'un auteur demande à l'inconscient, est souvent cette interpénétration, mais il n'est pas nécessairement obligatoire que ce soit cela qui détermine substantiellement son comportement quotidien - et le cas échéant sa pathologie. Occasionnellement, il peut aussi choisir dans l'arsenal de ses représentations inconscientes. Chaque personne traverse lors de son développement psychique diverses phases, et développe pendant cette évolution psychologique divers désirs, subit divers traumatismes et répond à ces différentes expériences par différentes images. Si l'on veut qu'une œuvre soit réussie, un auteur doit trouver des images inconscientes dans cet arsenal, des représentations qui peuvent être raccordées à des images et à des problèmes, qui lui sont conscients. L'inverse est également possible: Il lui faut trouver les images et les problèmes qui font partie de son conscient, et dans lesquels se trouve le signe de quelque chose qui le tourmente inconsciemment. Nous ne pouvons donc pas toujours et, surtout pas de façon immédiate, établir de concordances entre la vie de l'auteur et son œuvre, ni déduire de son œuvre des conclusions sur sa vie.

13

L'auteur doit naviguer dans son œuvre en cherchant et en expérimentant entre le conscient et l'inconscient. Pour cela, il faut qu'il ait un ego puissant, afin de pouvoir oser une ouverture de la frontière et une régression sans courir le risque d'être submergé par son inconscient ou de courir le risque de fermer hermétiquement les frontières à cause de ses angoisses et de, par là même, rester stérile. Dans le cas où le moi est suffisamment fort, il peut se mouvoir dans le texte en train de naître comme dans un espace entre lui et le monde des objets dont il est séparé. Il se déplace en fait dans un espace intermédiaire dans lequel il est encore chez lui mais qui est quand même déjà en train de se diriger vers le monde des objets consciemment perceptibles. Dans cet espace s'estompent les frontières entre le sujet et l'objet ; s'estompent aussi les frontières entre le conscient et l'inconscient, car à présent les exigences sociales venant de l'extérieur font moins pression. Il en va de même pour les frontières entre le conscient et l'inconscient. Ainsi certaines représentations inconscientes peuvent s'associer à des représentations conscientes, les pénétrer et leur servir de structures; les représentations conscientes deviennent ainsi des signes, qui renvoient à l'inconscient. Cependant la condition pour cela est, que le texte, dans sa fonction de monde englobant des représentations conscientes, forme ces dernières consciemment, et détermine les images inconscientes de la même manière. Ainsi la production littéraire se déroule dans le va-et-vient entre l'immersion ouvrant les frontières dans cet espace intermédiaire et une conception

consciemment objectivante, une délimitation marquée donc entre le producteur de et son produit, avec lequel, dans un premier temps, il avait cependant fusionné. Grâce à cette délimitation, il peut se baser sur les normes de la tradition littéraire, par exemple, sur le genre qu'il choisit et sur les exigences de la réalité sociale. Le regard sur ces dernières et par là même sur les récepteurs potentiels aide le producteur à jeter un coup d'œil rétrospectif sur lui-même et sur le texte en se basant sur ses récepteurs, car, à cette occasion, il devient objet. Le texte est ainsi délimité par le producteur, il garde cependant, en tant qu'espace objectivé, mais aussi en tant qu'espace subjectif, la subjectivité de son auteur. Dans cet espace, le producteur vit sa subjectivité comme un jeu délimité dans sa fonction d'empire du fictif et déterminé par le sérieux de ces exigences qui réclament une reconnaissance conforme à la réalité et une action adaptée aux normes. Ce jeu est comme tous les jeux délimité vers l'extérieur et suit des règles précises, qui lui sont propres et que l'on peut comparer à des frontières intérieures - comme le jeu d'échecs est délimité par l'échiquier ou le football par le terrain - La subjectivité du producteur peut s'épanouir tellement librement à l'intérieur de ces frontières qu'il devient plus facile pour leurs parties inconscientes de franchir la frontière du conscient et de se réfugier auprès des représentations conscientes.

