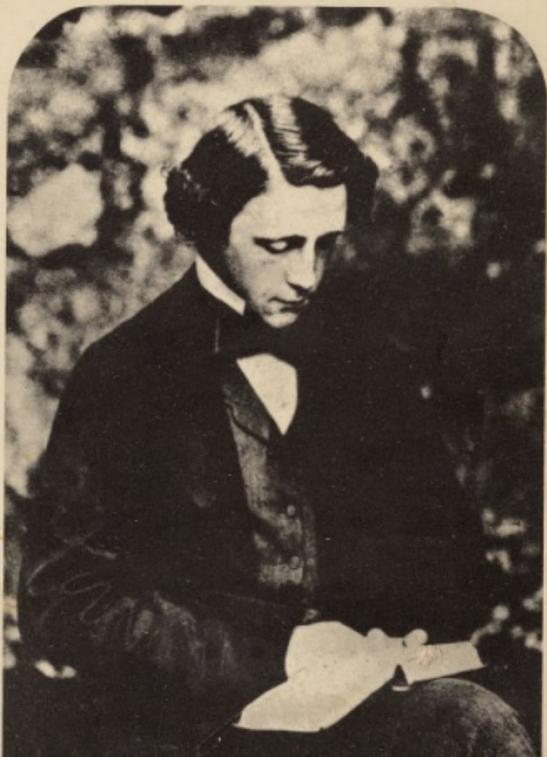




L'Herne Lewis Carroll



Louisa Caroline

par Pierre Sabourin

Si la pratique psychanalytique donne quelque occasion de réponse à l'inso-
lite de nos lectures, peut-être est-ce autant par la similitude des deux
situations que par la pertinence de la théorie.

Si l'analyste est tenu d'entendre le non-dit, chez lui d'abord, le lecteur est
interpellé par l'émergence des représentants de l'inconscient, et, à ce point,
en position involontaire d'être confronté à sa propre discontinuité. C'est
particulièrement net avec Lewis Carroll.

Sur la rivière Isis, le 4 juillet 1862, il n'y avait pas d'écriture mais un
récit. La présence des trois sœurs Liddell et d'un ami de Dodgson a fait
de cette représentation une scène d'origine où ce passage au récit est
sous-tendu, non par un rêve, mais par un fantasme, c'est-à-dire une
structure de l'inconscient. Celui-ci, comme discours, est agi par la parole
prononcée, et aménagé ultérieurement par le cadre de la fiction. La trans-
cription que nous connaissons, de ce récit initial, soit « Alice's adventures
underground », a été manuscrite et dessinée par Dodgson, puis offerte à
Alice Liddell comme cadeau de Noël en 1864, enfin éditée en 1886, soit
vingt-deux ans plus tard.

Mais comme mise en scène, ce fantasme inconscient se réfère à des compo-
santes privilégiées :

- référence au corps ;
- référence au nom ;

— référence aux scénarios imaginaires, eux-mêmes cadrés par la problématique du développement : le morcellement, la castration, etc. Il n'est pas tant question ici d'un monde équivalent de la folie, que d'une translation poétique de l'universel du fantasme : L'enfant est regardée, séduite, à ce moment où elle peut en passer par une loi du désir de celui qui parle.

Le fantasme inconscient, comme organisateur d'un certain plaisir, va réduire cette petite fille en sa fonction élémentaire : d'être une oreille privilégiée, mais aussi d'être seulement son prénom, son dessin, sa photographie.

Lequel des deux regarde l'autre avec des yeux dévorants (eager eyes) ? Si c'est Alice, ou Amalia, dans la fiction, c'est Dodgson au moment du récit ou du cliché.

Quel n'est pas notre étonnement de saisir dans cette série de surprises singulières que l'œil dévorant, c'est le nôtre.

Car d'où lui provient cette voix, par exemple dans ce premier vers du poème des *Trois voix* ?

« He trilled a Carol fresh and free
He laughed aloud for very glee
There came a breeze from off the sea... »²

Qui parle en ce moment de l'énonciation de ce chant, ce plain chant, pour rester en accord avec l'une des traductions possibles du mot Carol ?

Dans cette collusion avec ce pseudonyme, ce nom de plume, que l'auteur s'est fait donner par son éditeur, indécis qu'il était entre plusieurs d'entre eux, n'est-il pas comme « parlé » par son double, comme s'il était lui-même chanté ? Le pseudonyme qu'il avait choisi à l'occasion de l'édition isolée du poème *Le Morse et le charpentier* n'était pas Lewis Carroll, mais bien : LOUISA CAROLINE³.

L'inversion et la féminisation de ces deux prénoms, Charles Ludwidge, nous pose encore la question : L'humour ne nous prend-il pas au piège du double sens, pour mieux dénier le phénomène de l'inversion ?

LE NAIF SPIRITUEL ET LE NONSENSE

Dans son ouvrage sur « le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient »⁴, Freud analyse soigneusement tous les différents types d'humour et s'intéresse particulièrement aux mots d'enfants qu'il dénomme le « naif spirituel ».

À propos du nonsense, Benayoun⁵ dit justement :

« Par nonsense, il ne s'agit nullement d'entendre comme on peut s'y croire autorisé l'absence de sens... le nonsense ne participe en aucun cas d'un défaut de signification... »

1. *The Three Voices* : Complete Works of Lewis Carroll, p. 776, Nonsuch Library, London.

2. Traduction possible : « Trilles d'un chant frais et libre, Rire sonore tout à sa joie, Brise marine... »

3. Cité par Florence Baker Lennon et Collingwood, *Biography*, p. 61, London, 1947.

4. *Le mot d'Esprit et ses rapports avec l'inconscient*, p. 212, 217, 159, 279, Ed. Gallimard.

5. *Anthologie du Nonsense*, p. 4, J.-J. Pauvert.

Aussi dans l'expression « nonsense », conviendrait-il de donner à « sense » la notion exclusive de direction. Le non-sense c'est ce qui n'a pas de direction, d'intention apparente. A moins qu'il n'en offre, d'un seul coup, plusieurs contradictoires, ce qui revient au même. »
Freud a déjà précisé dans le texte déjà cité :

« Les non-sens simples tiennent l'auditeur dans l'expectative d'un mot d'esprit, de telle sorte qu'il s'efforce de découvrir le sens caché par le non-sens, sans pour autant le trouver puisque c'est un non-sens pur et simple. La promesse fondée sur ces fausses apparences a permis de libérer pour un moment le plaisir du non-sens. Les mots de ce genre ne sont pas *entièrement dépourvus de tendance*. Ce sont des traquenards qui font un certain plaisir au narrateur, en déroulant et en irritant l'auditeur. Ce dernier tempère son dépit par la perspective d'en devenir à son tour le narrateur... »
... « La plaisanterie que fait l'humour n'est d'ailleurs pas l'élément essentiel, elle n'a que la valeur d'une épreuve ; le principal est l'intention qui sert l'humour, qu'il s'exerce au dépens de soi-même ou d'autrui.

L'humour semble dire : « Regarde ! voilà le monde qui te semble si dangereux ! Un jeu d'enfant ! Le mieux est donc d'en plaisanter ! »

« En même temps que moyen de défense contre la douleur, il prend place dans la grande série des méthodes que la vie psychique de l'homme s'édifie en vue de se soustraire à la condition de la douleur, série qui s'ouvre par la névrose et la folie, et embrasse également l'ivresse, le repliement sur soi et l'extase. »

Freud précise qu'il est question :

- d'un moyen de défense ;
 - d'un surinvestissement du sur-moi ;
 - d'une épargne de dépense psychique liée aux affects.
- Ce texte de Freud nous montre aussi la précision des oppositions distinctives qu'il a faites entre le plaisir de l'humour :
- épargne de dépense psychique liée aux affects ;
 - le plaisir du mot d'esprit ;
 - épargne de dépense psychique nécessitée par l'inhibition et
 - le plaisir du comique ;
 - épargne de dépense psychique nécessitée par la représentation.

Pour Lewis Carroll, si la formule de l'absurde se propose à lui sous un mode obsessionnel, le moment privilégié de l'émotion et du plaisir apparaît au niveau de l'inversion des rapports logiques, prélude à l'explosion finale aussi bien dans *Wonderland* que dans *Through the looking glass*.

Mais, à ce point, entre « underground » et « wonderland » quelques différences méritent d'être citées :

Underground :

No, said the Queen « first the sentence and then the evidence ! »
Nonsense cried Alice !...
Hold your tongue ! said the Queen...