L'inconscient et la réception littéraire

Le récepteur laisse le texte jouer sur le clavier de ses propres structures inconscientes, de ses désirs, de ses fantasmes et de ses tensions internes. Il les rencontre dans le texte lu, qui est un espace intermédiaire de sa conscience qu'il crée lui-même lors de ses lectures. Dans cet espace, le récepteur appréhende ce qu'il rencontre de façon vague mais comme étant tout de même quelque chose qui lui est extérieur, probablement comme quelque chose d'étranger, qui appartient au texte, à ses personnages, à ses événements ou à sa langue. C'est pour cela que, dans un premier temps, il est tenté de former cet inconscient qui monte en lui et qu'il ressent comme l'objet de perceptions conscientes et, dans un second temps, de l'identifier comme étant un élément du texte. Cela serait, dans une forme méthodiquement développée, un moment d'analyse littéraire « non psychanalytique » qui attribuerait même au texte des éléments inconscients de l'interprète apparus lors de l'interprétation du texte, et qui interpréterait ces éléments inconscients du texte, comme cela s'est de plus en plus fait au cours de ces dernières décennies. Cependant, la lecture naïve ou peu réfléchie procède de la même manière. Si on réveille l'inconscient dans l'acte de lecture, le lecteur l'apprend

consciemment ou inconsciemment, comme si le texte se comportait vis-à-vis de lui de manière amicale, séduisante ou destructive, et le lecteur, de son côté, réagit à sa façon vis-à-vis de ce texte. Il érige une scène consciente et mais surtout, il érige une scène inconsciente entre lui et le texte - une scène de transfert, qui est en même temps une scène de contretransfert. Elle pénètre dans le scénario de ces représentations inconscientes et de ces passions qui, lors d'une lecture naïve, vont être réveillées par les signes du texte et lui être consciemment attribuées.

Si nous nous laissons portés par un texte littéraire quel qu'il soit, même le plus réfléchi, nous le lisons de telle manière que le texte et chacune de ses séquences nous renvoient nous mêmes en tant que signes et nous renvoient à nous même en tant qu'inconscient, le provoquons, le renforçons et le laissons passer à travers la frontière du système. Cela implique, que le texte travaille avec des signes, auxquels répond quelque chose d'inconscient de nous-mêmes. Dans la mesure où il s'agit d'une représentation, qui ressemble à la représentation créée au moment de la production, le texte peut être reproduit, lors de la lecture, grâce à un substrat psychodynamique plus au moins semblable. Si par contre, la représentation inconsciente du récepteur ne correspond pas à la représentation du producteur, si, par exemple, un autre processus de rejet y est retravaillé, le récepteur trouvera, à cause de son transfert, le texte sans intérêt, peut-être même que, le trouvant repoussant, il le mettra de côté, ou bien encore, le récepteur s'éloignera de ce que le producteur a créé. Par conséquent, les producteurs doivent, s'ils veulent avoir un large public, travailler avec un substrat psycho-dynamique trouvant, au moins en partie, un écho chez le plus grand nombre de lecteurs possible. Il faut que les traumatismes, les désirs, les tensions et les processus de rejet intégrés au texte soient les plus généraux possible: par exemple le complexe d'Œdipe, souvent faisant l'objet de nombreuses moqueries, ou les traumatismes de séparation. D'autre part, un texte consciemment perceptible et facilement concevable par le lecteur doit pouvoir renvoyer à un tel substrat psycho-dynamique. Les signes qui, lors de la lecture, réveillent l'inconscient ne sont pas obligés de se justifier en tant que signes, mais par contre, ils doivent être consciemment perceptibles. Ce n'est que de cette façon-là que le récepteur peut les utiliser comme signes réveillant l'inconscient. Cependant le récepteur n'y parvient que si le texte, littéraire, se différencie du monde quotidien et de ses exigences et s'il devient par là même un espace intermédiaire pour le récepteur où les frontières entre la subjectivité et l'objectivité s'estompent. Ici, dans l'espace délimité du littéraire, le lecteur ainsi rassuré, peut amoindrir sa vigilance à la frontière du système entre le conscient et l'inconscient. Les représentations

conscientes peuvent alors être plus facilement associées à des images inconscientes et à des passions, être renvoyées à ces dernières comme étant leur propre signe et leur faire entrevoir le seuil du conscient. Dans cet espace de transition créé et gagné par le lecteur, ce dernier peut ressentir quelque chose qui, jusqu'alors, était pour lui de l'ordre de l'inconscient et il peut voir dans cet espace de transition un lieu où la liberté peut s'épanouir. Ainsi le processus pourrait continuer, passer le seuil de l'inconscient et fraterniser avec le conscient. Une telle déstabilisation des frontières du moi s'effectue dans l'acte de lecture comme dans l'acte de production en alternance avec la stabilisation de ces frontières. Le fait que les représentations ayant renvoyé à l'inconscient soient, ensuite, consciemment perçues et appliquées à une réalité externe au texte contribue considérablement à cette stabilisation.