Wonderland :

« No, no, said the Queen ! Sentence first ! verdict afterwards. »
Staff and nonsense ! said Alice loudly...
Hold your tongue said the Queen, turning purple.
I went.
Off with her head !

Dans le cadre de la loi autocratique d'une mère, la causalité est inversée suivie de l'expression d'un désir. Ici désir dirigé contre Alice et particulièrement

6. *Alice's Adventures Underground*, Fac-similé du manuscrit original, Mac Millan, London, 1886.

rement dangereux ; la relation de causalité entre l'acte et ses conséquences (preuves de l'acte et jugement de cet acte) est en fait inversée, comme par une loi toute puissante et dictatoriale. C'est le moment privilégié d'énonciation du « nonsense » peut-être encore plus brutal quand la menace de mort et de castration se joue de la logique des vivants pour n'emprunter que celle des Imagos avec lesquelles on ne discute pas.

La formulation (underground) est beaucoup plus impérieuse, plus incisive, qui met en jeu non pas les délibérations et le verdict qui sont du ressort d'un tribunal, mais une valeur normative beaucoup plus intangible : une preuve : the evidence.

Freud écrit dans *L'Homme aux rats*⁷, au sujet d'une idée de meurtre corollaire de l'idée obsédante du suicide : « Tout ce processus apparaît à la conscience de l'obsédé accompagné des affects les plus violents, mais dans l'ordre inverse⁸, punition d'abord et à la fin mention des désirs coupables. »

Le représentant de la pulsion ne se fait pas attendre dans le texte de Carroll où, à la suite de cet affrontement ultime avec une Imago archaïque, c'est à la fois l'auteur, par sublimation, et le lecteur, par identification au personnage central, qui s'écrient :

« Who cares for you, said Alice (she has grown to her full size by this time), you're nothing but a pack of cards ! »

Tout se défait, l'objet de haine est mort, figure plane de la carte à jouer ou pièce d'échec, avant d'avoir acquis ses caractéristiques d'objet séparé, sexué et autonome.

La Reine de Cœur, la Reine Rouge, la Reine Blanche, toujours phalliques, ne sont soutenues que par la pulsion destructrice dont elles sont les Imagos représentatives.

L'objet d'amour, comme le corps propre, n'est pas stable si la différence des sexes est en jeu. C'est ce désaveu sur le sexe qui structure cette position excentrée du sujet et le vacillement corollaire de son identité. Par exemple, chez Artaud, la collusion des identités de lecteur et d'auteur est à son paroxysme :

« J'ai eu le sentiment en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons, l'être, l'obéissance, le principe de la mer et Dieu, — révélation d'une vérité aveuglante —, le sentiment que ce petit poème, c'est moi qui l'avais écrit⁹ et pensé en d'autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre dans les mains de Lewis Carroll⁹. »

Pour être déliant, ce propos d'Antonin Artaud ne peut pas mieux définir ce qu'il en est : une appropriation narcissique, une incorporation, phénomène caricatural du moment de la lecture.

L'OBJET-VALISE

Exemple d'objet instable, objet de chasse et objet d'amour, le *Snark* est comme un lieu géométrique d'une angoisse d'identité : il est représenté par Carroll typographiquement comme une occasion de symétrie, de rever-

7. *Cinq Psychanalyses*, Sigmund Freud, p. 221, P.U.F. 2^e édition.

8. Souligné par nous.

9. « Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll », *Arbalète* n° 12, p. 183, Ed. Barbezat.

sibilité, en tous cas d'une permanence obsédante, puisqu'en quelque sens qu'on le lise, il se retrouve identique à lui-même, dans plusieurs directions, inscrit dans l'espace clos de la représentation du fantasma :

S S K
N N R
S N A R K
N N R
S K K

Cette formulation en diagramme est aussi celle qui lui fait construire une carte de l'Océan : « parfaite et absolument vide ». Sous le prétexte qu'il s'agit de signes conventionnels, les méridiens et les pôles sont relégués à l'extérieur du lieu idéal, vierge de signes et de règles, libre des conventions, à ceci près qu'il n'est lui-même que la plus parfaite des abstractions, un cadre.

Les Equinoxes voisinent avec l'Est et le Pôle Sud, toutes valeurs hautement relatives, qui ne sont que contingences arbitraires au regard de ce qui doit être lieu électif du fantasma, sous le signe de la loi de l'identité des contraires.