Le processus littéraire entre le producteur, le texte et le récepteur se comprend comme un jeu « dedans-dehors ». Si nous l'analysons du point de vue du concept de l'inconscient, il s'agit d'un jeu de derrière-la-frontière et devant-la-frontière, la dissolution de la frontière et la sécurité des frontières la « défrontalisation » et la « frontalisation ». Nous partons de l'extérieur, du monde quotidien externe au texte et passons sa frontière à l'intérieur du texte lui-même pour percevoir son univers, qui passe la frontière du conscient, se retire et nous attire bien au-delà de cette frontière au milieu de l'inconscient. Mais ensuite, nous faisons le chemin inverse et retraversons les frontières. Cela se reproduit encore et toujours, à chacune de nos lectures.

ANNEXE VII

Textes choisis : *Magazine du Presbytère*
[36] p. 488

CRIS

De sévérité son visage était ce jour empreint,
Cependant qu'il me tenait par le poignet ;
Sans cesse il faisait halte en chemin
Et de ses poings me cognait.

Terrible était son méchant oeil moqueur,
Terreur que ses regards,
D'effroi en moi se serrait mon coeur,
Ma bouche était sèche comme buvard.

Il me mit à terre à coups de trique
Et là me bailla de coups de pied,
Il cria : « Debout fainéant drolatique,
Je ne resterai pas ici le jour entier ! »

Un coquin s'en vint à passer là,
Eussé-je seulement pu l'atteindre !
Il demanda à l'autre : « Qui est ce gars-là ?
Et pourquoi par le cogne s'est-il fait prendre ? »

Son ami répondit, tout en cheminant,
« Cet ivrogne chenapan
A escroqué le pèze d'un manant,
Et cueilli sa toquante adroitement. »

FRISSONS

Incertaine et brumeuse était son allure,
Ses yeux sanguins étaient voilés ;
Je contemplais avec stupeur sa figure,
Avec stupeur je le contemplais.

Tout hâves étaient ses joues blêmes de froid,
Tout hâve était son front haut ;
Maintenant je l'entends parler, je crois,
Je crois l'entendre à nouveau.

Comme il déambulait dans sa chambre solitaire,
Les poings fortement serrés,
Comme ses yeux lançaient des éclairs,
Dans l'obscur brume qui s'insinuait

Comme il frappait son front désespérément,
Et trépignait sur le sol ;
Je crois entendre sa voix maintenant,
Encore une fois ses dures paroles :

« J'ai agité ma plume, insouciant,
Dit-il dans un soupir acrimonieux,
Et il a giclé,, cet objet grinçant,
En plein dans mes yeux ».

LARMES

Plus de soixante années durant,
Mais moins de cent ans,
J'allais, soupirant et pleurant,
Me demandant longtemps,

Si un jour je serais
Un bonhomme
Tout plein guilleret,
Qui violonne.

J'ai joué d'un fifre cassé,
Chanté sans ardeur,
Et toute ma vie j'ai passée
Misérable et boudeur.

MALHEURS

Avec de drôles de bonds
En avant tel un dard,
Comme au sortir du canon,
Sur le tapis de mousse,
Avec de vives secousses,
Le boulet roulait tout du long.

Par monts et par vaux,
Par vallées à nouveau,
A travers champs, villes et villages,
Puis vers l'avant emballé
A travers les champs de blé,
Juste récompense du labourage.

Toujours hop, hop, hop,
Sans halte et sans repos,
Par-dessus montagnes et précipices
A travers ronces et fourrés,
A travers étangs et marais,
Sur les fleuves et les vives sources.

A travers les guérets,
Au-dessus des marées
Océanes qui grommellent,
Tantôt ici, tantôt ailleurs,
Tantôt il plane dans les airs
Léger comme l'hirondelle.

Et toujours, hop, hop,
Sans halte et sans repos,
Le boulet roulait tout du long avec de vives secousses,
Sur le tapis de mousse
comme au sortir du canon.

Tout au long des terres
Par monts et par tertres,
Il passait sans crier gare
Quand, vois ! Oh, vois !
Dessous un bois
Bâiller un lion barbare!

Profondément bâiller,
Avec ses membres épais,
Et ses dents élaboussées de sang,
Et, dans ses parages,
Tous les herbages, jonchés d'os et de crânes blancs !

En ricochant
A travers champs,
Le boulet suivait sa trajectoire
Ni halte ni repos
Avant de pénétrer, hop !
Du lion la profonde mâchoire.

Deux hoquets, un rugissement,
Un indistinct grognement,
Il est mort sans aucun effort,
Et le seul bruit
Que l'on ait ouï
Fut le dernier glouglou de la mort.

TERREURS

Vois les planètes s'élancer,
Chacune sur sa voie non étoilée
Qui nous jettent des regards courroucés,
Ne semblent-elles pas parler :

« Tiens ta langue, stupide enfant !
Foin de tes incitations !
Tue es bien trop jeune en fait,
Pour émettre une opinion ! »

Ne vois-tu pas les arbres se rapprocher?
Ne vois-tu pas les monts basculer? Pauvre de moi !
J'entends une cloche fâchée !
Pauvre de moi ! Je vois une lance onduler !

N'est-ce pas un serpent en colère ?
Voilà que sa queue se contorsionne !
Entends les sifflements qu'il profère !
Vois sa cote de mailles jaune !

Au loin j'entends les hurlements,
Et tout près des murmures irrités,
Tout proclame solennellement,
Que vient ici une atrocité !

Vois! Il vient, sinistre vision !
Soufflant la fumée en noirs tourbillons !
Tandis que, par ces terreurs troublés,
J'écoutais ; ainsi le monstre parlait :

« Dégagez la voie ! Dégagez les rails !
Arrêtez la machine ! Embrayez !
Chauffeur ! Passez-moi ces bailles !
Gare d'Euston ! Montrez vos billets »

« Montrez vos billets ! vos billets! ... billets ! »
Ainsi il parlait, et ainsi j'agis ;
De ces scènes de terreur je m'éloignai
Et affolé, je courus à mon logis.

HORREURS

Il semblait marcher dans quelque marécage
D'obscur horreurs rampant alentour,
L'air était emplí de sombres visages,
Il faisait noir comme dans un four.

Je vis un monstre s'approcher rapidement,
Il était vert à faire peur,
Un de ceux qui mangent les gens,
Une vraie vision de terreur.

Je ne pouvais parler, je ne pouvais m'esquiver,
Alors je tombai face contre terre,
Je vis les yeux du monstre rivés,
Horribles, qui me regardaient !

Au coeur de mes soupirs à peine étouffés,
De mes profonds gémissements,
J'entendis une voix : « M. Jones, réveillez-
Vous ! Cessez de hurler en dormant!

Ma chère Ina,

Bien que n'offrant jamais de présents d'anniversaire, je peux tout de même écrire une lettre d'anniversaire. Je suis venu à porte vous souhaiter un heureux anniversaire ; mais le chat, me rencontrant, m'a pris pour une souris et m'a pourchassé en tout sens, jusqu'à ce que je ne puisse plus tenir sur mes jambes. Cependant j'ai réussi, non sans peine, à entrer dans la maison ; mais, là, une souris m'a rencontrée, m'a pris pour un chat, et m'a jeté à la tête une ribambelle de tisonniers, de pelles, de pincettes, d'assiettes et de bouteilles. Bien entendu, je me suis hâté de regagner la rue, mais là, un cheval m'a rencontré, m'a pris pour une charrette et m'a tiré d'une traite jusqu'à la gare ; pis encore, une charrette m'a rencontré et m'a pris pour un cheval ! On m'y a attelé et il m'a fallu la traîner des kilomètres durant, jusqu'à Merrow. Et voilà comment je n'ai pu parvenir à entrer dans la pièce où vous vous trouviez.

Néanmoins j'ai été content d'apprendre qu'en fait de festivité d'anniversaire, vous étiez en train de trimer dur sur la table de multiplication.

J'ai eu tout juste le temps de jeter un coup d'oeil à la cuisine et de voir qu'on y préparait le plat de résistance de votre repas d'anniversaire : un jolis salmigondis de croûtes, d'os, de pilules, de bobines de fil, de rhubarbe et de magnésic. « Allons, me suis-je dit, elle va être bien heureuse ! », et, le sourire aux lèvres, j'ai poursuivi mon chemin.

Votre ami affectueux
C. L. D.

LEWIS CARROLL

The 

My  Ina,

Though  don't give birthday presents, still 

April write a birthday 
June came 2 your  2

wish U many happy returns of the day,  the  met me,  took me for a 

 hunted me  and  till  could hardly 

However somehow  got into the ,  there

a  met me,  took me for a , and pelted me

with , , 

 Of course  ran into the street again,  a

 met me  took me for a ,  dragged me

all the way 2 the 

LETTRES À SES AMIES-ENFANTS

335

 the worst of all was when a  met me  took me for a . I was harnessed 2 it,  had 2 draw it miles and miles, all the way 2 Merrow. So UCI couldn't get 2 the room where U were.