« L'endroit rêvé pour un *Snark*, ça fait trois fois que je le dis, ce que je dis trois fois est vrai¹⁰. »

Loi qui est répétition, insistance des repères de l'autorité, d'autant plus démonstrative que les personnages sont plus baroques et que la *Loi* qui règne, dès le début « de cette agonie en huit crises », est celle de l'identité redoutée de l'Autre, loi qui conditionne toutes les autres : « For the *Snark* was a *Boojoom* you see. »

Cette quête agressive de l'Autre est aussi bien une quête régressive, « le bateau *snarké* marchait à l'envers ». Cette recherche aboutit à un affrontement qui est une véritable fusion euphorique avec l'objet de cette quête : c'est une découverte et une fin. Simultanément l'homme trouvant l'objet découvre ce qu'il craignait le plus : le vrai nom de celui-ci. Cette vérification de l'identité réelle de l'Autre remet tout en question, car reconnu tel — qu'il n'était surtout pas cherché — (c'est-à-dire *Boojoom*) il se révèle justement avec les attributs que contient son premier nom : dévorant comme un requin (*Shark*), — tout puissant et phallique comme un serpent (*Snake*) ; c'est-à-dire tel qu'il était déjà nommé dans son premier nom-valise de *Snark*, et tel que ce nom avait pour mission de signifier mais de nier en même temps dans la réalité du fantasma ; celui qui dévore ne porte plus un nom évocateur de dévoration : le *Boojoom* est comme le signifiant de l'innommable, non-représenté.

Cet anéantissement du sujet s'accommode d'un langage non destructuré à l'exception des deux identités de l'Autre et de quelques évocations latérales qui font d'ailleurs partie du texte *Jabberwock*.

La fiction attribuée à la nature exacte et redoutée un nom hermétique qui peut tout vouloir dire, et beaucoup ont épilogué à lui trouver des homonymes¹¹ alors qu'il veut surtout ne pas en dire davantage. Cette qualité du *Boojoom* s'enchaîne évidemment à l'absence de nom de celui qui paie de sa vie sa découverte.

La préface de cette *Chasse au Snark* nous éclaire sur la position de l'auteur à ce sujet :

« Si, et malgré tout la chose est possible, on accusait l'auteur de ce poème bref mais édifiant d'avoir écrit des « nonsenses », cette accusation serait basée j'en suis convaincu sur ce vers :

10. *La Chasse au Snark*, traduction Florence Gilliam et Guy Lewis Mano, G.L.M. 11. Voir à ce sujet, dans *The Annotated Snark*, l'opinion de Martin Gardner qui rapproche *Boojoom* de *Bomb...*

« et puis le beau-pré était parfois confondu avec le gouvernail ».

« Envisageant cette possibilité pénible je ne ferai pas comme je le pourrais une allusion indignée à mes autres écrits pour prouver que je suis incapable d'une telle action ; je n'invoquerai pas comme je le pourrais le puissant but moral de ce poème en soi ni les principes d'arithmétique qu'il inculque d'une manière si circonspéctive ni ses nobles enseignements en histoire naturelle ; je me bornerai prosaïquement à expliquer comment cela se produisit... »

... « Alors on finissait généralement par le fixer n'importe comment en travers du gouvernail... » C'est ici la genèse de cette inversion des signes fixés l'un sur l'autre n'importe comment.

C'est un véritable objet-valise, relevant du même principe que les fameux « portemanteaux words », mais ici ce ne sont pas les concepts qui sont utilisés et mélangés, mais les signes de l'avant et de l'arrière, les signes d'un corps.

La relation entre les mots et les signes, leurs néoformations poétiques et leur inversion radicale dans une mise en question du principe de causalité ou d'identité est à l'évidence créateur alors du « nonsense ».

« Objet transnarcissique » pour reprendre l'expression d'André Green, où « chacun des regards posés sur lui refait plus ou moins cursivement le chemin de sa naissance¹² ».

Or, cette identité impossible à soutenir est bien identité sexuelle de l'autre, de l'autre radical, la mère.

La notion apparemment insolite et paradoxale de joie fusionnelle qui accompagne le dénouement tragique du poème est renforcé par Carroll lui-même indiquant qu'on pouvait y voir : « an allegory of the pursuit of happiness ».

Les mécanismes littéraires de Carroll se répètent tel un symptôme qui ne peut pas ne pas reproduire une certaine situation ou une certaine signification. Dans ses productions fantasmatiques, Carroll met toute son imagination à masquer la stéréotypie du thème, voué qu'il est à une surdétermination des composantes de son désir.

Carroll trouve aussi une satisfaction dans un autre type de répétition non moins significative, une répétition anticipée. A la fin du texte sur les Aventures d'Alice in Wonderland, il envisage Alice devenue « une vraie femme » et il écrit : « Peut-être alors elle aimera rassembler autour d'elle d'autres petits enfants et faire briller leurs yeux (eager-eyes : yeux dévorants) avec d'étranges histoires, peut-être même avec le rêve du Pays des Merveilles. » C'est-à-dire qu'à ce moment-là l'auteur, par l'interposition de la sœur aimée d'Alice, envisage une Alice adulte qui évoque à son tour ce que lui-même montre et que le regard dévoie... C'est seulement une Alice adulte, soit une Alice mère, qui pourrait répéter et formuler à nouveau de la même place que lui ce qui est à la fois création spontanée et exhibition.

Parlant des petits garçons, Lewis Carroll estime que « leur nudité doit être recouverte » mais le travail de l'imaginaire par sublimation d'une pulsion partielle trouve ici sa fonction comme une nécessité intérieure d'entériner ce qui est un désaveu initial, c'est-à-dire dénegation implicite, où deux courants de pensées contradictoires peuvent coexister comme en deux lieux séparés.

12. *Un Œil en trop*, André Green, p. 36, Editions de minuit.

LES AUTRES SCÈNES

Dans une lutte contre un morcellement de l'image du corps les phénomènes qui nous sont transcrits appartiennent beaucoup moins à une psychologie de l'enfant telle qu'elle a pu être écrite par Piaget que comme une équivalence de ce qu'il en est de la phase schizo-paranoïde décrite par Melanie Klein. Quelques trouvailles de génie qui aujourd'hui font figure de « gadgets » ont été inventées et brevetées par Carroll lui-même : par exemple ces boîtes à timbres-poste du Pays des Merveilles où l'image du chat Cheshire disparaît en ne laissant que son sourire quand on change l'inclinaison de l'objet, et où l'innérent baby se transforme en cochon dans les bras d'Alice. Ces deux moments privilégiés du texte évoquent ce qui a été décrit par Freud sous le nom du jeu de la bobine, où l'enfant cherche à maîtriser l'image de sa mère en jouant sans fin sa disparition et son retour : Fort ! elle est partie ; Da ! la voilà.

Par là l'enfant au moment de sa naissance au langage manifeste sa toute-puissance sur elle ; et c'est bien de la toute-puissance du regard qu'il s'agit ici dans cette apparition :

- le danger de sa disparition est maîtrisé à demi, et le retour est immédiat sous forme d'une dévoration possible par le sourire, tels que les dessins de l'auteur ne laissent aucun doute là-dessus ;
- le contact entraîne une métamorphose : le bébé pris dans les bras n'est plus un enfant mais un objet de dégoût, donc dangereux, un mauvais objet ; c'est un cadeau d'une mauvaise mère, la Duchesse, dont l'enfant-fécal est aussi une représentation sexuelle métaphorique.

Un des rêves authentiques de l'auteur, qu'il commente dans son journal, nous introduit dans un domaine identique :

15 mai 1879¹³.

« L'autre nuit j'ai fait un rêve que je rapporte comme une curiosité car il contient la même personne à deux périodes différentes de sa vie, trait unique, que je sache, dans la littérature des rêves.

« J'étais avec mes sœurs dans quelque banlieue de Londres et avais appris que les Terry se trouvaient non loin de là ; nous leur rendions visite et trouvions chez elle Madame Terry qui me dit que Marion et Florence étaient au théâtre « The Walker House », où elles passaient un bon moment. En ce cas, dis-je, j'irai sur le champ voir le spectacle. Puis-je emmener Polly ? Certainement, dit Madame Terry.

« La petite Polly était là assise dans la pièce et paraissait âgée de cinq à dix ans ; et j'étais parfaitement conscient — quoique sans en éprouver le moindre sentiment de surprise ou d'incongruité — du fait que j'allais mener au théâtre avec moi la Polly-enfant pour voir jouer la Polly-adulte. Les deux images, celle de Polly-enfant et celle de Polly-jeune femme sont, je le suppose, également claires dans ma mémoire éveillée et, dans mon sommeil, il semble que je sois parvenu à donner à chacune des deux images une individualité distincte. »

Dans ce rêve Polly va donc se voir jouer elle-même au théâtre, emmenée avec grand plaisir par Carroll.