However I was glad to hear U were hard at work learning the

2	3	4	5
2	6	9	20
3	9	14	19
4	14	20	25
5	20	25	30

 for a birthday treat.

I had just time 2 look into the kitchen, and your birthday feast getting ready, a nice  of crusts, bones, pills, cotton-bobbins, and rhubarb and magnesia. "Now," I thought, "she will be happy!" and with a  I went on my way.

Your aff'te friend 

Lewis Carroll à Ina Watson

ANNEXE VIII

« II. Quand l'enfant nous regarde... »

HUGO, V., *Toute la lyre*, III (1893) in *Oeuvres posthumes* Volume 6, Paris : J. Hetzel, 1903

Quand l'enfant nous regarde, on sent Dieu nous sonder.
Quand il pleure, j'entends le tonnerre gronder ;
Car penser c'est entendre ; et le visionnaire
Est souvent averti par un vague tonnerre.
Quand ce petit être, humble et pliant les genoux,
Attache doucement sa prunelle sur nous,
Je ne sais pas pourquoi je tremble ; quand cette âme,
Qui n'est pas homme encore et n'est, pas encor femme,
En qui rien ne s'admire et rien ne se repent,
Sans sexe, sans passé derrière elle rampant,
Verse, à travers les cils de sa rose paupière,
Sa clarté dans laquelle on sent de la prière,
Sur nous les combattants, les vaincus, les vainqueurs,
Quand ce pur esprit semble, interroger nos coeurs,
Quand cet ignorant, plein d'un jour que rien n'efface,
A l'air de regarder notre science en face,
Et jette, dans cette ombre où passe Adam banni,
On ne sait quel rayon de rêve et d'infini,
On dirait, tant l'enfance est ressemblante au temple ;
Que la lumière, chose étrange, nous contemple ;
Toute la profondeur du ciel est dans cet oeil.
Fût-on Christ ou Socrate, eût-on droit à l'orgueil,
On dit : laissez venir à moi cette auréole !
Comme on sent qu'il était hier l'esprit qui vole !
Comme on sent manquer l'aile à ce petit pied blanc !
Oh ! comme c'est débile et frêle et chancelant !
Comme on devine aux cris de cette bouche, un songe
De paradis qui jusqu'en enfer se prolonge,
Et que le doux enfant ne veut pas voir finir !
L'homme, ayant un passé, craint pour cet avenir ;
Que la vie apparaît fatale ! Comme on pense
A tant de peine avec si peu de récompense !
Oh ! ,comme on s'attendrit sur ce nouveau venu !

Lui cependant, qu'est-il, ô vivants ? l'inconnu.
Qu'a-t-il en lui ? l'énigme. Et que porte-t-il ? , l'âme.
Il vit à peine ; il est si chétif qu'il, réclame
Du brin d'herbe ondoyant aux vents, un point d'appui ;
Parfois, lorsqu'il se tait, on le croit presque enfui,
Car on a peur que tout ici-bas ne le blesse.
Lui, que fait-il ? Il rit. Fait d'ombre et de faiblesse
Et de tout ce qui tremble, il ne craint rien. Il est
Parmi nous le seul être encor vierge et complet ;
L'ange devient l'enfant lorsqu'il se rapetisse ;
Si toute pureté contient toute justice,
On ne rencontre -pas l'enfant sans quelque effroi ;
On sent qu'on est devant un plus juste que soi ;
C'est l'atome, le nain souriant, le pygmée ;
Et quand il passe, honneur, gloire, éclat, renommée,
Méditent ; on se dit tout bas : Si je priais ?
On rêve ; et les plus grands sont les plus inquiets ;
Sa haute exception dans notre obscure sphère,
C'est que n'ayant rien fait, lui seul n'a pu mal faire ;
Le monde est un mystère inondé de clarté ;
L'enfant. est sous l'énigme adorable abrité ;
Toutes les vérités couronnent, condensées
Ce doux front qui n'a pas encore. de pensées ;
On comprend que l'enfant, ange de nos douleurs,
Si petit ici-bas, doit être grand ailleurs ;
Il se traîne, il trébuche ; il n'a dans l'attitude,
Dans la voix, dans le geste, aucune certitude ;
Un souffle à qui la fleur résiste fait ployer
Cet être à qui fait peur le grillon du foyer ;
L'oeil hésite pendant que la lèvre bégaie ;
Dans ce naïf regard que l'ignorance égaie
L'étonnement avec la grâce se confond,
Et l'immense lueur étoilée est au fond.

Juin 1874.