Il est donc question qu'elle assiste à sa propre représentation, à sa métamorphose et au dédoublement dans l'espace du théâtre et dans le temps de l'histoire. Comme si l'un était l'image spéculaire de l'autre (où, dans un miroir, l'Adulte qui se regarde cherche l'enfant qu'il ne reconnaît plus). Car c'est Carroll Adulte qui rêve...

13. *Diaries of Lewis Carroll*, Tome II, p. 379, Oxford University Press, New-York, 1962.

Et séparés par le miroir virtuel de la rampe et de ses lumières, un adulte et une enfant d'un côté, se regardent *femme-adulte*, qui joue...

Comme si, par cette scène de son rêve, le spectacle était dans la salle et que la satisfaction déguisée du rêveur (déplacée en plaisir qu'il procure à Polly en l'emmenant au théâtre voir jouer sa sœur aînée) était que Polly puisse se voir en même temps au balcon et sur les planches, alors que c'est là où, à voir sans être vu, voyeur, il se découvre Narcisse ; partage ici manifesté entre l'imaginaire et le symbolique.

« Ce qui se manipule dans le triomphe de l'Assomption de l'image du corps au miroir, c'est cet objet le plus évanouissant à n'y apparaître qu'en marge : l'échange des regards manifeste à ce que l'enfant se retourne vers celui qui de quelque façon l'assiste, fût-ce seulement de ce qu'il assiste à son jeu. »

Cet extrait du *Stade du miroir comme formateur de la fonction du je* (Jacques Lacan, 1936) permet de saisir ici quelques éléments de théorie. Dans cet exemple privilégié, la triangulation en effet s'établit sous-tendue par le jeu des regards réfléchis et de la scène, c'est-à-dire triangulation faussée où, à tenter d'être trois il se retrouve seul comme plusieurs représentations de son texte en proposent des exemples.

Ce dédoublement d'une même personne en sa construction onirique se retrouve, développé à l'extrême au niveau de cette infinité de limites que va édifier Carroll dans *Through the Looking-glass*, au cours de l'accession d'Alice au statut hypothétique d'Adulte : soit le pion de la Reine Blanche qui va à Dame...

Il n'y aura jamais d'échec et mat, mais une pénétration respective et réciproque, possession par l'intérieur, identification projective :

« Bien sûr, il fait 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?... »

La traversée du miroir, comme réalisation impossible d'un désir, est concrétisée dans la fusion à sa propre image, fondée sur la complaisance narcissique et le plongeon mortel qu'elle implique, comme « une intrusion narcissique ».

Le Désaveu de cette limite du miroir correspond bien à cette nécessité inconsciente d'établir une création littéraire à fonction plus ou moins cathartique, défense contre d'autres limites, barrières intérieures à ses pulsions.

Dans la préface de *Sylvia and Bruno concluded*¹⁴, il écrit :

« J'ai supposé un humain capable de variations dans ses états psychiques avec des degrés de conscience comme suit :

- a) l'état ordinaire : sans conscience de la présence des fées (fairies) ;
- b) un état « ériqué » : (*eric-stale*) dans lequel, tandis qu'il a une conscience de l'environnement actuel, il y a aussi une conscience de la présence des fées ;
- c) un état proche de l'extase, dans lequel, malgré une inconscience de l'environnement et un sommeil apparent, il (c'est-à-dire son essence immatérielle) émigre sur d'autres scènes dans le monde actuel, ou bien au pays des fées et il est conscient de la présence des fées.

J'ai aussi supposé une fée capable de venir du pays des fées dans le monde actuel et capable d'assumer à plaisir une forme humaine, et également capable de variations dans ses états psychiques. »

Nous sommes ici encore, de façon remarquablement bien définie, sur l'autre scène, celle de l'inconscient.

Après le franchissement de la fausse limite du miroir, nous trouvons Alice aux prises avec une succession quasi illimitée de passages, au cours de cette partie d'échecs truquée. Si les passages sont multiples, le mouvement du passage est Mortel :

— soit trop facile, nié, truqué lui aussi, désinvesti de son sens, reconstruit, surelaboré quand, au tout début, Alice pénètre dans la maison du miroir ;

— mais partout ailleurs insaisissable, véritable chute, changement de système, changement de décor, escamotage de plans :

- ... la barbe du bonc qui fond comme une glace...
- ... un terrible craquement...
- ... dans sa terreur, elle saute par-dessus le ruisseau...
- ... dans un silence de mort...

Ainsi ces changements de chapitre correspondent à des changements de case de l'Échiquier, et sont des tentatives de transgression qui se répètent mais qui ne sont jamais saisies dans leur mouvement.

De l'autre côté du Ruisseau tout recommence comme à sauter dans le miroir, elle retrouve toujours un monde inaccessible et étranger, monde géométriquement fermé comme un syllogisme. Les différentes cases sont isolées entre elles, appartenant chacune à quelqu'un.

L'impression globale de la progression d'Alice, mouvement tout de même, est bien celle d'un échec consommé, d'une découverte sans issue, sans rencontre vraie, tel ce vertige ligé d'une course dans l'espace, où la Reine Rouge et Alice s'entraînent l'une l'autre sans bouger : « Ici, voyez-vous, il faut courir de toutes ses forces pour rester à la même place. »

L'EFFET CARROLL

La lecture des œuvres de Lewis Carroll entraîne un des effets les plus surprenants qu'il soit : la mise en œuvre immédiate de systèmes d'explication de l'insolite : rationalisation historique ou culturelle, distances toujours utiles à prendre avec son propre inconscient, évitement de ce vertige subjectif.

Le psychanalyste participe à l'occasion de ce mouvement de récupération comme le philosophe, le linguiste, le logicien, l'homme de littérature, le mathématicien, le poète :

Nous avons vu plus haut comment Antonin Artaud, lecteur privilégié, se défendait face au texte par un fantasme d'incorporation : il sait aussi à l'occasion rejeter le texte de Carroll avec une violence sans détours : « Je n'aime pas les poèmes ou les langages de surface, et qui respirent d'heureux loisirs et des réussites de l'intellect, celui-ci s'appuyait-il sur l'anus mais sans y mettre de l'âme ou du cœur. L'anus est toujours terreux et je n'admets pas qu'on perde un excrément sans y perdre aussi son âme, et il n'y a pas d'âme dans *Jabberwocky*...¹⁴ »

Quand la psychanalyse s'applique à une œuvre littéraire, elle est souvent considérée comme une distorsion tendancieuse d'un chef-d'œuvre ; l'image d'Épinal du psychanalyste contemporain, à la recherche de sa moisson quotidienne de symboles, est parfaitement immortalisée par le personnage de Boris Vian : *Jacquemort, l'arrache-cœur*.

C'est lui qui se transforme après ingestion de la substance de ses patients... encore le chat, pour finir dans la peau « glorieuse » de l'éboueur de la violence publique.

14. Complete Works, p. 464.

14. Lettres de Rodez à Henri Parisot, G.L.M. 1946, cité par Gilles Deleuze, p. 103.

Si on laisse ici de côté le problème soulevé par la psycho-pathologie de l'auteur¹⁵ et les certitudes de sa Foi¹⁶, on s'aperçoit pourtant que l'impact de ce discours sur nous, lecteurs, peut être le témoin de notre propre rapport à l'inconscient.

« Cette inquiétante étrangeté » nous saisit par la toute-puissance des signifiants sur les méconnaissances quotidiennes de nos propres mécanismes psychiques. Ce discours sur le discours se construisait à partir d'éléments comme l'automatisme de répétition et l'autre scène d'où parle notre sujet inconscient : la formule célèbre : « je est un autre » a déjà exprimé cette place écentrée d'où les hommes tirent cette conviction d'un dédoublement intérieur.

Mais la domination des individus par leur propre langage, « dans un univers où nous sommes tous fous », permet de remarquer combien précieuse est l'illustration qui en est faite dès qu'est possible une écoute de ce discours la moins sélective.

Le problème est le même à la lecture ou à l'écoute des mythes, même de ceux qui sont les plus éloignés de notre culture ; le *Fripou Diouin*¹⁷, par exemple, médiateur archaïque universel, est une incarnation du non-sens, dans le monde où sont décrites ses tribulations, où sont manifestés la toute-puissance de la pensée, l'identité des contraires, et le morcellement psychologique du corps : toute correspondance frappante avec les thèmes carrolliens.

« Il tombe dans ses propres excréments... »

...il va à la recherche de l'eau et les arbres lui indiquent une fausse direction...

...sa main droite se querelle avec sa main gauche... »

Ainsi tout le problème posé, tant par le mythe d'origine que par un certain type de littérature, semble être celui de la médiation entre une culture donnée et celui qui l'écoute.

Mais là où le jeu de mots comme le Signifiant qui le soutient est intraduisible, la médiation pour un sujet ne s'opère avec l'inconscient que par la série associative des signifiants et non par des symboles : un petit exemple dans le texte de Freud *De la science des rêves*¹⁸ mérite toute notre attention :

« Dans une analyse que j'ai faite en français il s'agissait d'interpréter un rêve où j'apparaissais sous la forme d'un éléphant. Je demandais naturellement d'où cela venait : « Vous me trompez », répondit le rêveur. » C'est effectivement en français qu'un éléphant ça trompe, d'où émerge le rapport nécessaire du corps au langage.

Serge Leclair écrit à ce sujet *A propos d'un fantasme de Freud*¹⁹ : « Un Signifiant ne peut être dit tel que dans la mesure tout à fait repérable où la lettre qui en constitue un versant renvoie nécessairement à un mouvement du corps. »

Gilles Deleuze reconnaît bien Lewis Carroll comme « le maître ou l'arpenteur des surfaces, qu'on croyait si bien connues qu'on ne les explorait pas, où pourtant se tient toute la logique du sens... »²⁰

15. *Lewis Carroll et ses Phantasmes ; Psychopathologie*, Pierre Sabourin, Thèse de Médecine, Paris, 1968.

16. Développement de Jacques Lacan dans une émission radio-diffusée le 25-12-1967 : Lewis Carroll, maître d'École Buissonnière, Analyse spectrale d'Alice.

17. *Fripou Diouin*, Jung, Kerényi, Radin, Trad. A. Reiss, Ed. Georg, Genève.

18. *L'interprétation des rêves*, S. Freud, P.U.F., 67, p. 353.

19. *A propos d'un Fantasme de Freud*, Serge Leclair, l'Inconscient, Tome I, p. 36.

20. *Logique du Sens*, Gilles Deleuze, Ed. de Minuit.

Et pourtant la contestation du langage chez Carroll donne quelquefois des accents tragiques, que le clivage des différents sujets répercuté sans issue, là où le rire et l'ironie secrète font, chez le lecteur, œuvre de silence en face de ce qui doit rester non su.

Précisément à la fin de cette *Troisième Voix*, où l'hallucination se pose avec sa question : « quelles lois ai-je donc pu briser ? »

Echo de notre interrogation du début au sujet du premier vers de ce poème :

« he trilled a carol fresh and free... »

... Mais quoi, toujours à mes trousses
Cette douleur et ce mystère insondable
Comme un chien sans répit
Avec la gueule avide et sanglante
Tandis que je reste ignorant de tout ceci
et quelles lois ai-je donc pu briser ?

Le murmure sonnait à son oreille
Comme le courant en écho d'un fleuve silencieux
Ou bien l'ombre d'un rêve oublié,
Le murmure tremblait dans le vent
« Son sort au tien fut lié ! »

Ainsi ça parlait dans son propre esprit :
Chacun ensorcele l'autre d'un astre faneste
Chacun soulignait les défauts de l'autre
Chacun se surpassait envers l'autre
Onais, vous étiez l'un et l'autre les pires ennemis
Toi pauvre balourd terrorisé,
Et elle, une avalanche de catastrophes²¹. »

Cette « avalanche de catastrophes », comme expression des antagonismes au sein de la réalité psychique, vient témoigner de la souffrance irréductible d'un sujet.

Cette perspective où le carrollisme pourrait prendre une signification analytique, devrait nous permettre de saisir la subversion radicale où nous oblige le langage ; ce corps sans limites spatio-temporelles, habité par la désignation de l'autre, comme théâtre du non-sens, permet de reconnaître cette logique de l'inconscient et son inscription comme signe de vérité : « Ça fait trois fois que je vous le dis
Ce que je dis trois fois est vrai. »

Pierre Sabourin

21. « And she, an avalanche of Woe ! » *La Troisième Voix, Complete Works*, p. 788, trad. N. Delanoë.